



LIVIA FERNANDA DE PAULA GROTTTO

**PALAVRAS E DISPARATES EM BORGES E RAMÓN,
SOBRE *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA* E *DOÑA JUANA LA
LOCA, SUPERHISTORIA***

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LIVIA FERNANDA DE PAULA GROTTO

**PALAVRAS E DISPARATES EM BORGES E RAMÓN,
SOBRE *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA* E *DOÑA JUANA LA LOCA*,
*SUPERHISTORIA***

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Garate

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Literatura Geral e Comparada.

CAMPINAS
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO
DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

G916p Grotto, Livia, 1981-
Palavras e disparates em Borges e Ramón, sobre
Historia universal de la infamia e *Doña Juana la Loca*,
Superhistoria / Livia Fernanda de Paula Grotto. --
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Miriam Gárate.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Gómez de la Serna, Ramón, 1888-1963. *Doña Juana la Loca*, *Superhistoria* - Crítica e interpretação. 2. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. *História universal da infâmia* - Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. I. Gárate, Miriam, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Words and follies in Borges and Ramón, on *A Universal History of infamy* and *Joanna the Mad*, *Superhistory*.

Palavras-chave em inglês:

Gómez de la Serna, Ramón, 1888-1963. *Doña Juana la Loca Superhistoria*.

Borges, Jorge Luis, 1899-1986. *A Universal History of Infamy*.
Comparative Literature

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Miriam Viviane Gárate [Orientador]

José Enrique Serrano Asenjo

Valeria de Marco

Ana Cecilia Arias Olmos

Alexandre Soares Carneiro

Data da defesa: 26-04-2013.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

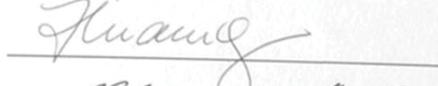
Miriam Viviana Gárate



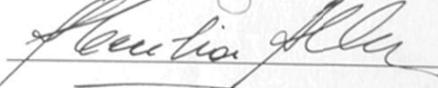
José Enrique Serrano Asenjo



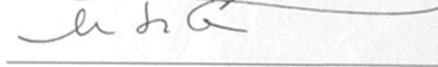
Valeria de Marco



Ana Cecilia Arias Olmos



Alexandre Soares Carneiro



Julio Cesar Pimentel Pinto



Antonio Arnoni Prado



Maria Betânia Amoroso



IEL/UNICAMP
2013

Abstract: This doctoral thesis on Jorge Luis Borges' *A Universal History of Infamy* and Ramón Gómez de la Serna's *Doña Juana la Loca, Superhistoria* is divided into two parts. The first one entitled "Borges and Ramón in the literary Spanish and Argentine magazines, 1919-1949" discusses in its proper context the relationship between these two authors, especially through the periodical magazines where both collaborated from 1919 to 1949. The second part includes three chapters that compare the books *A Universal History* and *Doña Juana*. The first one, "The distances of the voice, an inexperienced writer and a superwriter", departs from the prologues of both books in order to approach the construction of the narrator's voice, observing their implications in the image of implicit authors. "Words and follies, on the infamous and super historical creatures" considers both implicit writers in their relation with fictional characters. The third chapter entitled "The epistemology of Universal History and the Superhistory, literary science" aims to deepen the sense of "Universal History" and "Superhistory" present in the titles of the books, from a synchronous cut that outlines critical and epistemological discussions that involved the field of History in the beginning of the 20th century. Finally, the epilogue of this work, "Emblems of the crystal in Borges and Ramon", returns to the initial goal of this thesis, based on Italo Calvino's conference called "Exactitude" (*Six Memos for the Next Millennium*).

Keywords: Ramón Gómez de la Serna; Jorge Luis Borges; *A Universal History of Infamy*, *Doña Juana la Loca, Superhistoria*; Comparative Literature

Resumen: Esta tesis de doctorado sobre los libros *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges y *Doña Juana la Loca, Superhistoria* de Ramón Gómez de la Serna se divide en dos partes. La primera, "Borges y Ramón en las revistas literarias españolas y argentinas, 1919-1949", contextualiza la relación de estos dos autores, sobre todo a través de las publicaciones periódicas con las cuales colaboraron de 1919 a 1949. La segunda parte comprende tres capítulos, destinados a comparar los libros *Historia universal* y *Doña Juana*. El primer de ellos, "Los trayectos de la voz, un escritor inexperto y un superescritor", parte de los prólogos de esos libros para acercarse a la construcción de la voz de los narradores, observando sus implicaciones en la imagen de los autores implícitos. "Palabras y disparates, sobre las criaturas infames y superhistóricas", segundo capítulo, considera a los escritores implícitos en su relación con los personajes de ficción. El tercer capítulo, "La epistemología de *Historia universal* y la *Superhistoria*, ciencia literaria", busca profundizar el sentido de "Historia universal" y de "Superhistoria" presentes en los títulos de los libros, desde un recorte sincrónico que esboza las discusiones críticas y epistemológicas que involucraron el campo de la Historia en el principio del siglo XX. El último texto de este trabajo se titula "Emblemas del cristal en Borges y Ramón". A modo de epílogo, vuelve a trazar el proyecto inicial de este estudio, basado en la conferencia-ensayo de Italo Calvino, "Exactitud" (*Seis propuestas para el próximo milenio*).

Palabras clave: Ramón Gómez de la Serna; Jorge Luis Borges; *Historia universal de la infamia*, *Doña Juana la Loca, Superhistoria*, Literatura comparada

Resumo: Este trabalho de doutorado sobre os livros *História universal da infâmia* de Jorge Luis Borges e *Doña Juana la Loca, Superhistoria* de Ramón Gómez de la Serna divide-se em duas partes. A primeira, "Borges e Ramón nas revistas literárias espanholas e argentinas, 1919-1949", contextualiza a relação desses dois escritores, sobretudo através dos periódicos com os quais colaboraram de 1919 a 1949. A segunda parte compreende três capítulos, destinados a comparar os livros *História universal* e *Doña Juana*. O primeiro deles, "Os percursos da voz, um escritor inexperiente e um super-escritor", parte dos prólogos desses livros para abordar a construção da voz dos narradores, observando as suas implicações na imagem dos autores implícitos. "Palavras e disparates, sobre as criaturas infames e super-históricas", segundo capítulo, considera os autores implícitos na sua relação com os personagens de ficção. O terceiro capítulo, "A epistemologia de *Historia universal* e a *Superhistoria*, ciência literária", busca aprofundar os sentidos de "História universal" e de "Super-história" que aparecem nos títulos dos livros, a partir de um corte sincrônico que esboça as discussões críticas e epistemológicas que envolveram o campo da História no início do século XX. O último texto deste trabalho intitula-se "Emblemas do cristal em Borges e Ramón". À maneira de um epílogo, retraça o projeto inicial deste estudo, baseado na conferência-ensaio de Italo Calvino, "Exatidão" (*Seis propostas para o próximo milênio*).

Palavras-chave: Ramón Gómez de la Serna; Jorge Luis Borges; *História universal da infâmia*; *Doña Juana la Loca, Superhistoria*, Literatura comparada

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a várias pessoas, que desde o início de meu doutorado tiveram a generosidade de me incluir num tráfego de livros e de textos. Ao Alexandre Soares Carneiro que presenteou-me com um livro de Francisco Umbral, a Viviana Gelado, que facilitou o meu acesso a números preciosos de revistas de vanguarda latino-americana, a Graciela Ravetti, por ter-me enviado um ensaio de Julio Cortázar chamado "Cristal con una rosa dentro", a Carlos García, que esclareceu-me os laços entre Ramón e Ortega y Gasset, a Miguel Ángel Ladero Quesada e uma listinha de textos sobre as rainhas espanholas, a Niall Binns, enviando-me de tempos em tempos um vasto trabalho de arquivo sobre Ramón, a Juan Carlos Albert, que gravou um CD com todos os *Boletín Ramón*, a Vanina Sigríst, que partilhou comigo suas leituras sobre Italo Calvino, a Romuald A. Mahop Mahop, com os pesados volumes de *Pombo*, carregados de Madri até os Camarões, a Vanessa San Mateo, que fez o mesmo trajeto com outro livro, a José Enrique Serrano Asenjo, com seu estudo sobre a arte de matar ramoniana e tantos ensaios, a José Antonio Sáenz, que me ensinou a comprar livros usados na Espanha, a Valeria de Marco, deslizando-me os disparates de José Bergamín, valiosas indicações bibliográficas durante a qualificação, além de vários textos sobre o exílio espanhol descobertos no seu curso "Exílio e Territórios Literários".

Queria também agradecer à FAPESP e sua assessoria acadêmica, que me deram tanto tempo para pensar e escrever. Igualmente à Bolsa Santander, que permitiu-me seis meses em Madri, e às bolsas do Programa de Estágio Docente da UNICAMP, das quais usufruí em duas oportunidades.

Sou muito grata a Epicteto Díaz Navarro, que aceitou orientar-me durante o período de meu estágio na Universidad Complutense de Madrid, a Esperanza López Parada por intermediar meu contato com outros pesquisadores e a Ana Cecilia Olmos, que abriu-me os olhos a respeito de minhas impossibilidades frente ao "cristal", que era só de Calvino.

Agradeço aos funcionários das bibliotecas da UNICAMP e da USP, da UCM e do Centro Cultural Español dos Camarões. Também à Biblioteca Nacional da Espanha, da Argentina e da França, à Fundación Espigas de Buenos Aires.

Quero agradecer aos que não entendiam muito bem essa decisão um pouco absurda de passar seis anos só pensando em dois livros: meus pais, José Eduardo e Osmerina, minha irmã Marcela, minha tia Osmarina de Paula, meus amigos queridos, Veronica Bulacio, Clara Cabrera, Iván Alvarez, Pilar Campos, Angustias e Belén Fernanz. Também o meu obrigado aos que entendem profundamente disso, e ainda assim acham que é tarefa enlouquecedora: Ricardo Gaiotto de Moraes, Jorge Inzunza, Carlos Mamonde, Elena Vinelli, Antonio Davis Pereira Júnior, Fernanda Andrade, Andreia Braga, Beatriz Arruda.

Finalmente, gostaria de agradecer a Pablo Simpson e Miriam Garate. Tive a sorte de tê-los como leitores, amorosíssimos e sinceros. Eles sofreram comigo, mas não hesitaram em criticar-me, apontando falhas, incompreensões e sobrevoos interpretativos dos quais tenho alguma consciência graças a eles e que, na medida do possível, tentei resolver.

SUMÁRIO

Apresentação	15
---------------------------	----

Parte 1. Borges e Ramón nas revistas literárias espanholas e argentinas, 1919-1949	23
---	----

Na Espanha	29
------------------	----

Um ismo fraco, um discípulo e um mestre renegado. Bem antes do ultra: Ramón. Ramón X Cansinos. A revista *Vltra*. *Vltra*, entre Pombo e Palma de Maiorca. Os manifestos ultraístas de *Grecia*. Ramón, ou o centro das atenções. O velho brincalhão e o juvenzinho sério. Outros textos da revista *Vltra*. Borges e o barroquismo ramoniano em *Cosmópolis*. Outras revistas da vanguarda histórica. Ainda outras revistas. Ramón escreve para a *Revista de Occidente*. No prólogo de *Fervor*, um certo olvido. Borges na *Revista de Occidente*. *Alfar*.

Na Argentina	67
--------------------	----

Nosotros. *Martín Fierro*, com e por Ramón. Antes da homenagem de *Martín Fierro*, *Proa*. A segunda época de *Proa*. Apesar dos pesares, a homenagem de *Martín Fierro*. Os vais-e-vens de Borges. Reavaliações. Outros vais-e-vens: Ramón, segundo Borges. *Martín Fierro*, o *criollismo* de Borges e a presença multiplicada de Ramón. O meridiano intelectual. O fim de *Martín Fierro*. Os contos de *Historia universal de la infamia*. Ramón em Buenos Aires. Borges e Ramón na revista *Sur*. O segundo número da revista *Sur*. Um espanhol em meio às agruras argentinas. Amigos del Arte e outras aventuras. Norah Borges. Sobre o romance, a magia e a fantasmagoria. De volta à revista *Sur*. Outra vez Ramón em Buenos Aires. 1936: o ano do exílio. Macedonio é o meu amigo. Borges, diretor de *Destiempo*. A Torre de Marfim. Literatura e política. As novelas de *Doña Juana la Loca*. Sobre Ortega y Gasset e o final da colaboração de Ramón com a revista *Sur*. Borges, reparado pela revista *Sur*. Da ambiguidade ao franquismo. Borges, diretor de *Los Anales de Buenos Aires*. Ramón em Madri.

Anexos	127
--------------	-----

Quadro das publicações de Borges e Ramón, 1919-1949. Na Espanha. Na Argentina. Quadro de referências cruzadas nas revistas literárias espanholas e argentinas.

Parte 2. *Historia universal de la infamia* e *Doña Juana la Loca*, *Superhistoria*

Capítulo I. Os percursos da voz, um escritor inexperiente e um super-escritor	171
---	-----

I. Limiares. O prólogo e a *persona* de Ramón. Os prólogos e as *personas* de Borges. Barroco e barroquismos. Um escritor inexperiente e um super-escritor. Outros limiares da *Historia universal de la infamia*. Ombro a ombro com o narrador: Borges em "Hombre de la esquina rosada". Jorge Luis Borges e "Etcétera". A bibliografia da *Historia universal*. II. A voz narrativa das histórias infames e super-históricas. Os espelhos parciais de Borges e Ramón. Borges, escritor portenho e universal. Ramón, escritor espanhol. A glória de um criador e as eutrapelias de um narrador volúvel.

Capítulo II. Palavras e disparates, sobre as criaturas infames e super-históricas	211
<p>I. Por que esses e não outros? A implicação afetiva. Os espelhos parciais de Borges. Ramón e a compaixão jubilosa. II. Pretextos para que se narrem outras histórias. A negra e necessária ocasião de uma empresa imortal. Um monstro novo. "Não são, não tratam de ser psicológicos". III. Borges, Ramón e Bernard Shaw. Nada além de palavras. IV. Disparate, surrealismo e vida. Ramón e Macedonio Fernández. A identidade das criaturas super-históricas. Correspondências espaciais. A correspondência animalesca. Correspondências abstratas. V. Palavras e disparates.</p>	
Capítulo III. A epistemologia da <i>Historia universal</i> e a <i>Superhistoria</i> , ciência literária	249
<p>I. Dos títulos e sumários. Borges e Marcel Schwob. Borges disfarçado de historiador. Ficção e História. Até a redenção e a história. Ramón e Schwob. A lei do sucedido e do insucesso. Novas direções para o passado. II. A <i>Historia universal</i> e a <i>Superhistoria</i>. A epistemologia da <i>Historia universal</i>. Históricos e super-históricos. A <i>Superhistoria</i>, ciência literária.</p>	
Epílogo. Emblemas do cristal em Borges e Ramón	287
<p>O paradigma do cristal. O desenho da obra e o processo criativo. A linguagem. As imagens nítidas. A teoria do conhecimento. Os polos cristalinos.</p>	
Bibliografia.	311

"Seu nascimento fora irregular, por isso amava apaixonadamente a ordem, o inviolável, a regra e a proibição."
Thomas Mann

"En rocas de cristal serpiente breve"
Góngora

APRESENTAÇÃO

Grande parte da correspondência direta entre Jorge Luis Borges e Ramón Gómez de la Serna foi perdida. Mas nas cartas que o escritor espanhol trocou com Guillermo de Torre, "Jorge" ou "Jorge Luis" – como era chamado – é quase sempre lembrado nas despedidas. São saudações e abraços que fazem dele o terceiro nome mais citado por Ramón, depois do de sua irmã e esposa de Guillermo de Torre, Norah Borges, assim como do filósofo José Ortega y Gasset. Em 1931, enquanto se preparava para a sua primeira viagem à Argentina, Ramón escreve para de Torre, quase no final de uma carta: "Hasta pronto que voy con todo mi optimismo y fervor, sediento de tangos y de letreros como los que admirablemente ha recogido Jorge Luis"¹. Os "letreros" referiam-se ao ensaio de Borges "Séneca en las orillas", publicado na revista bonaerense *Síntesis* (n. 19, diciembre de 1928) e cujo título passou a "Las inscripciones de carro" quando da publicação na revista *Sur* de Buenos Aires (n. 1, enero de 1931). Em 1955, esse mesmo texto seria recolhido na segunda edição do livro *Evaristo Carriego*.

Nas cartas em que Borges cita Ramón, remetidas aos amigos com os quais estudou no período em que esteve em Genebra [1914-1918], conta-se, inicialmente, uma história de admiração. Em carta de 1920 a Maurice Abramowicz, diria, por exemplo: "Je viens de lire une assez intéressante étude de Ramón intitulée: 'Le Portrait du Grand Maréchal Barbey d'Aurevilly'". Em fevereiro de 1921, em carta a Jacobo Sureda, Borges estava de fato entusiasmado com o primeiro número da revista espanhola *Vltra*, "que resalta máximamente. Cansinos [Assens], Ramón [Gómez de la Serna], Adriano [del Valle]". Ainda no mesmo ano, em junho, resumia um projeto de romance fantástico: faria-o com Macedonio Fernández e Santiago Dabove e, se um dia viesse à luz, conjetura, podia se chamar *El hombre que será presidente*. Não haveria, contudo,

[...] gran peligro de que escribamos jamás esa novela, pero es un útil campo de batalla para las luchas verbales. A veces me parece irrealizable, otras creo que con tal argumento podríamos arquitectar un lindo desatino, estilo Ramón Gómez de la Serna.

Em novembro de 1921, em outra carta a Sureda, o jovem autor continua sonhando com um livro. Desta vez, o gênero literário *greguería*, inventado por Ramón, seria levado em conta. A presença das *greguerías*, a ideia de um projeto e de um anti-projeto, assim como o niilismo alegre imaginado por Borges faziam lembrar *El libro mudo*, um texto de juventude de Ramón, publicado dez anos antes, em 1911:

¡Qué estupendo sería forjar el año que viene un libro en complicidad, un libro de nihilismo alegre y definitivo, donde hubiese de todo: metafísica, ultraísmo, greguerías, y al final, una refutación del libro y de su plan y de sus egoísmos!

Finalmente, em carta a Sureda, redigida quase cinco anos depois, em setembro de 1926, a admiração dá lugar ao distanciamento. Apesar de Borges considerar que Ramón é excelente, o escritor espanhol surge como um dos pais indesejados da genealogia literária do famoso grupo de poetas que futuramente seria conhecido como "Generación del 27". Os "muchachos artistas"

¹ Em García & Greco (orgs.), *Escribidores y naufragos: correspondencia, Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre, 1916-1963*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 207.

já não se referem, como se poderia imaginar, ao grupo de poetas ultraístas no qual o próprio Borges se incluía e que são, na sua maioria, desconhecidos até hoje:

Yo creo que en España – y en el resto de Europa – los muchachos artistas sufren de la excelencia de los de la generación anterior. En España ¿quién no es discípulo de Ortega o de Ramón o de Unamuno o de Cansinos o de Xénius o de Juan Ramón o de Machado, Antonio, o de Alomar o de Valle-Inclán?²

Na primeira parte deste estudo, "Borges e Ramón nas revistas literárias espanholas e argentinas, 1919-1949", busquei contextualizar a relação desses dois escritores, sobretudo através dos periódicos com os quais colaboraram de 1919 a 1949, intervalo que, de forma resumida, compreende desde a vanguarda ultraísta espanhola, passando pelo *martinfierrismo* argentino até chegar às colaborações de ambos para as revistas *Sur*, *Los Anales de Buenos Aires* e *Destiempo*. Adiante, não obstante, que em certos momentos desse texto há digressões que extrapolam o período 1919-1949 – dados sobre outros livros, cartas, entrevistas, prólogos etc. – que considero frutíferos para desenhar as avaliações mútuas que tiveram origem durante esses anos.

O percurso pelas revistas literárias espanholas e argentinas pretende, além disso, situar a trajetória desses escritores para o leitor brasileiro, do ponto de vista estético e cultural, mas também histórico. O período abordado permite-nos acompanhar dois autores que trilham, por motivos radicalmente distintos, caminhos até certo ponto inversos. Borges pouco a pouco vai ganhando reconhecimento e, Ramón, a partir de 1949, depois de treze anos de auto-exílio na Argentina, retorna à Espanha, visita o general Francisco Franco, faz elogios a Juan Domingo Perón e conquista, desse modo, a hostilidade de grande parte dos intelectuais argentinos e espanhóis.

A aproximação sincrônica da introdução também ajuda a controlar a desproporção do tratamento crítico e de público que Borges e Ramón receberam nos últimos setenta anos, responsável por eventuais distorções da compreensão das décadas de 1920 a 1940 pelo fato de nos dias de hoje eles terem assumido, respectivamente, as figuras de um escritor canônico e de um escritor que é pouco conhecido fora da Espanha, restringindo-se na maior parte das vezes a ser o autor das *greguerías* ou um dos nomes da vanguarda histórica. Embora a notoriedade de Borges deixe suas marcas ao longo deste estudo, que não pôde furtar-se a uma parte do aparato crítico que lhe foi destinado, a introdução busca recompor um tempo em que Gómez de la Serna era o grande escritor, lido na Espanha, na França e na Argentina.

*

No começo da década de 1930, Ramón reavaliou a vanguarda em alguns textos de *La Gaceta Literaria* de Madri e sobretudo no livro *Ismos*, de 1931, mas não se preocupou em revisar a sua própria imagem de vanguardista e mesmo de precursor. Em 1917, na primeira edição de *Greguerías*, chegou a escrever: "Ante todo yo necesito recabar mi condición de iniciador, porque en este país en que se entierra en secreto a los precursores [...] es uno mismo el que ha de escribir las fechas de sus rebeldías". Essa convicção precoce não seria desmentida pelo ensaio de 1936, "Las palabras y lo indecible", no qual continuava sendo o vanguardista de sempre,

² Todas as cartas de Borges provêm de *Cartas del fervor, correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, prólogo de Joaquín Marco, notas de Carlos García, edición de Cristóbal Pera, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores; Emecé, 1999, pp. 98, 189, 198-9, 207-8, 238 respectivamente.

discorrendo sobre as suas próprias inovações e citando o surrealismo, o dadaísmo, o *creacionismo*, Picasso, Maiakovsky, Esenin, Crevel etc.

Apesar de Borges ter levado para o seu país as inovações estéticas descobertas durante as suas duas viagens europeias – sobretudo o expressionismo alemão e o ultraísmo espanhol – diferentemente de Ramón, mostrou-se hostil a precusores desde o primeiro artigo crítico que escreveu para a revista *Vltra* e, mais tarde, fez o possível para dificultar a memória a respeito de sua fase vanguardista. Nos ensaios elaborados a partir da década de 1930, e que redimensionaram o próprio gênero ensaio, Borges refletiu publicamente, não só mais do que Gómez de la Serna, porém mais do que qualquer outro escritor de sua época, sobre o lugar de sua escrita. Por um lado, essa prática direcionou o tipo de leitura que requeria para si, fazendo com que fosse interpretado como autor universal irredutível ao tempo em que viveu. Por outro lado, tal atitude produziu a impressão de um autor com plena consciência de seu fazer poético. Como veremos, na década de 1920 e mesmo na de 1930, nem sempre as intenções – divulgadas em textos teóricos, combativos e que foram considerados manifestos do ultraísmo – conduziram a produtos textuais consequentes.

Este estudo desrespeita, desse modo, o esforço que Borges empreendeu em ensaios e entrevistas para modificar o seu passado, além do fato de ter excluído do conjunto de sua obra os três primeiros livros de ensaios, *Inquisiciones* [1925], *El tamaño de mi esperanza* [1926] e *El idioma de los argentinos* [1928]. Também desatende uma parcela da crítica sobre Ramón, que insistiu em tratar a obra produzida durante o exílio bonaerense [1936-1963] como fruto de uma fase final ou de crise, em virtude de certa nostalgia da Espanha e, em especial, da cidade de Madri. Mesmo que *Historia universal de la infamia* e *Doña Juana la Loca, Superhistoria* sejam posteriores à década de 1920, conservam a busca de um programa estético através dos recursos artísticos inventados e disponibilizados pela revisão cultural das vanguardas.

Os dois livros tiveram duas edições durante a vida dos autores. O primeiro foi lançado em 1935 pela editora Tor de Buenos Aires, depois foi reeditado em 1954 pela editora Emecé como parte integrante das *Obras completas*. Nessa oportunidade, além de revisar o livro, Borges incluiu um segundo prólogo e os contos "El doble de Mahoma", "El enemigo generoso" e "Del rigor en la ciencia" na seção "Etcétera". No caso de Gómez de la Serna, *Doña Juana la Loca (Seis novelas superhistóricas)* foi publicado em Buenos Aires no ano de 1944 pela editora Clydoc, depois em 1949, em Madri, pela editora Revista de Occidente. Na segunda edição, Ramón acrescentou o subtítulo "Superhistoria" na capa e deixou as "novelas superhistóricas" para a página de rosto. Além de outras pequenas alterações, somou ao conjunto a novela³ "Los adelantados".

A leitura comparada dessas obras, desenvolvidas nos três capítulos da segunda parte deste estudo, tem como base as versões estabelecidas desses livros. Entre as de Borges, optou-se pela edição crítica comentada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara (*Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2009, abreviada com as letras HU nas referências a *Historia universal de la infamia*). O texto estabelecido de *Doña Juana la Loca* foi editado por Ioana Zlotescu (*Obras completas*, vol. XIII, Barcelona, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2002; DJ nas citações).

Cabe destacar que o livro de Ramón nunca foi traduzido para outras línguas. Desde a sua publicação, sua recepção foi praticamente nula. A Argentina de 1944 estava voltada, como o

³ Mantenho, ao longo deste estudo, o vocábulo "novela", empregado por Ramón para descrever os textos de *Doña Juana la Loca*. O próprio autor, no ensaio "Novelismo" de *Ismos* [1931], *Obras completas XVI*, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 612, distingue as novelas curtas dos romances: "Hay las novelas cortas y las novelas largas./ Las novelas cortas son las novelas de la lealtad, las novelas en que el lector se divorcia del asunto cuando el divorcio es ya conveniente./ Las novelas largas solo por excepción dejan de ser un largo matrimonio. Pudieron ser cortas y hubieran sido perfectas, pero hay muchos lectores aún que quieren cosas interminables".

resto do Ocidente, para a Segunda Guerra Mundial e somava-se a isso o crescente desprestígio que o autor vinha enfrentando desde o final das vanguardas e, especialmente, depois de seu exílio, em 1936. Na Espanha de 1949, a sorte desse livro não seria diferente, tendo coincidido com a visita de Ramón ao general Franco. Com relação à *Historia universal*, pode-se dizer que se comparada com o volume de publicações a respeito de outras obras de Borges, a fortuna crítica desse livro é relativamente pequena. Isso se deve ao próprio autor, que em entrevistas comentou-o de forma depreciativa, além de ter hesitado em relação à sua tradução, publicada em línguas estrangeiras como uma espécie de anti-clímax, geralmente depois de seus livros mais importantes, *Ficciones* [1944] e *El Aleph* [1949].

O primeiro capítulo deste estudo, "Os percursos da voz, um escritor inexperiente e um super-escritor", parte dos prólogos de *Historia universal* e de *Doña Juana* para abordar a construção da voz dos narradores, observando as suas implicações na imagem dos autores implícitos. Em linhas gerais, no primeiro livro o narrador é bastante instável, assumindo máscaras diferentes, seja no interior dos contos da seção "Historia universal de la infamia", no conto "Hombre de la esquina rosada", em "Etcétera" ou no "Índice de las fuentes". No segundo, diferentemente, apesar da oscilação entre a primeira e a terceira pessoa, a ordem narrativa é estável, tida como ficcional e necessária, organizando e tomando conta de tudo. Ainda sob a perspectiva do tipo de voz narrativa, o capítulo convoca a noção de barroco empregada pelos dois autores e circunscreve um direcionamento de Ramón para os leitores espanhóis ao passo que Borges situar-se-ia num âmbito simultaneamente argentino e universal.

"Palavras e disparates, sobre as criaturas infames e super-históricas", vincula-se com "Os percursos da voz" na medida em que não perde de vista os autores implícitos, focalizados, nesse segundo capítulo, na sua relação com os personagens de ficção. Nesse momento, recuperam-se as avaliações que os dois escritores fizeram de Cervantes, de Bernard Shaw e de Macedonio Fernández para pesar o tipo de implicação afetiva que deixam transparecer em relação a seus próprios personagens. A comparação permite observar um tratamento dicotômico por parte de Borges, que admira e recrimina suas criaturas para, por fim, esvaziá-las de psicologia, imputando-lhes a noção de ficção de divertimento, restrita ao artifício retórico. No caso de Ramón, observa-se uma atitude que chamei de "compaixão jubilosa" e uma escrita acumulativa que visa acrescentar várias camadas ao ser, de forma a elaborar uma essência, à maneira das pesquisas do primeiro surrealismo, tanto quanto da reflexão do filósofo Hermann Keyserling.

Finalmente, no terceiro capítulo, "A epistemologia da *Historia universal* e a *Superhistoria*, ciência literária", procurei aprofundar os sentidos de "História universal" e de "Super-história" que aparecem nos títulos dos livros, a partir de um corte sincrônico que esboça as discussões críticas e epistemológicas que envolveram o campo da História no início do século XX. Os livros de Borges e Ramón, apesar de não se proporem como livros de História, lidam com noções de verdade suscitadas por esse campo do saber, além de contarem com personagens que um dia existiram de fato, como as rainhas Juana la Loca e Urraca de Castilla, a pirata Ching e o bandido Billy the Kid. As concepções de "História" veiculadas por Ramón e por Borges permitiram, além disso, um cotejo com o prefácio do livro *Vies imaginaires* do escritor Marcel Schwob. À semelhança deste, para Ramón os personagens históricos teriam sido prejudicados pela História, responsável por fixá-los num tempo e num espaço sem vida. A Super-história restituiria, assim, um processo que, em se fazendo, opõe-se ao tempo do mundo para se converter num tempo interior e intuído. O narrador borgeano, coerente com as idas e vindas identificadas desde o primeiro capítulo, contraria os conselhos de Schwob, pois se comporta como um historiador e, em seguida, questiona as fronteiras entre a ficção e a História.

O último texto deste estudo, "Emblemas do cristal em Borges e Ramón", à maneira de um epílogo, retraça o projeto inicial de pesquisa de doutorado, baseado na conferência-ensaio de Italo Calvino, "Exatidão" (*Seis propostas para o próximo milênio*). Explico aí as razões pelas

quais me absteve, por fim, de adotar o recorte teórico e histórico do escritor italiano, embora o título deste trabalho lhe renda homenagem, pois foi através de sua lição, deixada para os escritores e leitores vindouros que divisei, pela primeira vez, a possibilidade de comparar as obras de Jorge Luis Borges e de Ramón Gómez de la Serna.

PARTE 1

O percurso pelas revistas literárias espanholas e argentinas em que publicaram Borges e Ramón entre 1919 e 1949 propicia pelo menos quatro eixos de observação, aos quais retornaremos ao longo deste texto, pois são importantes para contextualizar quem eram esses autores e o que representavam quando publicaram, respectivamente, *Historia universal de la infamia* em 1935 e *Doña Juana la Loca* em 1944.

O primeiro deles refere-se à recepção que tiveram nas revistas, através da função que exerciam (colaborador, diretor ou membro do conselho de redação), do lugar gráfico que ocupavam e da visão de seus pares. Na Espanha, durante o ultraísmo, Ramón foi um dos grandes nomes, estando sempre nos lugares de destaque, recebendo resenhas e homenagens. Na Argentina, Borges é o criador de uma vanguarda *criollista*.

O segundo eixo de observação trazido pelas revistas aponta para a escolha editorial que Borges e Ramón adotaram no momento da edição de suas obras em livro, acolhendo ou refutando o que antes aparecera nos periódicos. O caso do primeiro é mais fácil de ser rastreado devido ao trabalho dos organizadores dos volumes de *Textos recobrados*, *Borges en Sur* e da edição crítica das *Obras completas*¹. Também em virtude da reedição de seus três primeiros livros de ensaios: *Inquisiciones* [1925], *El tamaño de mi esperanza* [1926] e *El idioma de los argentinos* [1928]. Embora estes últimos recompilem textos da década de 1920, na década de 1950 Borges os havia excluído de suas *Obras completas* e, enquanto viveu, não permitiu que fossem reeditados. Nesse mesmo eixo, que compreende as inclusões e exclusões das recolhas em livro, poderemos observar com mais detalhes que no prólogo das *Obras completas* de 1969, Borges exclui Gómez de la Serna da lista de autores que resenharam e "aprovaram generosamente" o seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* [1923]. Por sua vez, Ramón recolhe grande parte dos textos publicados anteriormente em periódicos. Por vezes faz o contrário, enviando para as revistas textos que já tinham sido editados previamente em livro. Nos anos 30 e 40, no momento da edição definitiva, o autor geralmente se restringe a pequenas correções textuais e, principalmente, a apagar os rastros mais contundentes de sua reflexão sobre a guerra civil espanhola e da divisão de seu país entre republicanos e franquistas. É esta a decisão que toma, por exemplo, em 1943, no livro *Lo cursi y otros ensayos*, ao reunir num só texto, bastante modificado devido às supressões, alguns dos posicionamentos expostos nos ensaios da revista *Sur*, "La Idea y la Ciudad", "Sobre la Torre de Marfil" e "Más sobre la Torre de Marfil".

Outro eixo de análise proporcionado pelas revistas literárias caracteriza o momento em que esses dois escritores surgiram um para o outro e o ambiente de convivência entre eles. Não só o diálogo através dos bens simbólicos, mas o clima de um tempo que deixará marcas na obra futura. Inicialmente, ambos participaram da primeira vanguarda espanhola, conhecida como histórica ou ultraísta, anterior ao grupo que se convencionou chamar de "Generación del 27". Em seguida, publicaram nas revistas de vanguarda argentina, *Martín Fierro* e *Proa*. Esse terceiro eixo abarca, assim, a diferença entre o ultraísmo espanhol e o argentino². O primeiro foi pouco

¹ No que concerne a este estudo, sobretudo o primeiro volume de JLB, *Textos recobrados, 1919-1929*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé, 2007. Cf. igualmente, JLB, *Borges en Sur*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Socchi, Buenos Aires, Emecé, 1999 e *Obras completas I*, ed. crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé, 2009.

² A percepção de que a vanguarda argentina podia ser compreendida como um desdobramento do ultraísmo espanhol estava presente na autoidentificação de escritores como o próprio Borges. Foi

expressivo e original: exprimiu-se através de um grupo de poetas – a maioria deles pouco conhecida atualmente – que se interessava por novidades e proposições estéticas bastante diversas, oriundas da França, da Itália e da Alemanha³. O segundo, com uma perspectiva latino-americana e argentina, foi mais programático. Em grande parte, as características do ultraísmo argentino se devem ao próprio Borges, que, desde as publicações espanholas, como veremos mais à frente, já se mostrava voltado a teorias, análises, defesas e tentativas de lançar polêmica.

As revistas literárias dão margem, finalmente, a um quarto eixo de observação que diz respeito ao fato de Borges e Gómez de la Serna terem sido leitores recíprocos, manifestando os julgamentos que faziam, seja da produção, seja do comportamento do outro. A partir de 1927, entretanto, haveria um afastamento no que concerne às referências mútuas, sobretudo por parte de Borges. Apesar de suas reticências, nos anos 30 ele editaria Ramón na revista *Destiempo*. Na década de 40, embora Ramón desapareça de sua reflexão e de suas referências, é ainda assim convidado para uma das palestras de *Los Anales de Buenos Aires*, dando mostras de que algo do antigo apreço ainda existia.

A partir da década de 1930, o contexto das revistas argentinas evidencia, igualmente, o início de uma troca de lugares frente ao cânone literário. Essa mudança retoma o primeiro eixo de observação a respeito do lugar que os dois escritores ocupavam nas publicações seriadas, dado pela função editorial que exerciam, a diagramação com maior ou menor destaque ou o volume de envios de artigos. Pouco a pouco, Ramón deixa de ser homenageado aqui e ali. Em 1933, é recebido em Buenos Aires sem efusão. Enquanto isso, e no mesmo ano, publica-se a primeira enquete sobre a obra de Borges na revista *Megáfono*⁴. É bem verdade que naquele momento este ainda não era aclamado, mas também é certo que não passava pela indiferença que começava a ser destinada a Ramón. Nos anos de 1940, o "Desagravio a Borges" da revista *Sur* assinala com mais clareza um lugar que, embora controvertido, já existia para ele. Em contrapartida Ramón, na mesma época, sofria com o exílio e atrapalhava-se com seus (des)engajamentos políticos, conhecendo o desprezo de grande parte dos intelectuais, ou porque eram espanhóis republicanos ou argentinos antiperonistas.

Sobre os critérios de seleção das revistas

O principal critério a nortear a eleição dos periódicos abordados ao longo desta primeira parte foi a participação simultânea de Borges e de Ramón no corpo dos colaboradores. Na Espanha, esse critério conduziu a uma concentração de revistas da vanguarda ultraísta. Cabe advertir, no entanto, que este estudo não se pautou pela renovação estética daquele período, mas pela presença de Borges e de Ramón. Daí, por exemplo, o espaço dedicado à *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, que não se inscreveu na vanguarda. Por isso, igualmente, outras revistas que repercutiram o ultraísmo na Espanha – entre elas *Ultra* de Oviedo, *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Gran Guiñol*, *Papel de aleluyas*, *Rosa de los vientos*, *Tobogán*, *Ronsel*, *Perseo*, *Plural* e *Litoral* – não foram tratadas aqui. O mesmo se dá com as revistas argentinas que noticiaram a

assinalada, ademais, por Néstor Ibarra, no primeiro estudo sobre este último: *La nueva poesía argentina, ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929*, Buenos Aires, 1930.

³ Sobre a noção instável de "vanguarda" durante o período das vanguardas históricas na Espanha, sobretudo o ultraísmo, que se constitui de forma intuitiva e sugestiva, cf. Brihuega, Jaime, "La noción de vanguardia", *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 15-76.

⁴ "Discusión sobre Jorge Luis Borges", n. 11, agosto de 1933. O nome dessa revista inspiraria a coleção homônima da editora popular Tor que editou *Historia universal de la infamia* em 1935. Para mais detalhes da relação entre a revista *Megáfono* e a editora Tor, cf. Louis, Annick, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 48-58, 181-95.

vanguarda ou foram propriamente vanguardistas, entre elas *Proa (primera época)*, *Inicial*, *Síntesis*, *Valoraciones*, *Los pensadores*, *Claridad* e *Noticias literarias*. Apesar disso, por vezes alguns textos que não constituíram o *corpus* principal por não possuírem os dois escritores como colaboradores – a exemplo dos provenientes de *Baleares*, *Cosmópolis*, *Horizonte* e *Arte* entre as revistas espanholas, *Prisma*, *Nosotros* e "Revista Multicolor de los sábados" entre as argentinas – são aqui retomados porque contextualizam debates ou eventos importantes para a compreensão das escolhas dos autores, seu percurso literário e reflexivo.

Para além da vanguarda, Ramón Gómez de la Serna colaborou em diversos jornais e revistas argentinos: *Don Goyo*, *La Razón*, *La Nación*, *El Mundo*, *La Prensa*, *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*, *Lyra* (cujo nome foi sugerido por ele), *Clarín*, *Contrapunto*, *Mundo Argentino*, *Atlántida*, *Síntesis*, *Saber Vivir*, *Papeles de Buenos Aires*, *El Hogar*, *Columna*, *Fábula*, *Páginas de Columba*, *Argentina Libre*, *Vértice*, *Cabalgata*, *Cultura*, *Tecné*, *Revista de Arquitectura*, *Sexto Continente*, *P.B.T.*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Borges também publicou em alguns desses periódicos, embora sem a voracidade de Ramón, que dependia exclusivamente de seus envios para sobreviver, sobretudo a partir de seu exílio, em 1936. Devido ao breve período do ultraísmo espanhol – de 1919 a 1923 – e à extensão do período das revistas literárias argentinas que compreende o intervalo de 1924 a 1949, quantitativamente, ambos coincidem mais como colaboradores de um mesmo periódico deste lado do Atlântico. Entretanto, no caso da maior parte das publicações seriadas argentinas, o critério que se restringia à presença simultânea de ambos no corpo de colaboradores, empregado na seleção das revistas espanholas, deixa de ser produtivo, pois o diálogo entre eles diminui gradativamente até desaparecer por completo.

Assim, na Argentina os dois escritores dividiram as páginas de *El Hogar*, mas seus textos não se tocam. De modo geral, Borges escreve resenhas, biografias e notícias literárias; Ramón envia contos e *greguerías*⁵. A revista *Síntesis* repete esses caminhos paralelos. Nela, os dois publicaram regularmente e seria possível aventar a hipótese de que o seu diretor até o final de 1928, o poeta ultraísta Xavier Bóveda, tenha inicialmente reunido os nomes de Borges como membro do conselho diretivo e de Gómez de la Serna como colaborador, além de Cansinos Assens, Guillermo de Torre e Benjamín Jarnés. Isso, no entanto, não basta para rastrear um diálogo profícuo entre Borges e Ramón. Como em *El Hogar*, as resenhas de Borges para *Síntesis* jamais citam Ramón e este, por sua vez, envia à revista unicamente textos ficcionais (com os quais, diga-se de passagem, os leitores das outras revistas que abordaremos ao longo desta introdução já estavam fartamente familiarizados).

Soma-se ao diálogo cada vez mais rarefeito a diferença em relação às revistas espanholas de vanguarda. Ao contrário destas, parte das publicações argentinas em que ambos concorriam não possuíam fundamentos estéticos específicos. Esse é, a meu ver, o caso do suplemento literário de *La Nación*, dirigido por Eduardo Mallea, e onde publicaram com frequência. Outra dificuldade está relacionada com publicações das quais participaram, mas cujos envios não eram representativos. Gómez de la Serna, por exemplo, publica em quase todos os números da revista *Saber vivir*, Borges em apenas dois. Em *Caras y Caretas*, este último, à diferença de Ramón, publica somente três vezes, e em *Mundo Argentino*, uma única vez.

Em algumas revistas muito significativas para a cultura argentina, no entanto, é possível recuperar referências cruzadas. Nelas, além disso, pode-se acompanhar os posicionamentos estéticos desses escritores, por vezes também os políticos. Elas desenham uma parte do

⁵ Existe apenas uma menção indireta de Borges sobre Ramón em *El Hogar*, quando se refere à *greguería*: "Diez años hace que reside en nuestra república el doctor Guillermo Rohmeder. No prodiga la fácil generalización, no es abogado de una raza o de una cultura, no cree que el epigrama o la greguería puedan suplir el conocimiento". Cf. JLB, "Argentinien, de Wilhem Rohmeder, E. Beutelspacher", *El Hogar*, Buenos Aires, 1937, 30/04/1937, reproduzido em *Borges en el Hogar, 1935-1958*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 46.

contexto literário dos primórdios de Borges no seu próprio país e a recepção de Ramón na Argentina. Seu estudo é fecundo, ademais, pois reencena, como no caso das revistas espanholas, um diálogo que, como veremos, foi voluntariamente apagado por Borges. Além disso, essas revistas têm propostas específicas: *Martín Fierro* e *Proa* estão intrinsecamente ligadas à vanguarda argentina, *Sur* transmite uma mensagem cosmopolita e situa-se acima do cotidiano, com objetivos espirituais. Posteriores ao ideal do "novo", as revistas *Destiempo* e *Los Anales de Buenos Aires*, dirigidas por Borges, pretendem-se independentes das modas vigentes e do contexto histórico.

Por último, vale prevenir o leitor que esse levantamento comentado da presença de Borges e de Ramón nas revistas literárias espanholas e argentinas funciona antes como uma memória, falha, é certo, e repleta de lacunas, pois não se pretende exaustivo, na medida em que não analisa a totalidade dos textos publicados por eles⁶. Em revistas cujo volume de publicação não trazia informações produtivas para a relação de ambos – como *Alfar* de A Coruña – ou em revistas como *Sur*, de que foram assíduos colaboradores, optei por comentar, em certos momentos, somente as edições em que ambos coincidem no mesmo número.

⁶ Esse tipo de informação pode ser verificado nos Anexos deste estudo, pp. 127-66 e, no caso de Borges, por meio de excelentes bibliografias, como as de Nicolás Helft, Fabiano Seixas Fernandes ou Annick Louis e Florian Ziche.

NA ESPANHA

Um ismo fraco, um discípulo e um mestre renegado

O ultraísmo com o qual Ramón e Borges tiveram contato direto caracterizou-se pela releitura e síntese, sobretudo através das revistas literárias, das inovações das vanguardas europeias como o futurismo, o dadaísmo, o cubismo e o expressionismo. Segundo Buckley e Crispín, "por primera vez desde el siglo XVIII, España se abrió a los cuatro vientos y participó con voz propia e inconfundible en las corrientes intelectuales europeas del momento"¹. A maior parte dos críticos e historiadores literários, no entanto, discordaria dessa "voz própria e inconfundível" em virtude da falta de originalidade dessa primeira vanguarda espanhola, que se limitava a repercutir o que era feito noutros lugares, sobretudo na França, na Itália e na Alemanha. Segundo Javier Pérez Bazo, por exemplo, o ultraísmo:

[...] no logró construir una teoría poética propia de suficiente consistencia ni pudo llevar a término resoluciones poéticas de sólido fundamento artístico más allá de la mimesis desigual de otras propuestas vanguardistas europeas.²

Seja como for, conta-se que o ultraísmo foi concebido em 1918, no café Colonial de Rafael Cansinos Assens, sob o influxo da passagem do poeta chileno Vicente Huidobro pela Espanha. Efetivamente, o primeiro manifesto foi publicado em Madri em 1919 e redigido nesse círculo literário, que pouco tempo depois seria frequentado pelo jovem Borges³. É mesmo nesse sentido que na maturidade Borges faria questão de atribuir a Cansinos o papel de mestre. As declarações a seu respeito, uniformes ao longo do tempo e sempre positivas⁴, somadas ao marco do primeiro manifesto ultraísta, ajudariam a encobrir a presença de outro mestre, Ramón Gómez de la Serna, para quem o autor argentino foi reservando o silêncio, ou um crescente desdém, vinculado sobretudo à sua produção de *greguerías*, um gênero literário inventado, que reúne metáforas com comparações disparatadas, etimologias falsas, paronomásias, paródias de locuções ou de clichês. Em 1981, por exemplo, Borges diria o seguinte, em entrevista a Abel Posse:

Gómez de la Serna fue un extraordinario literato y quedará en las letras. Buenos Aires le hizo mal.

Pienso que podría haber sido un gran poeta aparte del excelente prosista que es. Las greguerías le anularon muchas posibilidades: si uno se acostumbra a pensar en forma tan atomizada termina atomizado.

Al final se disgregó en greguerías...⁵

Ramón poderia ter sido poeta, mas não foi, lembra Borges⁶. Também não se considerou parte do ultraísmo, constituído por poetas. Apesar de certa afinidade com o grupo, sempre

¹ Buckley & Crispín, *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza, 1973, p. 9.

² Pérez Bazo, "El Ultraísmo", *La vanguardia en España*, Toulouse, Paris, Cric & Ophrys, 1998, p. 101.

³ O primeiro manifesto foi veiculado na imprensa madrilena de um modo geral em fevereiro de 1919. Um mês depois, foi reproduzido na revista *Grecia*, Sevilla, 15/03/1919, p. 2 e, no mês seguinte, na revista *Cosmópolis*. Retornarei a esse texto inaugural em "Os manifestos ultraístas de *Grecia*", p. 44 e ss.

⁴ Vejam-se, por exemplo, os ensaios "Definición de Cansinos Assens" em *Martín Fierro*, segunda época, Buenos Aires, n. 12-13, 10/11/1924 e em *Inquisiciones* [1925]; "Cansinos y *Las mil y una noches*", *La Nación*, Buenos Aires, 10/07/1960, assim como o poema "Rafael Cansinos Assens" em *El otro, el mismo* [1964]. A grafia do sobrenome do escritor sevilhano tem variações, quase todas muito correntes. Optei sempre por Cansinos Assens.

⁵ Reproduzida parcialmente por Abel Posse em "Borges, América latina y la literatura española contemporánea", *La Nación*, Buenos Aires, 04/12/1996.

reclamou seu magistério, o papel de introdutor do "novo" na Espanha e seu próprio ismo, o "Ramonismo". Em 1931, seu livro sobre as vanguardas, *Ismos*, sequer menciona o ultraísmo⁷. Isto parece explicado em 1955, quando afirma na *Revista Nacional de Cultura* de Caracas que esse ismo fraco tinha tido dificuldades para existir:

Había existido el "Romanticismo" quizá el "Modernismo" pero encontraban dificultades para poder existir tanto el "Ultraísmo" como el "Novecentismo".

Aparecían como un fenómeno extraño, como infantes no viables a los que les crecía la cabeza a expensas de todo el cuerpo, con algo monstruoso, quizá por un exceso de retórica contra la retórica.⁸

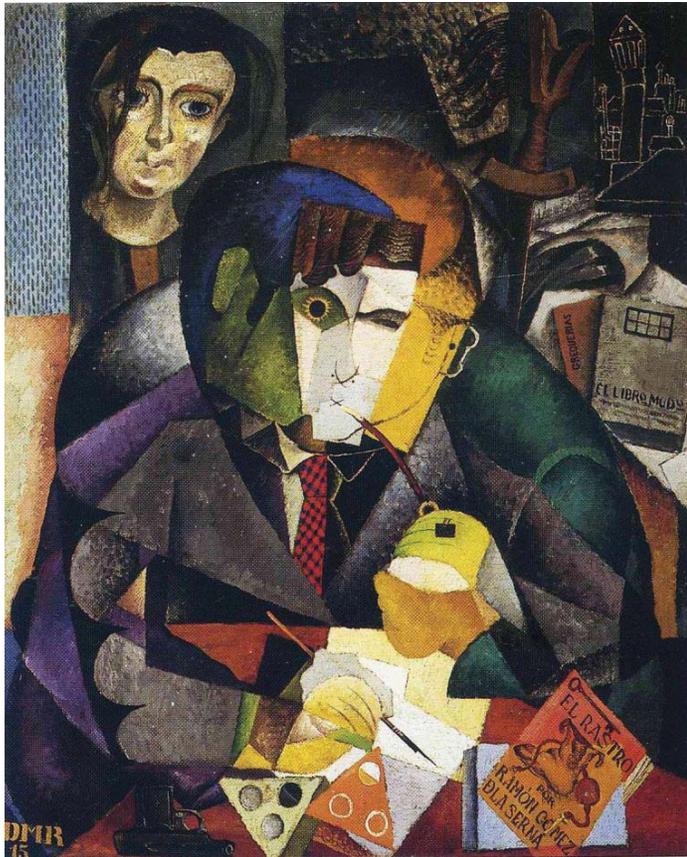
Nessa oportunidade, Ramón relembra o papel de Borges, responsável por transportar para a Argentina as inovações estéticas divulgadas na Espanha, "esclarecendo a doutrina". Além disso, consideraria que em vez de Cansinos, Guillermo de Torre teria sido o criador do ultraísmo. Quatro anos depois, em 1959, o mesmo texto, quase sem modificações, passa a ser o verbete "Ultraísmo" do *Diccionario literario* de González Porto-Bompiani⁹. Desta vez, com três curiosas ilustrações que o acompanham: uma reprodução da tela de José Gutiérrez Solana de 1920, "La tertulia del café del Pombo en Madrid", com Ramón ao centro; o retrato cubista de Ramón pintado por Diego Rivera em 1915 e um desenho do próprio Ramón. Este último é feito de uma expressão que se repete: "Lo nuevo", "Lo nuevo". No centro, pode-se ler a frase "Siempre lo nuevo". Na parte inferior, "Lo nuevo sin razones ni dudas", "Todo lo nuevo". A reprodução do retrato de Rivera já tinha composto nada menos do que a capa da primeira edição de *Ismos* e o desenho de Ramón também ilustrava esse livro. Em 1959, mesmo que não saibamos se as ilustrações foram sugeridas pelo escritor ou simplesmente incluídas pelos editores do dicionário, chamam a atenção porque apesar do papel central que Ramón assume em todas elas, no verbete ele não aborda a sua própria participação nas revistas ultraístas.

⁶ Numa obra vasta como a de Ramón sempre há exceção: "Post-scriptum" e "Nieve tardía", publicados na revista *Prometeo* em 1910. Além disso, "Aleluyas absurdas. El espejo, el hombre y el conejo", *Papel de Aleluyas*, n. 1, julio 1927 e o libreto de ópera *Charlot* [1932], em *Charlot: ópera en 3 actos*, op. 15, Madrid, Antonio Gallego, 1988.

⁷ Sobre a relação de Ramón com o ultraísmo, ver o excelente estudo de José María Barrera López, "Afinidades y diferencias: Ramón y el 'ultra'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 461, noviembre 1988, pp. 29-38.

⁸ RGS, "El Ultraísmo y el Creacionismo Español", *Revista Nacional de Cultura*, n. 108, Caracas, ene-feb. 1955, p. 147.

⁹ Porto-Bompiani, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, tomo I, Barcelona, Montaner, 1ª ed. 1959, 2ª ed. 1967, pp. 548-52.



Ao lado, a tela de Diego Rivera, "Retrato cubista de Ramón Gómez de la Serna". Abaixo, a tela de Gutiérrez Solana, "La tertulia del café del Pombo en Madrid". Na página seguinte, o desenho de Ramón impresso em *Ismos* e reproduzido no *Diccionario literario* de Porto-Bompiani.





Bem antes do ultra: Ramón

Ramón teve uma presença incontestável em grande parte das revistas ultraístas. Apesar de seu vínculo caprichoso, e dos altos e baixos que enfrentou com relação aos poetas do movimento, é claramente um de seus precursores. É o que esclarece Gloria Videla Rivero, uma das principais estudiosas do "ultra", abreviação familiar de ultraísmo:

Aunque Gómez de la Serna es prosista, son muchas las razones que justifican su inclusión como precursor del ultraísmo [...]. Tuvo, con prioridad histórica, la

preocupación por "lo nuevo", que fue obsesión en los ultraístas. Expresó su afán reformador en proclamas, manifiestos y prólogos; tuvo contacto con el futurismo italiano cuando todavía en España el modernismo estaba en pleno auge; su estilo literario refleja su deseo de originalidad. En su prosa – con evidentes matices líricos que nos permiten considerarlo como precursor de un movimiento poético – aparecen muchos de los rasgos que caracterizan a la lírica de vanguardia: la profusión de imágenes y metáforas (la "greguería"), los juegos de ingenio, el humorismo.¹⁰

Já na Espanha de 1909, Ramón difunde através da revista *Prometeo*, fundada em 1908 por seu pai, Javier Gómez de la Serna, o manifesto de Marinetti, "Fundación y Manifiesto del Futurismo"¹¹. Em 1910, divulga e traduz outro texto do vanguardista italiano, desta vez dirigido especialmente aos espanhóis: "Proclama futurista a los españoles". Ramón foi, assim, o precursor do ultraísmo – devido ao tipo de produção que desenvolvia – e *Prometeo* [1908-1912] teria sido a precursora das revistas ultraístas, ao inaugurar, tanto quanto seu diretor, uma postura desconhecida para a Espanha de então: a de dar notícia sobre o que se fazia no resto da Europa.

Junto ao manifesto de Marinetti, e bem antes que Tristan Tzara declarasse no seu "Manifiesto Dada" [1918] que "la nouveauté ressemble à la vie"¹², Ramón comentaria, ademais, a noção de "nova literatura", solicitando: "¡Cumplamos nuestras insurrecciones!" sem formas pré-definidas, fórmulas ou preceptivas. Escreveria, pois, a respeito de um estilo sem academicismo, intuitivo e futuro, porque na sua opinião a "nova literatura" expulsaria o usual para dar lugar à vida:

La nueva literatura prescinde de lo usual y así está desenterrando el verdadero concepto de la vida, haciendo revivir las inquietudes embotadas y traspasando todas las prohibiciones de que está hecho más que nada lo usual.¹³

Nesse texto de 1909, discorre, além disso, sobre um lugar efetivo para a mulher na literatura, sobre a necessidade de textos subjetivos e biográficos. Muitos anos depois, no livro *Doña Juana la Loca*, com tantas personagens femininas, o autor manteria posições muito semelhantes.

Entre 1914 e 1915, Ramón inaugurou a tertúlia do café Pombo. Como outros cafés que existiram na Espanha desde o século XVIII, Pombo era um espaço de reunião aberto e informal, onde se falava de assuntos os mais ecléticos: sobre os acontecimentos recentes, os temas

¹⁰ Videla Rivero, "Antecedentes del ultraísmo en España", *El ultraísmo, estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971, p. 18. Nesse artigo, a autora compara a estrutura das *greguerías* com as imagens e metáforas presentes em poemas ultraístas. Seu livro também é excelente instrumento para conhecer as revistas e alguns documentos importantes do período.

¹¹ *Prometeo* publicou 38 números entre 1908 e 1912. Oficialmente, foi dirigida a partir do n. 12 por Ramón. No n. 6, de abril de 1909, aparece o manifesto de Marinetti, traduzido por Ramón, assim como "El concepto de la nueva literatura (Profesión de fe y de excepticismos)" e "El Futurismo", ambos de Ramón. Para mais informações sobre a revista, o período histórico e os posicionamentos do autor, consultar Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna, 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

¹² A esse respeito, cf. Aullón de Haro, "Teoría general de la vanguardia", in Pérez Bazo, *La vanguardia en España, op. cit.*, pp. 36-9.

¹³ RGS, "El concepto de la nueva literatura", *Obras completas I*, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 149-76. Reproduzido, igualmente, em RGS, *Una teoría personal del arte, antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 55-78.

políticos e sobretudo, as novidades estéticas e a vida literária¹⁴. Cansinos Assens, Manuel Abril, Salvador Bartolozzi, José e Rafael Bergamín figuravam entre os fundadores. Nessa mesma época, Ramón imprime a *Proclama de Pombo* em papel de jornal, num formato parecido com a da futura *Prisma*, a primeira revista da vanguarda argentina, colada por Borges e por seus companheiros nas ruas de Buenos Aires em 1921¹⁵. Bem antes disso, portanto, e antes do ultraísmo na Espanha, Ramón já se destacava como renovador.

Relacionou-se, de fato, com muitos representantes das vanguardas de outros países e, na Espanha, parecia centralizar tudo o que se vinculava ao novo. Da emissora de rádio ao cinema sonoro, do aeroplano ao zepelim, do jazz-bandismo ao cubismo, passando pelo futurismo. Em 1915, já havia organizado em Madri a primeira exposição de arte de vanguarda, recebida com escândalo pelo público e pela imprensa. A mostra, cujo catálogo prologou, chamou-se "Pintores íntegros" e foi realizada no Salón de Arte Moderno¹⁶. Nesse espaço expuseram, dentre outros, Agustín Choco, José Cruz Herrera, María Blanchard e Diego Rivera com o "Retrato de Ramón Gómez de la Serna", o mesmo que foi reproduzido na capa de *Ismos* e no verbete "Ultraísmo" do dicionário Porto-Bompiani.

A originalidade e a modernidade de Ramón eram, contudo, relativas – como mais tarde seriam as do grupo de poetas ultraístas – pois a França era seu paradigma cultural. O próprio escritor viveu em Paris em diversas oportunidades: em torno de 1904 em comemoração ao término de seu *bachillerato*, entre 1909 e 1911, ao mesmo tempo que enviava a Madri suas colaborações para a revista *Prometeo*; em 1917, quando conhece Apollinaire, Juan Gris, Lipchitz, Modigliani e Picasso, também no final da década de 1920, quando o acúmulo de visitas fizeram com que fundasse um lugar de reunião próprio, no café *La Consigne*, perto de Montparnasse¹⁷. Sua presença em Paris também é suficientemente marcante para que em 1929 Ramón seja nomeado membro da *Académie Française de l'humour*.

A Espanha desse período, além disso, estava envolvida em uma profunda crise. Não tinha, portanto, um ambiente que permitisse um movimento reativo e violento como o das outras vanguardas europeias, cuja repulsa aos modelos vigentes incluía, entre outras atitudes, o desprezo de grande parte do público leitor. Entre 1912 e 1922, sob o governo Romanones e durante o reinado de Alfonso XIII, os espanhóis viviam em estado de exceção. Em 1910, a expectativa de vida no país era de 41 anos e o número de analfabetos chegava a 40% da população¹⁸. Durante a Primeira Guerra Mundial, a Espanha declarou-se neutra por causa de sua precária situação militar e naval, do *deficit* orçamentário crescente, do baixo desenvolvimento da indústria e do comércio. Em 1917, um pouco antes da Revolução Russa, houve uma greve geral que contestou o aumento do custo de vida, a escassez de alimentos e a permanência da

¹⁴ Existe uma vasta bibliografia sobre tertúlias e cafés. Além do famoso ensaio de Azorín, "Los cafés de Madrid", *Obras completas III*, Madrid, Aguilar, 1961, pode-se consultar: Tudela, *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1985; Pérez Ferrero, *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975; Espina & Ayala, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995; Bonet Correa, "Los cafés históricos", *Lars: cultura y ciudad*, n. 9, 2007, pp. 47-53 e Sampelayo, "Noticias y anécdota de los cafés madrileños", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n. 6, 1970, pp. 507-27.

¹⁵ Ver reprodução da *Proclama* em Bonet, *Impresos de vanguardia en España*, catálogo de la exposición producida por MUVIM, València, 2009.

¹⁶ Cf. Bonet (org.) *Ramón en cuatro entregas*, t. 3, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1980, pp. 79-84.

¹⁷ Sobre Ramón e Paris, consultar os numerosos estudos de Olga Elwes Aguilar, entre eles "París cruel, la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire", *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, n. 16, 2001, pp. 35-46 e "Ramón y sus novelas para París", in Navarro Domínguez (coord.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela: nuevas perspectivas*, Universidad de Huelva, 2008, pp. 187-208. Para Ramón e a vanguarda, Martínez-Collado, *La complejidad de lo moderno: Ramón y el arte*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

¹⁸ Cf. Carreras i Odriozola & Tafunell Sambola (coords.), *Estadísticas históricas de España: Siglos XIX-XX*, 2ª ed., Bilbao, BBVA, 2005.

monarquia. No ano seguinte, a carestia levaria vários cidadãos a se manifestarem nas ruas do país.

Inseparável dessas injunções históricas, Gómez de la Serna não foi, portanto, apenas um vanguardista. Além de ter buscado cativar o maior número de leitores possível numa época em que o mercado da arte era bastante restrito, conheceu, nas suas duas primeiras viagens a Paris, um mundo que ainda se vinculava com a boemia, os *cabarets*, os *music-halls*, a *Belle époque* e o final do século XIX. Esse mundo foi recriado pelo próprio autor no livro *Tapices*, de 1913. Na revista *Prometeo*, razoavelmente sincrética, havia algo da vanguarda e muito do decadentismo francês, de Remy de Gourmont e Anatole France, além de Nietzsche, Oscar Wilde, Bernard Shaw. Esse convívio do antigo com o novo, do qual Cansinos Assens e Borges, como veremos, tiveram aguda consciência, era evidente no primeiro banquete que Ramón organizou no café Pombo, em 1909. Ele fora dedicado a Mariano José de Larra, expoente do romantismo espanhol, embora Ramón fizesse questão de anotar que não se tratava de uma homenagem comum:

[...] banquete fantástico que soliviantó a las gentes, que se comentó con improprios y en el que hubo un asiento vacío para el gran *Fígaro*, que como escribí en la invitación, dibujada genialmente por Julio-Antonio, "en su lógica de suicida cabe tanto un banquete como un suicidio, justo colofón a su escepticismo".¹⁹

Com a cadeira vazia destinada a Larra, Ramón contrapunha-se à "celebração" de sua "memória" feita em 1901 por Antonio Azorín e Pío Baroja, que, como outros escritores de sua geração, visitaram o túmulo do ensaísta romântico no cemitério madrilenho San Nicolás. Além disso, Ramón buscava reatualizar o lugar de Larra dentro da tradição literária espanhola, retirando-o de uma linhagem de acumulação de saberes e de técnicas literárias para colocá-lo como um dos novos, diferentes e originais:

Larra no significa en arte y en el pasado la senaduría vitalicia. Es, por primera vez en la historia, el primero de nosotros, escépticos y burlones, que se hace antiguo y sufre su centenario. Se burlaría sarcásticamente.²⁰

Apesar da modernidade do tom, a homenagem de Ramón não estava completamente dissociada de outros gêneros finisseculares, produzidos ao longo de toda a sua carreira, e que continham o gesto da cortesia e da retribuição: "silhuetas", "perfis", "retratos". A sociabilidade em Madri, diferentemente da ruptura promovida pelas outras vanguardas europeias, era sustentada por banquetes, tertúlias, comemorações, homenagens, conferências, brindes e encontros de café²¹. Esses espaços de convivência foram os de Ramón e o do futuro ultraísmo, apesar de lembrarem um tempo anterior à vanguarda: respeitoso, com dissidências amistosas, rupturas controladas e um espírito de continuidade. Por isso no segundo número da revista *Ultra*, a mais importante do movimento, afirmava-se em nota anônima: "Por lo pronto les diremos que Rubén Darío, Enrique de Mesa, Unamuno, Pérez de Ayala y Ortega y Gasset,

¹⁹ RGS, *Pombo*, vol. 1, Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999, p. 206.

²⁰ RGS, "Banquete a Larra", *Prometeo*, n. 4, febrero de 1909, p. 91. No número seguinte da revista, haveria uma série de textos sobre Larra, entre eles o de RGS, "Agape organizado por *Prometeo* en honor de Fígaro", *Prometeo*, n. 5, marzo de 1909, pp. 51-7. A esse respeito, cf. o artigo de García de la Concha, "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de investigación Filológica*, n. 3, 1977, pp. 63-86.

²¹ Cf. Macchiuci, "Vanguardias de la periferia: España"; "Ramón Gómez de la Serna, un vanguardismo finisecular", *Final de Plata Amargo, de la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*, La Plata, Al Margen, 2006, pp. 103-84; 185-230.

merecen todos nuestros respetos". Em seguida, com uma repreensão discreta, para não dizer demasiado tímida: "Pero lo de Rubén Darío y Enrique de Mesa ya está hecho y no debe continuarse".

Ramón X Cansinos

Foi nos intervalos em que esteve em Madri, entre 1920 e 1924, que Borges travou contato com o grupo de escritores do café Pombo, organizado em torno de Ramón²². Nessa época, como assinalou-se antes, Cansinos já possuía uma agremiação própria no café Colonial. A concorrência desses cafés teria instaurado o que os frequentadores consideravam uma rivalidade, com a qual tinham de lidar antes de decidir o rumo a tomar nas noites de sábado. A respeito da reciprocidade entre os três escritores, especialmente entre Borges e Ramón, Graciela Montaldo explica:

Borges eligió entre los europeos con los que compartió "veladas literarias", dos escritores que pasaron a poblar su discurso de joven poeta y a los que le dio un lugar de magisterio y admiración: Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna – cada uno liderando su propio grupo. "Ramón", como los martinfierristas llamaron Gómez de la Serna, tuvo con Borges una relación de compinches: ambos se visitaron, escribieron y comentaron los libros del otro. Si Borges ve a Ramón como un maestro, éste entiende tempranamente que Borges no es un discípulo tradicional.²³

Apesar dessa observação, na autobiografia que Borges elaborou em 1970, Ramón e seu café são ridicularizados:

Fui una vez a una reunión y no me gustó cómo se comportaban. Tenían un payaso con una pulsera a la que habían sujetado un cascabel. Hacían que estrechara la mano a la gente, y el cascabel cascabeleaba y Gómez de la Serna invariablemente decía: "¿Dónde está la culebra?". Se suponía que era gracioso. Una vez me miró con orgullo y comentó: "¿Verdad que nunca viste nada parecido en Buenos Aires?". Reconocí que no, gracias a Dios.²⁴

Não se sabe quantas vezes Borges foi ao café de Ramón. Este anota a presença do jovem argentino no livro *La Sagrada Cripta de Pombo*, publicado em 1924. Em 1935, também escreve um ensaio no qual recorda que Borges e sua irmã estiveram por lá²⁵. Alfonso Reyes, por seu turno, oferece uma versão bastante engraçada da primeira visita de Borges, provavelmente em 1920:

Jorge Luis Borges apareció por Madrid casi niño, grave y solemne. Lo llevaron a la tertulia de Pombo.

²² A família Borges chega em Madri em fevereiro de 1920 e permanece até 3 de maio. Em julho de 1923, depois de publicado em Buenos Aires o terceiro e último número de *Proa (primera época)*, voltam para a Europa. Passam algum tempo em Londres antes de retornar a Madri.

²³ Montaldo, "Borges y los españoles", in David Viñas, *Historia social de la literatura argentina*, tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p. 231.

²⁴ JLB & di Giovanni, *Autobiografía: 1988-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 59. Ver, igualmente, o prólogo que Borges dedicou à biografia que Ramón escreveu a respeito de Silverio Lanza. Nela, embora as observações sobre os dados biográficos do próprio Ramón prevaleçam, Borges é sem dúvida mais condescendente do que na *Autobiografía*: JLB, "Ramón Gómez de la Serna. Prólogo a la obra de Silverio Lanza", *Biblioteca personal, prólogos* [1988], *Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 503.

²⁵ RGS, "El año pombiano", in de Torre, Pérez Ferrero & Salazar y Chapela, *Almanaque literario*, Madrid, Plutarco, 1935, p. 178.

— ¿Y qué hace ahora el joven poeta argentino? – le preguntó el pontífice Ramón Gómez de la Serna; y Borges, con la mayor seriedad, entre la perplejidad muda de los contertulios, dejó caer esta bomba de profundidad:

— Estoy traduciendo la *Ilíada*.

Ramón no pudo menos que exclamar:

— ¡Atiza!²⁶

Em 1986, contrariamente à impressão que transmitiu de Pombo, Borges é bastante respeitoso com as reuniões do café Colonial:

Cansinos proponía un tema cualquiera: una estrofa, un libro, una imagen. No permitía la mención maliciosa de escritores contemporáneos. Apenas si recuerdo una mención fugaz del hostelero de Pombo.²⁷

A rixa entre Cansinos e Ramón não tinha se atenuado na lembrança do Borges da década de 1980, resumindo-se a uma menção passageira. Desde o começo do ultraísmo, insinuações deste tipo e pequenos incidentes ajudaram a encenar uma disputa repercutida pelos jovens, que procuravam o burburinho do ambiente de vanguarda daqueles tempos. O novo, afinal, não deveria passar despercebido.

Na realidade, Cansinos e Ramón, mais velhos do que os ultraístas e melhor inseridos culturalmente, poderiam abonar o movimento, emprestando-lhe confiança. Embora tivessem tertúlias separadas, eram amigos e trocavam cartas. Cansinos também era muito próximo da namorada de Ramón naquela época, a jornalista e escritora feminista Carmen de Burgos, mais conhecida como Colombina.

A reunião desses fatos não significa afirmar que Ramón estivesse satisfeito com a concorrência do antigo colaborador da revista *Prometeo* e fundador de Pombo. Pelo contrário, Ramón foi, em geral, sarcástico nas biografias curtas que escreveu a respeito de Cansinos. Assim, em 1945, no livro *Nuevos retratos contemporáneos*, avisa que "compensará" o fanatismo antigo, suavizando-o. Apesar disso, explica que nos anos vinte Cansinos apareceu "pilotando al poeta Huidobro o a Jorge Luis Borges" tendo, logo depois, ficado sem "esos brillantes huéspedes". Menciona, em seguida, os poetas ultraístas chamando-os de "hombres desesperados e vazios":

Cansinos Assens – hay que decirlo para los que puedan no saber a qué atenerse en el porvenir – es un poeta traspillado, de un lirismo monótono, igual que una canturia [sic] o que las músicas tocadas con una vieja vihuela.

Cansinos Assens camina en la madrugada con unos hombres desesperados y vacíos, a los que él llama sus discípulos; hasta que se enteran ellos de que él dice eso y se indignan.²⁸

Em *La novela de un literato*, livro de memórias fragmentárias sobre o mundo das letras de Madri de fins do XIX até o primeiro terço do XX, Cansinos acaba depreciando as inovações reclamadas pelos ultraístas, contando que eram seguidores do *modernismo*²⁹ de Rubén Darío,

²⁶ Reyes, "Atiza", *Anecdotario, Obras completas*, vol. XXIII, México, FCE, 1989, p. 353.

²⁷ Prólogo de 1986 a *El candelabro de los siete brazos*, reproduzido em JLB, *El círculo secreto, prólogos y notas*, Buenos Aires, Emecé, ed. de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 190.

²⁸ RGS, *Obras completas XVII*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 645-6.

²⁹ Diferentemente do brasileiro, o *modernismo* hispano-americano data do fim do XIX. Representou uma superação do modelo romântico, sobretudo através da poesia, sendo comparável, em linhas gerais, com o

"épígonos" de Villaespesa, dos irmãos Machado e de Juan Ramón Jiménez, escritores que seriam imitados na forma e no tom. Sublinha, além disso, que os jovens poetas competiam entre si, desdenhando os companheiros e sem nenhum espírito de grupo. Diminui, por fim, a importância de vários deles, como César A. Comet, Isaac del Vando Villar, José Rivas Panedas, Guillermo de Torre, Eugenio Montes, Jaime Ibarra e Eliodoro Puche. O mesmo, entretanto, não ocorreria com o seu suposto inimigo, Gómez de la Serna, que é descrito como ludibriado pelos poetas do ultra. Possivelmente, era também assim que os jovens se portavam com relação a Cansinos. Segundo ele, os ultraístas:

Reniegan de Ramón, lo ponen de anticuado, de plagiaro de Marinetti, de misticador, y luego van a Pombo los sábados – furtivamente, como si eso pudiera importarme –, con el fin de que Ramón los incluya en esos infolios que anualmente publica, y en los que recoge toda clase de "monstruos" literarios, pintorescos y absurdos...³⁰

Ramón, ainda para Cansinos, seria uma dessas "voces amigas" que influíam em seu ânimo. Certa vez, este lhe envia uma carta com os seguintes dizeres:

Deje usted [Cansinos] esa pegajosería del Ultra y véngase a Pombo conmigo, que soy el único capaz de apreciarlo... ¿Es que cree usted en el talento de ese Rivas Panedas, que parece un mendigo cojo, o de ese Guillermito [Guillermo de Torre] de las orejas como ventiladores? ¿Qué pueden darle a usted esos tipos?³¹

Finalmente, e ainda segundo as páginas de *La novela de un literato*, é Ramón quem parece convencer Cansinos a decidir-se pelo abandono do movimento ultraísta:

Pero ha sido Ramón quien, no obstante, ha colmado mi empacho de Ultraísmo. En su último libro sobre Pombo, hace la reseña de aquel ruinoso banquete en Caserna, del que él se retiró, con su cartera bajo brazo, cuando empezó el barullo y se disculpa diciendo que él se retiró de allí, no por desafección a mí, sino porque realmente mis amigos eran de inferior calidad... Él, si hubiera quedado, habría dicho de mí las palabras justas de consagración que él sólo podía decir...³²

As "palavras justas" a seu respeito, ao lado do lançamento de *El poeta asesinado* de Guillaume Apollinaire, prologado por Ramón e traduzido por Cansinos em 1924 – num tempo em que os ânimos do ultra já tinham se arrefecido na Espanha – marcam uma amizade que pode ter sofrido altercações, mas não se extinguiu³³.

simbolismo e com o parnasianismo no Brasil. Entre os nomes mais representativos do modernismo estão Rubén Darío, José Martí e Leopoldo Lugones.

³⁰ Cansinos Assens, *La novela de un literato*, vol. 2, Madrid, Alianza, 2005, p. 480. Os "infolios" referem-se aos grossos volumes de *Pombo* [1918] e *La Sagrada Cripta de Pombo* [1924], cuja edição completa foi organizada pela editora Visor Libros em 1999.

³¹ *Idem*, p. 482.

³² *Id.*, *ibid.*

³³ Ramón já havia prologado outra tradução de Cansinos para a edição de Barbey D'Aurevilly, *El amor imposible*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.

De qualquer modo, com o romance satírico *El movimiento V. P.*, de 1921, Cansinos rompe com o ultraísmo³⁴. Nesse livro, cada um dos participantes do ultra vê-se ridicularizado. Uma das críticas mais contundentes indica que a vanguarda já é obsoleta e descobre-se antiga e superada. Entre os personagens de *El movimiento V. P.*, os "jóvenes poetas viejos" designariam os seguidores de Ramón Gómez de la Serna. No capítulo XXV, intitulado "El hechizo académico", antes que a visita a uma biblioteca de autores clássicos seja narrada, esta é uma das avaliações: "¡Los inmortales que se sientan en letras del alfabeto son muy superiores a esos poetastros que se sientan como payasos en los elefantes encarnados de los cafés!"³⁵. Finalmente, e já na biblioteca, o narrador de *El movimiento V. P.* conclui: "Como los poetas del V. P. no habían leído nunca un libro clásico, al repasar aquellas obras maestras del genio académico realizaban hallazgos continuos y a cada paso se maravillaban"³⁶.

Guillermo de Torre, futuro cunhado de Borges, e centralizador do movimento segundo Ramón, depois de tomar conhecimento do conteúdo irônico com que Cansinos retratava os ultraístas, certificaria, no penúltimo número da revista *Cosmópolis*, que ao fazer um "pastiche" inócuo ele teria perdido a sua hierarquia na nova ordem e na estima intelectual dos que antes o cercavam³⁷. Pedro Garfias, por sua vez, atribuía a deserção de Cansinos à aproximação dos jovens poetas de Ramón.

A revista *Vltra*

A revista *Vltra*, publicada entre 1921 e 1922, é a mais representativa da primeira vanguarda ou vanguarda histórica. Suas páginas compreendem nomes de poetas que se autodenominavam ultraístas e que hoje podem soar desconhecidos: os irmãos José e Humberto Rivas Panedas, Ernesto López Parra, Tomás Luque, César A. Comet, José de Ciria y Escalante etc. Nela, entretanto, também apareceram nomes que perduraram, como os de Gerardo Diego, Pedro Garfias, Adriano del Valle e Luis Buñuel. Além de trazer a modernidade do futurismo, do dadaísmo e do creacionismo para a Espanha, suas seis páginas, em grande formato tríptico, foram as mais belas do período, com capas em cores e ilustrações de Norah Borges, Wladyslaw Jahl, Marjan Paszkiewicz e Rafael Barradas.

Uma dessas capas, a do primeiro número, de janeiro de 1921, traz uma gravura sobre madeira de Norah, cujo tema reenvia à vanguarda em geral, mas também a Gómez de la Serna: o circo (consultar os Anexos). Nesse período, o escritor já se autodenominava "cronista del circo" por causa de seu livro de 1918, *El Circo*. No número 1, Ramón publica quatro microcontos do Dr. Vivar ou Dr. Inverosímil, personagem que em 1914 protagonizara uma série de contos entre trágicos e cômicos, publicados no livro *El Doctor Inverosímil*. O qualificativo de Vivar marca o estabelecimento de uma reordenação, pois o personagem sabe que a morte é um processo natural, desde que não seja causada por uma desordem. Nesse caso, o reencontro da ordem levaria à cura e ao restabelecimento do curso normal da vida. Assim, no primeiro número de *Vltra*, duas desordens o preocupam: o piano da sala que nunca é tocado e a "hora estúpida", capaz de causar pneumonia. Vivar, atento ao valor insólito das ações cotidianas, recomenda, além disso, duas soluções para o bem-estar de seus pacientes: os "baños de alba", na primeira

³⁴ Sobre o romance, ler os dois belos prefácios de Juan Manuel Bonet em Cansinos Assens, *El movimiento V. P.*, Madrid, Viamonte, 1998, pp. 9-41, 42-7.

³⁵ Cansinos Assens, *El movimiento V. P.*, op. cit., p. 255.

³⁶ *Idem*, pp. 255-6.

³⁷ Guillermo de Torre, "Los espejos curvos de un humorista forzado", *Cosmópolis*, n. 44, agosto 1922, pp. 329-33. O casamento de Torre e Norah Borges foi celebrado em 1928.

luz do dia, e a ação de virar os bolsos do avesso a fim de evitar os micróbios e o pó, que levariam à "putrefacción de muchos, la gangrena de su vida"³⁸.

Naquele momento inaugural da revista *Vltra*, Ramón dividia o espaço da primeira página com Cansinos Assens e, em menor escala em termos gráficos, com Rafael Lasso de la Vega. Borges, duas páginas depois, contribuía com um poema intitulado "Mañana". Seus onze versos estampavam o vanguardismo do autor, que fazia uso dos brancos textuais, além de retomar tópicos vanguardistas como o da máquina (no verso "Ebrio como una hélice"), do ócio ou do jogo (através da palavra "naipe") e o tópico da velocidade (presente no verso com branco textual: "Ahora el cielo vuela"). Nesse primeiro número, Borges também escreve um artigo bastante ousado, dado que era apenas um jovem iniciante, pois em "Roman [sic] Rolland, *Clérambault*, París, 1920", critica o autor francês, que na sua opinião supunha-se "a la cabeza de las adolescencias de vanguardistas", e cujas afirmações seriam velhas, "lugar común de mitin, sapiencia fácil"³⁹.

Mais tarde, em dezembro de 1921, quando Cansinos já não participa da revista, o lugar de Ramón no ultraísmo – tendente à centralidade (não apenas do ponto de vista gráfico) e recebido, ao mesmo tempo, com certas distâncias – aparece na introdução anônima ao discurso que Ortega y Gasset pronunciara numa homenagem recebida no café Pombo. *Vltra*, com suas escassas seis páginas, reproduz todo o texto de elogio a Ramón e seu café, mas avisa que contrariamente ao que afirmava o jovem filósofo, Pombo – ou a Sagrada Cripta del Pombo – não era nem o único, nem o último reduto da vanguarda:

José Ortega y Gasset, joven por sus años y mucho más joven todavía por su obra, nos ha confiado la transcripción de las palabras pronunciadas por él en Pombo. Claro que sus conceptos – exceptuando tal vez el párrafo final – no se refieren precisamente a nosotros, pues la cripta pombiana – que no es la última barricada – sólo tiene en común con el ultraísmo el gesto de simpatía y aproximación de Ramón Gómez de la Serna, su pontífice máximo y entrañable amigo nuestro.

Esta ressalva anônima da revista *Vltra* pretendia contrariar a previsão a respeito do "más allá"/ "mais além" que Ortega fizera em seu discurso, ao imaginar o fim do ultraísmo e anunciar um tempo futuro, quando o movimento seria sobrepujado por novas ondas literárias. Diferentemente do que alegava *Vltra* – os "conceitos [...] não se referem precisamente a nós" – o discurso de Ortega se dirigia aos ultraístas, muitos deles frequentadores do café Pombo:

Más allá me parece estar viendo otros hombres más jóvenes aún que ustedes, una próxima generación, en quien un nuevo sentido de la vida nada liberal comenzará a pulsar. Amantes de las jerarquías, de las disciplinas, de las normas, comenzarán a juntar las piedras nobles para erigir una nueva tradición y alzar una futura Bastilla...

¡Brindo, pues, por Pombo, único mito del presente y última barricada!⁴⁰

³⁸ RGS, "Del Memorandum del Dr. Inverosímil", *Vltra*, n. 1, 27/01/1921. No livro, esses microcontos de *Vltra* correspondem a "En el pozo del piano", "La hora estúpida", "Los baños de alba" e "Los forros". Cf. RGS, *Obras completas IX*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997. Optei por conservar a grafia adotada pela revista *Vltra*, com "V", aproveitando, assim, para diferenciá-la do movimento Ultraísmo, também chamado de "Ultra" por seus integrantes.

³⁹ JLB, "Mañana"/ "Horizontes", *Vltra*, n. 1, 27/01/1921.

⁴⁰ "Cuartillas de Ortega y Gasset", *Vltra*, Madrid, n. 20, 15/12/1921, pp. 2-3. Neste mesmo número, o nome de Borges aparece entre os correspondentes literários de *Vltra* no exterior, ao lado de Tadeuz Peiper (Polônia) e Volne Smery (Tchecoslováquia). Para mais detalhes a respeito do banquete a Ortega, cf.

À diferença de Ortega, para os ultraístas, portanto, Pombo não era a última barricada, mas Ramón era um "amigo querido"/ "entrañable amigo". Efetivamente, uma das frases constantes da revista *Vltra*, disposta como as demais consignas do ultraísmo, destacava a ausência de diretor: "Vltra no tiene director. Se rige por un comité directivo anónimo". Isso, segundo comenta o estudioso Gallego Morell – e contrariamente ao que afirmara o rancoroso Cansinos em *La novela de un literato* –, permitiria um trabalho em equipe e um "nós" acima das personalidades isoladas. Ainda assim, Cansinos, até o número 10 da revista e Ramón, do começo ao fim, seriam os mestres do grupo:

[*Vltra*] es una revista de grupo como toda revista de poesía pero es, además, una revista de poesía "afilada" a una determinada tendencia. Regida por un "comité colectivo anónimo", nace con voluntad de "nosotros", de trabajo en equipo, frente a la afirmación de cada personalidad aislada. Quienes constituían esa "junta directiva" puede intuirse por las colaboraciones sistemáticas que se registran en sus mismas páginas: los hermanos Rivas Panedas (José y Humberto), Lasso de la Vega, Guillermo de Torre, el pintor Wladyslaw Jahl, Jorge Luis Borges, César A. Comet y los "maestros" Cansinos (hasta el n. 10, mayo 1921) y Ramón.⁴¹

***Vltra*, entre Pombo e Palma de Maiorca**

Na revista *Vltra*, Ramón teve a partir do número 6, uma coluna fixa intitulada "Ramonismo", dedicada a reunir passagens aforísticas, microcontos entre o imaginário e o real, entre o dramático e o humorado, o cotidiano e o insólito. Cioso, entretanto, de que seu papel no café Pombo seria mais importante e duradouro, não ia às festas ultraístas promovidas em Madri. Numa eventualidade, compareceu ao banquete da Caserna – tal como recorda Cansinos num trecho de *La novela de un literato* – mas saiu antes de seu término.

Borges também não esteve em quase nenhuma das festas⁴². Suas entregas eram contínuas, mas o escritor estava, na época, em Palma de Maiorca. Na ilha, pôde desempenhar sua defesa do movimento, criando, inclusive, debates. Num deles, por exemplo, ele e dois colegas contestam Pin, pseudônimo do jornalista José Agustín Palmer. Uma pequena amostra do tom combativo dessa defesa destaca a importância do novo:

Afirma PIN: *El progreso en arte es mejorar y engrandecer lo que existe*. Es decir, simplemente, una restauración hecha por los artistas erigidos por PIN en restauradores. El arte es crear, no restaurar.⁴³

Na revista *Baleares* de Palma de Maiorca também surge o manifesto do que seria uma espécie de ultraísmo local, com Borges à frente. O "Manifiesto del Ultra" foi publicado em fevereiro de 1921, assinado por ele, além de Jacobo Sureda, Juan Alomar e Fortunio Bonanova.

García, "Ramón y el banquete a Ortega en Pombo", in Navarro Domínguez & otros, *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert, 2010, pp. 75-92.

⁴¹ Apud Barrera, "Ultra, centro de las primeras vanguardias", in *Vltra*, Madrid, 27/01/1921 a 15/03/1922, edición en facsímiles de José Antonio Sarmiento y José María Barrera, Madrid, Visor, 1993, s. p.

⁴² A única de que se tem notícia com a participação de Borges foi realizada em 28/01/1921, conhecida como "la velada de la Parisina", referida no segundo número da revista *Vltra*, de fevereiro de 1921.

⁴³ Assinado com o acróstico Dagesmar, que reunia as últimas sílabas dos sobrenomes Sureda, Borges e Alomar, "Ultraísmo", *Textos recobrados 1919-1929*, edición de Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 83. Publicado originalmente em *Última hora*, Palma, 03/02/1921.

Declararam, então, somar-se ao esforço realizado pelas revistas *Grecia*, *Cervantes*, *Reflector* e *Ultra*, contrapondo-se, como estas últimas, às estéticas professadas anteriormente:

Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esa visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos. Toda esa vasta jaula absurda donde los ritualistas quieren aprisionar al pájaro maravilloso de la belleza.⁴⁴

Borges, se eventualmente tivesse possuído uma coluna na revista madrilena *Ultra* – à maneira da coluna "Ramonismo" – ter-lhe-ia, talvez, atribuído um título de conotação cubista: "Prismas". Esse termo compôs a primeira frase do "Manifiesto del Ultra" de *Baleares*: "Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los primas". Retornaria no número 4 de *Ultra* como título de um poema. Igualmente, no número 21, anunciando em Buenos Aires a folha literária mural que originaria todas as outras publicações de vanguarda na Argentina: *Prisma*. A palavra ainda está no título de outro poema do número 22 de *Ultra* (ver quadro de publicações em Anexos). No número 11, de maio de 1921, é o centro da reflexão do pequeno ensaio "Anatomía de mi 'Ultra'". Nesta edição da revista, a primeira sem Cansinos depois do quiproquó suscitado pelo romance satírico *El movimiento V. P.*, Borges substituiu o lugar gráfico antes ocupado pelo mestre, na metade superior da primeira página.

O possessivo do título "mi Ultra", confirmava, mesmo à distância, a sua participação no movimento, ao mesmo tempo em que buscava particularizá-lo. Ramón, no mesmo número, não levou em conta a ausência de Cansinos. Sua contribuição foi um pequeno conjunto de "greguerías largas" ou microcontos que a não ser pelo título, "Saldo de cosas", poderia se referir muito indiretamente à exclusão do antigo companheiro do corpo de colaboradores da revista.

No ensaio "Anatomía de mi 'Ultra'", Borges confirmaria o gosto pela crítica, presente desde o primeiro número da revista, quando contestou o vanguardismo e o papel de precursor do escritor francês Romain Rolland. No ensaio, defende o direito a uma voz poética que seja própria e distingue dois tipos de mentalidade: a impressionista, na qual o indivíduo deixa-se abandonar ao ambiente, impregnando-se dele, e a expressionista, quando o ambiente é o instrumento do indivíduo. A essas mentalidades corresponderiam duas estéticas que retomam a oposição esboçada no "Manifiesto del Ultra" de *Baleares*: a estética dos espelhos, passiva, e a dos prismas, ativa. A renovação literária que se produzia naquele momento, segundo Borges, seria essencialmente expressionista e ativa, excetuando-se o futurismo, que combate nessa época em mais de uma oportunidade. De acordo com ele, para atingir a emoção, indispensável em literatura, dois meios seriam necessários: o primeiro, acústico, o segundo, luminoso. Em outras palavras, seriam necessários ritmo e metáfora. Esta última, conforme a explicação dada por Borges, ainda participaria do campo semântico dos prismas, pois além da propriedade luminosa, seria uma curva verbal que traçaria – entre dois "pontos espirituais" – o caminho mais curto⁴⁵.

A vontade de classificar, de distinguir, organizar e esclarecer demonstrada por Borges nesse ensaio de 1921 para *Ultra* não caracterizou os três primeiros manifestos do ultraísmo. O

⁴⁴ "Manifiesto del Ultra", *Baleares*, *Revista Quincenal Ilustrada*, Palma, n. 131, 15/02/1921, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929*, op. cit., pp. 86-7.

⁴⁵ JLB, "Anatomía de mi 'Ultra'", *Ultra*, n. 11, 20/05/1921.

primeiro, escrito por Cansinos e assinado pela agremiação de jovens do café Colonial em 1918, o segundo, escrito por Vando Villar em 1919 e o terceiro, por Guillermo de Torre, em 1920. Todos foram divulgados na revista *Grecia*, publicada a partir de 1918 na cidade de Sevilha.

Os manifestos ultraístas de *Grecia*

A revista *Grecia* não foi exclusivamente ultraísta, tendo surgido antes do primeiro manifesto desse movimento. Apesar disso, divulgou vários textos de vanguarda estrangeira – entre eles os de Max Jacob, Apollinaire, Marinetti, Paul Morand, Tristan Tzara, Picabia, Cocteau, Cendrars e Soupault – acompanhados, quase sempre, de notas críticas. Nela publicaram muitos ultraístas – Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Lucía Sánchez Saornil, Rogelio Buendía etc. – mas também escritores da geração anterior, como Valle-Inclán, e o mais conhecido representante do *modernismo*, Rubén Darío. O próprio título da revista está, nesse sentido, ligado a essa última estética, responsável por recuperar uma série de tópicos e imagens humanistas.

Como destacou-se anteriormente, *Grecia* divulga em 1919 o primeiro manifesto ultraísta, redigido no ano anterior por Cansinos e assinado, igualmente, por Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, José Rivas Panedas e Joaquín de Aroca. Em vez do esforço de separação de outras estéticas, nesse primeiro momento esses poetas ainda esperavam por uma configuração, assumindo todas as tendências contemporâneas que pudessem expressar o novo:

Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su ultra como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será ultra y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.⁴⁶

A segunda declaração do ultra também foi publicada em 1919. Falava em nome de um coletivo, embora tivesse sido assinada por um dos diretores da revista *Grecia*, Isaac del Vando Villar. Podia-se, então, apenas constatar a recusa aos escritores do *novecientos*: Valle-Inclán, Azorín, Ricardo León. Apesar de os ultraístas alardearem-se como um grupo "revolucionário", não escondiam o desejo de serem rapidamente assimilados pelo público leitor, composto por uma minoria, tal como explicita o próprio Vando Villar:

[...] somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con

⁴⁶ *Grecia*, Sevilla, 15/03/1919, p. 2. Adriano del Valle, diretor de *Grecia* ao lado de Vando Villar, ao anunciar a mudança da direção de *Cervantes*, que aderira ao ultraísmo, sob os cuidados de Cansinos, busca diferenciar essa nova estética do futurismo de Marinetti numa passagem do ensaio "La nueva lírica y la revista *Cervantes*" (*Grecia*, n. 12, 01/04/1919): "Gracias a la generosidad franciscana de Cansinos Assens [...] el marinettismo furioso que pedía la demolición de las piedras sagradas de las Mecas del arte para erigir en sus solares grandes fábricas de conservas, ha llegado a nosotros atemperado por los balsámicos nepentes de la moderna lírica francesa que de una forma tan varia, tan rica en matices, y tan pródiga en nuevas sugerencias, ha sabido blindar esas torres elefantinas del arte contra las melinitas verbales de Marinetti y su banda de *revolveratori*..."

nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos.⁴⁷

O "ideal" ultraísta, contudo, não parecia claro, a não ser que o caráter juvenil daqueles escritores bastasse: "Queremos triunfar porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá", continuava Vando Villar. Alguns meses depois, em janeiro de 1920, Borges dedicaria um ensaio a esse poeta e redator do segundo "Manifiesto ultraísta". Trata-se de "Al margen de la moderna estética", no qual defende o ultraísmo com mais ímpeto – não parece demasiado remarcar – do que muitos de seus companheiros. Argumentava, assim, que o "transformismo" do ultra não se resumia apenas aos "barroquismos da forma", como advertiam os críticos: era, antes, um barroquismo íntimo, de uma inquietação espiritual proveniente de um "novo ângulo de visão". No ensaio, a frase "como um febril frondoso vermelho sabá frente ao branco terror das estrelas" transmite o dinamismo de forma e fundo barrocos que Borges requeria para o movimento:

El cristianismo y aún el paganismo se basaron sobre una concepción de la vida esencialmente estática. Por eso, mientras las almas fueron cristianas o paganas, el arte pudo buscar la eutritmia, la arquitectura, lenta y segura. Hoy triunfa la concepción dinámica del kosmos que proclamara Spencer y miramos la vida, no ya como algo terminado, sino como un proteico devenir. Como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y de goces. Como un febril frondoso rojo aquellarre ante el blanco terror de las estrellas... El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura.⁴⁸

O terceiro manifesto ultraísta, ainda anterior ao ensaio de Borges publicado em *Vltra* – "Anatomía de mi 'Ultra'" –, aparece no último número de *Grecia*, quando a redação já tinha sido transferida de Sevilha para Madri. De autoria de Guillermo de Torre, intitulava-se "Manifiesto ultraísta Vertical". Exaltava o simbolismo da palavra "vertical" e reunia uma série de neologismos científicos e tecnológicos, além de termos oriundos da astrologia, da termodinâmica, da mecânica e da geometria. A modernidade do texto, entretanto, não era suficiente para delimitar qual era a proposta que poderia diferenciar o ultra, situado em meio a outras vertentes:

Todas las pugnaces corrientes estéticas de vanguardia abocan hoy al mismo lema unificador: Creación. El arte nuevo apellídase *ultraísta*, *creacionista*, *clubista*, *futurista*, *expresionista*, comienza allí donde acaba la copia o traducción de la realidad aparente: allí, en aquel plano ultraespacial donde el poeta forja obras inauditas y creadas que no admiten confrontación exterior objetiva.⁴⁹

Ramón, ou o centro das atenções

No número 12 da revista *Vltra* – tal qual Borges o fizera – Ramón ocupará a metade superior da primeira página, antes o espaço destinado a Cansinos. "La solera de la belleza" é o título do primeiro "Ramonismo" desta nova fase da revista, estampado em letras grandes e centralizadas. Apesar da estima dos ultraístas e de não se considerar um deles, o fato é que após

⁴⁷ "Manifiesto ultraísta", *Grecia*, n. 20, 30/06/1919, p. 9.

⁴⁸ JLB, "Al margen de la moderna estética", *Grecia*, Sevilla, n. 39, 31/01/1920, p. 15.

⁴⁹ Suplemento de *Grecia*, n. 50, 01/11/1920.

a saída de Cansinos, Gómez de la Serna consegue o que almejava. Antes, e como esperando esse momento, já havia acenado positivamente para os integrantes do movimento. Por isso o "Panorama ultraísta" anônimo da revista *Grecia* registra o respeito e o reconhecimento desse autor, permutados por uma colaboração que se tornará constante dentro de pouco tempo. Mas não apenas isso, também preponderante, uma vez que a partir de julho de 1920 seus "Disparates" apareceriam nas primeiras páginas, antes dos envios de colaboradores mais antigos como os do próprio Borges.

El moderno espíritu de Gómez de la Serna, reconociendo la pureza, seriedad e importancia del movimiento ultraísta, a pesar de haberlo combatido por causas íntimas que en nada afectan a su fondo, nos envía su simpatía y colaboración. Los ultraístas, teniendo en cuenta el justo gesto de Gómez de la Serna, lo señalamos como un acontecimiento digno de consideración.⁵⁰

O suposto combate de Ramón, apontado nesta nota de *Grecia* que se dispunha, a partir de então, a uma trégua, refere-se à exasperação de alguns ultraístas diante da falta de adesão do escritor, repercutida em números anteriores pelos próprios colaboradores da revista⁵¹. Em menor escala, também à controvérsia que alguns poetas do café Colonial iniciaram por causa de certas insinuações do livro de Ramón de 1918, *Muestrario*. Tempos depois, em carta redigida em torno de agosto de 1922, Borges remete a de Torre exemplares do primeiro número da revista argentina *Proa (primera época)* e emite a seguinte opinião:

En cuanto a la prosa de Cansinos Assens que publicamos, opino – y los compañeros conmigo – que los dimes y directes y chismes que alborotan los cafés madrileños y provocan zarpazos como el *Movimiento V. P.* y las insinuaciones de Ramón Gómez de la Serna en *Muestrario*, no afectan, ni deben afectar, al Ultraísmo. Las rencillas entre tertulia y tertulia son una mezquindad = el Ultraísmo es una cuestión ideológica.⁵²

Passados vários anos, em 1941, Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo escolheriam um excerto do *Muestrario* de Ramón – intitulado "Peor que el infierno" – para integrar a famosa *Antología de la literatura fantástica*, além de outro microconto do autor – "La sangre en el jardín" – proveniente de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935]. Em 1960, outro excerto de *Muestrario*, nomeado "El infierno" por Borges e Bioy, é publicado na antologia *Libro del cielo y del infierno*.

Em todos os números de *Grecia* em que Gómez de la Serna colaborou – 45, 47, 48 e 49 – há, igualmente, textos de Borges (ver quadro de publicações em Anexos). Nesse intervalo entre julho e setembro de 1920, no número em que Ramón não publica, Eliodoro Puche dedica-lhe seus "Poemas del Ultra" (n. 46, Madrid, 15/07/1920). No número 48, de setembro de 1920, Francisco Vighi, ultraísta e pombiano, elabora o poema "Tertulia de Pombo", que reproduz na sua integralidade devido ao sabor que conserva daqueles tempos:

Este café tiene algo de talanquera
y de vagón de tercera.

⁵⁰ *Grecia*, Madrid, n. 45, 01/07/1920, p. 20.

⁵¹ Cf., entre outros, José Rivas Panedas, "Nosotros los del ULTRA", *Grecia*, Sevilla, n. 25, 20/08/1919, p. 14 e Antonio M. Cubero, "Notas bibliográficas. Pombo y *Muestrario* de R. Gómez de la Serna", *Grecia*, Sevilla, n. 26, 30/08/1919, p. 14.

⁵² Em García & Greco (orgs.), *Escritores y naufragos: correspondencia, Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre, 1916-1963*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 56.

No hay mucho tabaco y se hace mucho humo.
 Yo – el noveno poeta español – presumo
 delante del Alcade de Zafra, que enluta sus canas
 (once piastras de tinta todas las semanas).
 Ventilador. Portugueses.
 Acento de Sevilla, ¡dorada ciudad!
 Y de mi Bilbao fogonero.
 ¡Camarero!
 Café con leche, mitad y mitad.
 Grita Llovet. Calla Bacarisse.
 Solana consagra.
 Si habla Peñalver, parece que se abre una bisagra.
 León Felipe, ¡duelo!
 No tiene
 ni
 Patria
 ni
 silla
 ni abuelo.
 ¡Duelo! ¡Duelo! ¡Duelo!
 Yo le doy un consuelo,
 un pañuelo
 y
 otro pañuelo.

*Llega monsieur Lasso de la Vega,
 il vient de dîner à l'hôtel Ritz,
 il sait bien son rôle
 et il porte sa fleur.
 Parole
 d'honneur.*

En los rincones, algunas parejas
 de seguridad y de señoras amarillas.
 Miran a Torre y se estremecen
 los guardias y las viejas;

él las cita a banderillas
 con las orejas.

Discusión sin fin
 sobre si es ultraísta Valle-Inclán,
 que si patatín,
 que si patatán.
 En el mostrador suena un timbre: trin...
 trin... trin... triiiin.
 Unos pocos pagan y todos se van.
 Silencio, sombra, cucarachas bajo el diván.

O velho brincalhão e o juvenzinho sério⁵³

Os quatro envios de Ramón para *Grecia* – três "Disparates" e um "Ramonismo" – eram textos ficcionais curtos que flagravam situações ou compunham esquetes. Num trecho do primeiro "Disparate", "El bárbaro de la verbena", o autor parece justificar a sua fama de vanguardista ao equacionar a presença de um objeto do cotidiano (o guarda-chuva), alusões tipográficas (ao tamanho da fonte) e um instrumento medidor (o sismógrafo). Apesar de ser um texto em prosa, as onomatopeias que aludem às trovoadas pautam o seu ritmo alegre:

En el centro del grupo que se congrega alrededor del falso aparato sísmico, se oyen los más grandes golpes como si herrasen al caballo de pezuña de madera, el Clavileño...

– ¡PUM! – Podríamos señalar de qué calibre es ese ¡Pum!, ese ¡Pum!, desde luego es de versales del tipo 12 ¡PUM!

Después, al poco rato, otro ¡Pum! resulta más discreto y como de versales del 10 ¡PUM!

El paraguas sólo intenta aletear como esa ave negra que después de haber parecido que se iba, que se escapaba, se vuelve a asentar sobre el mismo sitio plegando más las puntas de sus alas.⁵⁴

Borges, sempre mais engajado, do ponto de vista do movimento ultraísta, mas também socialmente, envia poemas sobre a guerra e os bolcheviques: "Trinchera" (*Grecia*, n. 43, 01/06/1920) e "Rusia" (*Grecia*, n. 48, 01/09/1920). Pouco depois, verifica-se a mesma atitude na revista *Vltra*, daí os poemas "Gesta maximalista" (n. 3, 20/02/1921) e "Guardia roja" (n. 5, 17/03/1921), respectivamente sobre a guerra, uma vez mais, e sobre o Exército Vermelho dos camponeses e operários russos⁵⁵.

Seguindo a prerrogativa geral da revista *Grecia* de noticiar o que se fazia no resto da Europa, Borges, além de enviar poemas e textos em prosa lírica como "Paréntesis pasional" (n. 38, 20/01/1920) e "La llama" (n. 41, 29/02/1920), traduz do francês (Albert-Birot, "La leyenda", n. 41, 29/02/1920) e, sobretudo, do alemão. Começa, pois, a divulgar na Espanha os poetas expressionistas alemães, dando provas de um didatismo que não abandonará. Abaixo, por exemplo, pode-se ler o primeiro e o último parágrafo da nota "Lírica expresionista. Síntesis", à qual soma poemas traduzidos de Kurt Heynicke e Wilhelm Klemm:

La palabra *expresionismo* – tan cenital o tan brumosa como cualquier otra palabra – la difundió en 1914 Paul Fetcher para signar el movimiento literario dramático pictórico y escultórico que, irradiando de Alemania y de Austria (dos de los principales precursores del expresionismo lírico, Rainer María Rilke y Jorge Trakl, fueron austriacos...), se pluraliza hoy en tierras escandinavas y en Zurich.

∞

A despecho de algunas componendas y pragmatismos más o menos hipócritas, el cambio se operó. El expresionismo tomó ese carácter dostoiévskiano, utópico, místico y maximalista a la vez que aún tiene. Así vemos

⁵³ Ramón tinha onze anos mais do que Borges. Nessa época contavam, respectivamente, com 32 e 21 anos. A imagem implícita veiculada pelos dois escritores é retomada no primeiro capítulo deste estudo, "Os percursos da voz, um escritor inexperiente e um super-escritor".

⁵⁴ RGS, "Disparates: El bárbaro de la verbena", *Grecia*, n. 45, 01/07/1920.

⁵⁵ Sabe-se da existência de um livro, destruído por Borges, *Salmos rojos*. Neste título, o segundo termo exprime a aprovação da Revolução de Outubro de 1917 e o primeiro rende tributo a Cansinos Assens, autor dos salmos de *El candelabro de los siete brazos* [1914].

a la revista *Die Aktion* – que con *Der Sturm* es una de las lámparas del renacimiento literario tudesco – ejercer una influencia paralelamente anarquizante sobre los dos opuestos sectores de la estética y la cuestión social...⁵⁶

Outros textos da revista *Vltra*

Dos 24 números da revista *Vltra*, Ramón só deixou de publicar em quatro: 3, 4, 10 e 14. Borges não compareceu em cinco deles: 10, 12, 13, 18 e 23. Na sexta entrega, quando ambos publicam, Ramón contribui com dois textos curtos e nove *greguerías*. Entre elas, uma imagem que trata da morte com humor – "Realmente nuestra figura en la cama es figura de ahogados con el agua hasta el cuello" – mistura tragicômica que caracterizaria grande parte de sua ficção, inclusive a coletânea de novelas de 1944, *Doña Juana la Loca*. Borges colabora com um poema absolutamente vanguardista, transcrito, a seguir, em sua integralidade. Em "Tranvías" pode-se observar o trabalho com a mancha textual deixada na página, a temática da guerra que remete ao expressionismo alemão, vários elementos modernos como o trem, o *trolley*, o cartaz, o pentagrama e a música, assim como a cidade, o movimento e a geometria (no verso em destaque, "verticales cual gritos"):

Con el fusil al hombro los tranvías
 patrullan las avenidas
 Prora del imperial bajo el velamen
 de cielos de balcones y fachadas

verticales cual gritos

Carteles clamat6rios ejecutan
 su prestigioso salto mortal desde arriba
 Dos estrellas estiran el asfalto
 y el trolley violinista

ya pulsando el pentagrama en la noche
 y los flancos desgranar
 paletas moment6neas y sonoras⁵⁷

No oitavo número, quando ambos colaboram na mesma página, Ramón envia três microrcontos e algumas *greguerías* para a seção "Ramonismo". Primeiro o autor extrai impressões inusitadas de barracas de praia abandonadas durante o inverno, depois, faz o mesmo com dois furos de uma parede qualquer:

En la pared me miraban los agujeros que habían dejado dos clavos, me miraban de un modo bizco e intencionado. No me dejaban de mirar.

No terceiro microconto, narra a história de uma condecoração que jamais foi pendurada na lapela ou no peito de alguém⁵⁸. Borges, na coluna ao lado, dedica o poema "Cingladura" a

⁵⁶ JLB, "Lírica expresionista. Síntesis", *Grecia*, n. 47, Madrid, 01/08/1920.

⁵⁷ Em *Vltra*, n. 6, 30/03/1921: RGS, "Ramonismo"; JLB, "Tranvías".

⁵⁸ RGS, "Ramonismo: Las casetas en invierno. Los dos agujeros. La cruz desusada. Gregues", *Vltra*, n. 8, 20/04/1921.

[José] Rivas Panedas, poeta ultraísta, com um passado *modernista*⁵⁹. O jovem argentino parece, ademais, pouco interessado em livrar-se da imagem de "cantor do mar", conseguida graças à sua primeira contribuição para a revista *Grecia* em dezembro de 1919, "Himno del mar"⁶⁰. A temática mantém-se, embora o mar diminua diante da perspectiva do eu lírico que se expande de forma sobrenatural, à maneira de Walt Whitman:

La noche rueda como un pájaro herido
En mis manos
el mar
viene a apagarse⁶¹

Nos números 14 e 16, Borges prossegue com a incumbência de tradutor do expressionismo alemão, iniciada pouco antes, na revista *Grecia*. Na *Vltra* de número 14, traduz um poema de Kurt Heynicke – "Jardín Amor" – na de número 16, escreve uma resenha sobre a antologia berlinense *Die Aktion-Lyric, 1914-1916*. Aproveita, então, para apresentar versões castelhanas de poemas de J. T. Keller, Wilhelm Klemm, Oscar Kanchl, Walter Ferl e Hermann Plagge. Nessa ocasião, sublinha a emoção trazida por aqueles textos: menos pelo fato objetivo de terem sido escritos por poetas que lutaram nas trincheiras da guerra do que pelo exercício que realizavam com as palavras e com a fatura textual (expressa, no excerto abaixo, por "frases truncadas" e "heroico barroquismo verbal"). "En en fondo" – completa ele – "lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen". O jovem escritor não deixa, além disso, de atacar o *modernismo*, aludido na imagem de um rouxinol/ "ruiseñor", pássaro que teria sido excessivamente citado nas obras da geração anterior:

Con lo cual queda dicho que si en el libro que glosamos sólo hallásemos cosas como que un rruiseñor cantó en la iglesia derruida y otros datos así, lo pasaríamos por alto. Pero también hallamos emoción. Una emoción viviente que tiembla muchas veces en el fondo como una lámpara sepulta y que se expresa en frases truncadas y en heroico barroquismo verbal.⁶²

No mesmo número, Ramón publica uma ficção curta, "El hotel más usurario del mundo". Apesar do humor, transmite angústia porque nela se hiperbolizavam todas as circunstâncias relacionadas com a viagem e com o viajante, rapidamente imerso numa situação massificadora e opressiva. A começar pela viagem de trem, longuíssima, que o deixaria imundo, passando pelo trajeto no elevador e o número do quarto – "Después de un cuarto de hora de ascensor llegué al piso ciento cuatro y tomé posesión del cuarto diez y ocho mil cuatrocientos cuarenta" – até, por fim, a leitura do quadro com as regras de funcionamento do hotel. Uma delas, por exemplo, era:

El que use un cuarto tendrá que utilizar todos los servicios del hotel todos los días: barbero, manicura, pedicuro, limpiabotas, perfumista, planchador de pantalones, pagándoles al contado.⁶³

⁵⁹ Rivas Panedas retribui a dedicatória no poema de sua autoria, "Aldea", *Vltra*, n. 9, 30/04/1921. Borges já tinha publicado um poema com esse mesmo título em *Vltra*, n. 2, 10/02/1921. Vários dos poetas ultraístas transitaram, antes, pelo *modernismo*. Entre eles, pode-se citar Rafael Lasso de la Vega, divulgado em *Prometeo* desde a década de 1910, e Rogelio Buendía.

⁶⁰ Cf. JLB & di Giovanni, "Europa", *Autobiografía: 1988-1970, op. cit.*, pp. 33-59.

⁶¹ JLB, "Cingladura", *Vltra*, n. 8, 20/04/1921.

⁶² JLB, "Horizontes", *Vltra*, n. 16, 20/10/1921.

⁶³ RGS, "El hotel más usurario del mundo", *Vltra*, n. 16, 20/10/1921.

Na primeira edição de dezembro de 1921, Ramón escreve uma narrativa em primeira pessoa, "El cura castigado". Um padre que merecia a morte – "El cura con su voz falsa, con su voz de gramófono de carbonera, lanzaba el sermón lleno de incisos y de palabras con que pasar el tiempo" – sofre um acidente extravagante durante uma celebração. Nesse mesmo número 19 de *Vltra*, Borges compartilha com Ramón a temática religiosa, levemente deslocada. No poema "Catedral" avista ao longe:

la catedral que es una parva
con espigas de rezos

Lejos

Lejos⁶⁴

Estava terminando o breve tempo de vida do ultraísmo na Espanha, cujo desaparecimento costuma-se fixar junto com o fim da revista *Vltra* em março de 1922. Ramón, sem se dar conta disso, ou ironizando, exclama no último número, sob a voz de um vendedor de jornais:

— ¡ULTRA con todos los detalles del asesinato de todo el Consejo de Ministros!
¡ULTRA con las últimas noticias de las agonías! ¡Horroroso asesinato! ¡¡El más grande atentado de la Historia!!...⁶⁵

Três números mais cedo, entretanto, o fôlego do ultraísmo parecia renovar-se em Buenos Aires, para onde foi levado pelo jovem Borges. Era o que noticiava a própria *Vltra*, na introdução que reproduzia a "Proclama" da revista mural *Prisma*:

Nuestro fraternal amigo y camarada Jorge Luis Borges nos envía el primer número de la originalísima revista mural *Prisma*, que acaba de aparecer en Buenos Aires a sus cuidados. Hemos tirado cinco mil ejemplares – nos escribe jovialmente nuestro compañero –, con los cuales, dentro de una semana, estará empavesada la ciudad. "Queremos desparramar el ultraísmo por toda la República y hemos enviado números para que sean pegados en Córdoba, en el Rosario de Santa Fe y en Corrientes. También mandamos a Chile y a Montevideo..."

[...]

Integran el número de *Prisma* originales de J. Rivas Panedas, Adriano del Valle, Pedro Garfias, Isaac del Vando Villar, Jorge Luis Borges, y de los nuevos poetas ultraístas, E. González Lanuza, Guillermo Juan y Jacobo Sureda. A la cabeza de *Prisma* aparece una entusiasta PROCLAMA que reproducimos a continuación.⁶⁶

Prisma tinha sido rodada em dezembro de 1921. Sua "Proclama" foi divulgada em *Vltra*, conforme o texto acima, no mês seguinte, em janeiro de 1922. A revista argentina teria unicamente dois números, colados nas paredes, sobretudo de Buenos Aires, pelos próprios integrantes: Jorge Luis e Norah Borges (ilustradora), Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero e Guillermo Juan, primo de Borges. Embora a "Proclama" tivesse sido assinada por de Torre, Guillermo Juan, González Lanuza e Borges, foi redigida apenas por este

⁶⁴ Em *Vltra*, n. 19, 01/12/1921: RGS, "Ramonismo"; JLB, "Catedral".

⁶⁵ RGS, "El mejor detective", *Vltra*, n. 24, 15/03/1922.

⁶⁶ *Vltra*, n. 21, 01/01/1922.

último, segundo testemunho de Guillermo de Torre⁶⁷. Enquanto Gómez de la Serna publicava mais um de seus contos curtíssimos – "Luz para los patios interiores" – no qual concluía-se, à maneira do Dr. Inverosímil, que a qualidade da luz do espaço central de uma casa influenciava diretamente no bem-estar de seus habitantes, Borges dava os primeiros passos da vanguarda na Argentina.

A "Proclama" dividia-se em cinco partes: "Naipes i filosofía", "Sentimentalismo previsto", "Anquilosamiento de lo libre", "Ultra" e "Latiguillo". Introduzia, como se pode notar a partir do primeiro subtítulo, o uso do "i" no lugar do "y". Dentro de pouco tempo, já no livro de ensaios *Inquisiciones* [1925], essa contravenção ortográfica iria significar, ao lado de outras mudanças, a tentativa de elaborar uma língua e uma dicção que fossem argentinas e autóctones, diferentes, portanto, do espanhol escrito na Espanha⁶⁸. Por enquanto, contudo, denotava unicamente o trabalho do artista de "manipular" as palavras à maneira das cartas de um baralho.

Na segunda parte da "Proclama", chamada "Sentimentalismo previsto", Borges pondera o tipo de "manuseio" do *modernismo* ou *rubenianismo* alertando para a falta de novidade dos escritores contemporâneos que ainda seguiam esse tipo de estética, segundo ele, mera derivação dos "ornamentos" de Góngora:

Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora – las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanímenes i enjardinados – i engarzar millonariamente los flojos adjetivos *inefable, divino, azul, misterioso*.⁶⁹

Na terceira parte da "Proclama" – "Anquilosamiento de lo libre" – os textos extensos e o papel da biografia do poeta no interior das obras são duramente combatidos:

Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcla de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia.

Todos os poetas que Borges considerava ultrapassados, além disso, diriam "en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones". Mais tarde, no livro *Historia universal de la infamia*, o autor encenaria ficcionalmente essas duas percepções com relação à composição textual⁷⁰. Em "Ultra", subtítulo da última parte da "Proclama", disposto verticalmente, reivindicam-se as "normas" da metáfora, da independência e do ineditismo que dariam movimento e vitalidade à arte. Finalmente, em "Latiguillo", explica-se que a função da revista mural *Prisma* seria a de "democratizar" aquelas "normas".

No número seguinte de *Vltra*, o penúltimo da revista, Borges publica o poema "Prismas: 'Sala Vacía'", dedicado ao irmão de José Rivas Panedas, Humberto. Segundo Guillermo de Torre, a revista *Vltra*, apesar de "fantasiar" não possuir um diretor era, na prática, organizada por

⁶⁷ "Pour la préhistoire ultraïste de Borges", in de Roux & de Milleret (comps.), *Jorge Luis Borges*, Paris, L'Herne, 1981, pp. 159-67.

⁶⁸ A reiteração do trabalho com a ortografia será objeto de riso num dos epitáfios do "Parnaso satírico" de *Martín Fierro* (n. 23, 25/09/1925), contemporâneo à publicação de *Inquisiciones*: "Jorge Luis Borges al fin murió/ Y contra todas las previsiones/ Sólo logró/ Hacer algunas 'inquisiciones',/ Donde nos dijo con claridá/ Sus intenciones novo-genéticas,/ Introduciendo novedá/ de ortografías ultra-fonéticas./ Dejó una herencia pobre y ligera:/ Un montoncito de letras d/ Que a las palabras cortando fué/ con la tijera".

⁶⁹ JLB, "Proclama", *Vltra*, n. 21, 01/01/1922.

⁷⁰ Para a extensão textual, ver o terceiro capítulo deste estudo, "A epistemologia da *Historia universal* e a *Superhistoria*, ciência literária", p. 263 e ss. Em relação à autobiografia, sobretudo o primeiro capítulo, "Os percursos da voz", p. 193 e ss.

Humberto⁷¹. Em breve, esse poeta se mudaria para o México e se aproximaria de outra forma de sobrevivência do ultraísmo na América Latina: o estridentismo.

O poema de Borges, "Prismas: 'Sala vacía'", transcrito integralmente, embora termine com a "voz enfraquecida" dos antepassados, "enforcada" pela "apoteose" do presente, pela falta de pontuação tão em voga, e por temas modernos como o daguerreótipo, a atualidade e o movimento das ruas, não esconde o tom melancólico do espaço vazio. Mesmo que o autor não quisesse ou não pudesse admitir, o universo vanguardista do desejável, expresso em tantos textos e em especial na "Proclama" da revista *Prisma*, contradizia, por vezes, sua produção literária efetiva. Contradizia, igualmente, muitos de seus gostos literários: lembre-se, a esse propósito, a anedota bastante elucidativa de Alfonso Reyes, mostrando o jovem tradutor de Homero – a partir do inglês, dado o seu desconhecimento do grego – no café Pombo de Ramón. Por isso, em vez dos naipes do baralho da "Proclama" – vanguardistas na sua referência ao ócio e, ao mesmo tempo, populares – os primeiros versos de "Primas: 'Sala vacía'" recordam um espaço familiar e deixam ver a sala de visitas aristocrática, decorada com os tradicionais móveis de mogno, com a elegância do estofado de brocado, além do grande espelho:

Los muebles de caoba perpetúan
entre la indecisión del brocado
su tertulia de siempre
Los daguerreotipos
mienten su falsa cercanía
de vejez encerrada en un espejo
y ante nuestro examen se escurren
como fechas inútiles
de aniversarios borrosos
Con ademán desdibujado
su casi-voz angustiosa
corre detrás de nuestras almas
con más de medio siglo de atraso
y apenas si estará ahora
en las mañanas iniciales de nuestra infancia
La actualidad constante
convinciente y sanguínea
aplaude el trajín de la calle
su plenitud irrecusable
de apoteosis presente
mientras la luz a puñetazos
abre un boquete en los cristales
y humilla las seniles butacas
y arrincona y ahorca
la voz lacia
de los antepasados⁷²

Com o título "Sala vacía", esse texto integrou o primeiro livro de poemas do autor, *Fervor de Buenos Aires*, publicado em 1923. Dentre outras alterações, desaparece a dedicatória

⁷¹ Em *Literaturas europeas de vanguardia* [1925], ed. de Barrera López, Madrid, Renacimiento, 2001, p. 80.

⁷² JLB, "Prismas: 'Sala Vacía'", *Vltra*, n. 22, 15/01/1922. Do ponto de vista sociológico, ver a análise que Miceli fez desse poema, em "Jorge Luis Borges – História social de um escritor nato", *Vanguardas em retrocesso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, pp. 44-85.

a Humberto Rivas. Borges, afinal, já acenava com mais clareza para o passado como matéria poética, em franca oposição ao princípio ultraísta de aceitar unicamente o que se vinculasse com o novo. Como não podia deixar de ser, segundo Guillermo de Torre, o volume de 1923 surpreendeu os camaradas do ultra não pelo que continha, mas pelo que omitia em relação à militância do autor⁷³.

Na verdade, e bem antes de *Fervor de Buenos Aires*, os poetas ultraístas – quem sabe pouco familiarizados com os livros de literatura clássica, tal como o sarcasmo de Cansinos os descrevera em *El movimiento V. P.* – já poderiam ter se surpreendido com Borges, não pelo que buscava parecer, mas pelo conteúdo de seus textos, que não escondiam as leituras vorazes e desordenadas, acumuladas por seu autodidatismo. Desde o seu primeiro poema publicado na Espanha, "Himno del mar", o jovem autor conjugava o tom solene com formas vanguardistas como o verso livre, também misturava o tema universal do mar com as modernas casas geométricas e o brinquedo. Desde então, o eu lírico procurava descartar o passado que, apesar disso, constituía um tema ineludível:

Hoy he bajado de la montaña al valle
y del valle hasta el mar.
El camino fue largo como un beso.
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera
y, al terminar el valle, el sol
gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar!
¡Hermano, Padre, Amado...!
Entro al jardín enorme de tus aguas y nado lejos de la tierra.
Las olas vienen con cimera frágil de espuma,
En fuga hacia el fracaso. Hacia la costa,
con sus picachos rojos,
con sus casas geométricas,
con sus palmeras de juguete
que ahora se han vuelto lívidos y absurdos como recuerdos
yertos!
Yo estoy contigo, Mar. Y mi cuerpo tendido como un arco
lucha contra tus músculos raudos. Sólo tú existes.
Mi alma desecha todo su pasado
Como en nórdico cielo que se deshoja en copos
errantes!⁷⁴

Borges e o barroquismo ramoniano em *Cosmópolis*

Como *Grecia*, a revista *Cosmópolis*, fundada em 1919, não começou sendo ultraísta, embora tenha divulgado muitos textos de vanguarda. Gómez de la Serna não esteve entre seus colaboradores, mas seu banquete a Don Nadie⁷⁵ foi aí noticiado, além de seus romances *La viuda blanca y negra* [1918] e *El Gran Hotel* [1922] terem sido comentados de forma muito positiva no número 42, de julho de 1922. A maior parte dos textos de Borges para *Cosmópolis* é de 1921. Um deles é "La metáfora", da seção "Apuntaciones críticas". Carlos García mostra que a

⁷³ "Pour la préhistoire ultraïste de Borges", *op. cit.*

⁷⁴ JLB, "Himno del mar", *Grecia*, Sevilla, n. 37, 31/12/1919.

⁷⁵ Realizado em maio de 1922, na esteira de outros banquetes vanguardistas, este era dedicado a um "Zé-ninguém" personificado, no centro da reunião, por uma poltrona vazia.

origem do ensaio posterior, "Examen de metáforas", publicado em *Alfar* e incluído em *Inquisiciones*, remonta a esse texto de *Cosmópolis*⁷⁶.

Em "La metáfora", a presença de Ramón vai além da mera exemplificação que, como veremos mais à frente, fará parte da reelaboração final do texto. Em *Cosmópolis*, Borges reconhece, afinal, a sua filiação ao creacionismo de Huidobro e à "tendência jubilosamente barroca" de Ramón Gómez de la Serna⁷⁷. Note-se que para Borges o barroco, sempre positivo durante esse período, referira-se, anteriormente, à forma e ao fundo do ultraísmo em "Al margen de la moderna estética" de *Grecia* tanto quanto às inovações retóricas do expressionismo alemão em "Horizontes" de *Vltra*⁷⁸.

Nesse texto de *Cosmópolis*, o jovem autor discorre sobre várias formas de compor metáforas, pontuando que as visuais ou construídas com base em percepções oculares perdurariam com mais eficácia na memória. Considera, igualmente, que não haveria diferença entre a metáfora – esse signo da vanguarda – e as explicações de um fenômeno científico, pois estas últimas incorreriam em metáforas ao estabelecer a ligação entre duas coisas diferentes. Essa teorização sobre a imagem e, particularmente, sobre a metáfora, recordaria a opinião de Pierre Reverdy na França⁷⁹, mas na Espanha daquele tempo esse processo que unia o que antes era considerado remoto e diverso pertencia a Ramón, que veiculava a seguinte fórmula para o seu gênero por excelência: "Humorismo + Metáfora = Greguería".

Abaixo, transcrevem-se os parágrafos finais do ensaio de Borges para *Cosmópolis*. Antes dessa conclusão, ele argumentava que a metáfora era capaz de transformar a realidade objetiva em uma nova realidade⁸⁰, diferentemente do que fariam os poetas *sencillistas* argentinos⁸¹. Por essa razão, retoma uma vez mais a crítica da "Proclama" de *Prisma*, contra o poema confessional ou autobiográfico, que viveria referido a uma etapa circunscrita de tempo e de vida pessoal:

Crítica es la anterior que enderezo en contra del aguarchilismo rimado que practican aquí en mi tierra, la Argentina, los lamentables "sencillistas", y en pro del creacionismo y de la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna.

En apuntaciones sucesivas pienso ahondar ambos temas, y mostrar cómo últimamente en ciertas proezas líricas de Gerardo Diego y otros ultraístas, vemos realizadas íntegramente las intenciones huidobrianas contenidas, a su vez, en los

⁷⁶ García, "Borges: 'Examen de metáforas': edición crítica y anotada", *Fragmentos*, vol. 28, Florianópolis, jan.-dez. 2005, pp. 199-212.

⁷⁷ Borges moderaria, em "Examen de metáforas" de *Alfar*, a adoção do creacionismo, talvez em respeito à posição de Guillermo de Torre na polêmica contra Huidobro.

⁷⁸ Borges joga com o estilo barroco num dos prólogos de *Historia universal*, analisado no primeiro capítulo deste estudo, "Os percursos da voz".

⁷⁹ Reverdy, "L'image", *Nord-Sud*, n. 13, mars 1918.

⁸⁰ Nessa mesma linha de raciocínio, a metáfora, segundo Ortega y Gasset, seria o principal instrumento de "desumanização da arte", conforme a noção desenvolvida em 1925. Ela inverteria as hierarquias correntemente aceitas. No caso de Proust, Joyce e Ramón, haveria um infrarrealismo que mudaria a perspectiva habitual das coisas ao colocar em primeiro plano os aspectos mais anódinos da vida. Cf. *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1991.

⁸¹ Borges não chega a nomear esses poetas, mas é provável que pensasse sobretudo em Alfonsina Storni, criticada em mais de uma oportunidade. Veja-se, p. e., JLB, "La lírica argentina contemporánea", *Cosmópolis*, n. 36, diciembre de 1921, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929, op. cit.*, pp. 132-41. A estética *sencillista*, com uma linguagem simples e mesmo coloquial, concorria com o ultraísmo na sua ruptura com o *modernismo*.

postulados del cubismo literario, y cómo la prosapia de la obra de Ramón es ilustre y engarza su raíz trisecular en las visiones de Quevedo.⁸²

Quando Borges comenta a tendência "jubilosamente barroca" de Ramón, atribui-lhe, assim, o que queria para si, ou seja, filiar-se à tradição conceptista de Quevedo, renovada pelo humor leve e pelas inovações da vanguarda. Embora a linhagem dos textos de Ramón jamais tenha sido aprofundada da forma como Borges imaginou no momento de redigir "La metáfora", ficou aí o registro de uma admiração e o reconhecimento de um escritor de vanguarda cujas raízes, segundo ele, teriam início três séculos antes.

Em outros textos de *Cosmópolis*, o único momento em que Borges se refere a Ramón é uma passagem de "La lírica argentina contemporânea", quando lamenta que o poeta Héctor Pedro Blomberg se deixe levar por reminiscências do *modernista* Rubén Darío, pois a vida, arremata, "es grande en complejidades psicológicas y en 'greguerías'"⁸³. O oposto do *modernismo* de Darío seria, portanto, o vanguardismo, cujo modelo nesse período é, também para Borges, Ramón Gómez de la Serna.

Outras revistas da vanguarda histórica

Outras antecessoras da revista *Vltra*, oscilando entre o *modernismo* e o ultraísmo, foram, além de *Cosmópolis* e de *Grecia*, *Ultra* de Oviedo, sem a presença de Borges ou de Ramón, e *Cervantes*, na qual somente Borges tem uma colaboração. Com uma configuração mais vanguardista do que *Cervantes*, a revista *Reflector* também antecedeu a madrilenha *Vltra*. No seu número único, impresso em Madri em dezembro de 1920, Guillermo de Torre reproduz e comenta esculturas cubistas de Jacques Lipchitz e um desenho de Pablo Picasso. *Reflector* contou, ainda, com uma carta de Juan Ramón Jiménez buscando separar-se de seus companheiros da geração de 1914, além de três poemas seus, considerados mais modernos pelos poetas do ultra, em especial por de Torre⁸⁴. Gerardo Diego, José Rivas Panedas, Adolfo Salazar, Adriano del Valle, José de Ciria y Escalante e Francisco Vighi também participaram desse número único. Somam-se dois poemas em francês: um de Philippe Soupault dedicado a de Torre e outro de Paul Eluard. Gómez de la Serna contribui com quatro "Ramonismos" e Borges faz um elogio a contragosto do "Manifiesto Vertical" de Guillermo de Torre⁸⁵. Este, por sua vez, resenha o *Libro nuevo* de Ramón, publicado naquele mesmo ano. Seu comentário dá o tom do lugar cada vez mais preponderante ocupado por Ramón naquele período:

⁸² JLB, "La metáfora", *Cosmópolis*, n. 35, Madrid, noviembre 1921. Recolhido em *Textos recobrados 1919-1929*, op. cit., pp. 119-20.

⁸³ *Cosmópolis*, Madrid, n. 36, diciembre de 1921. Ver *Textos recobrados*, op. cit., p. 141.

⁸⁴ Cf. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, op. cit., pp. 68-70.

⁸⁵ Em carta a Sureda, de novembro de 1920, escrita em Palma de Maiorca, Borges comenta a metamorfose de *Grecia* em *Reflector*, o número de *Cosmópolis* com seu poema "Rusia", assim como um artigo de Guillermo sobre ele, nomeando-o "expresionista concentrado". Depois disso – conta Borges a Sureda – de Torre mandou uma carta pedindo que ele escrevesse uma "prosa laudatória" de seu "Vertical" e finaliza: "Quelle saleté, hein? J'ai vendu mon âme en faisant un article où l'ironie perce parfois et où je loue Torre pour le contraire de ce qu'il a voulu faire". Cf. JLB, *Cartas del fervor*, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores; Emecé, 1999, p. 128. Borges parece nunca ter simpaticado com o cunhado, ao contrário de Ramón. Em busca do protagonismo durante o período ultraísta, estes trocaram comentários sarcásticos, mas a partir da mudança definitiva de Ramón para Buenos Aires tornaram-se amigos íntimos.

Y cómo su mirada abarca todas las longitudes, cómo de su poliorama visual nada queda excluido, éste descriptor infatigable se apresta a construir una nueva revisión del Cosmos multiédrico, en que todos los objetos, paisajes y entidades sean afrontadas en sus rasgos más expresivos, penumbrosos y pintorescos, a lo largo de una serie de volúmenes. ¡Asombroso campo de exploración especulativo el suyo, de un área ilimitada, solo abarcable por sus ojos prismáticos!⁸⁶

As revistas *Tableros* e *Horizonte*, sempre com duração fugaz, também acolheram poetas ultraístas, mesmo depois do fim da publicação de *Ultra*. Em *Tableros*, revista internacional de arte, uma refundição de *Grecia*, Ramón e Borges participaram ao mesmo tempo dos números 3 e 4, de janeiro e fevereiro de 1922. O primeiro, como de hábito, figura nas primeiras páginas com textos curtos em prosa. O segundo, mais à frente, com poemas (ver Anexos). Em *Horizonte*, revista de arte, a última que se dizia ultraísta, quase todos os poetas do movimento estão presentes, com exceção de Borges. Sua irmã Norah, em contrapartida, é uma das ilustradoras. Ramón, mais uma vez, está nas primeiras páginas e sua seção se chama, uma vez mais, "Ramonismo". Nos escassos cinco números de *Horizonte*, reproduzidos em Madri entre outubro de 1922 e fevereiro de 1923, todos têm a sua assinatura.

Ramón parecia incontornável naquela época: até na França, afinal, suas obras tiveram repercussão desde 1918. O autor foi divulgado pelas principais revistas do momento: *Revue Européenne*, *L'Europe Nouvelle*, *Le Crapouillot*, *La Nouvelle Revue Française*, *Hispania*, *Les écrits nouveaux* etc.⁸⁷ "L'Espagne moderne c'est l'Espagne de Ramón", declarava o escritor Valery Larbaud no prólogo de uma coletânea de textos do autor espanhol, publicada em Paris em 1923. A modernidade de Ramón, segundo Larbaud, existia porque não se limitava à Espanha: os contatos pessoais com a Itália, a França, a Inglaterra e com Portugal encontravam-se no interior de sua obra, dotada de um fundo humano e universal⁸⁸. Em 1919, o autor de *A. O. Barnabooth* já tinha escrito um ensaio sobre sua obra, publicado na revista *Littérature*, ao lado de contribuições de André Breton, Philippe Soupault e Henri Hoppenot. Naquela época, Larbaud diferenciaria a obra inicial, produzida entre 1904 e 1914 (*Entrando en fuego*, *Tapices* e textos de *Prometeo*), como sendo de "composição", e as do período seguinte, de 1915 a 1919 (*Proclama de Pombo*, *El Rastro*, *Greguerías*, *Senos*, *El Circo*, *Pombo*, *Muestrario* e o estudo-biografia de Villiers de L'Isle-Adam que antecede os *Nuevos cuentos crueles*) como obras de "decomposição"⁸⁹. Responsável pela fama das *greguerías* ramonianas na França, traduzidas nesse mesmo artigo de *Littérature*, Larbaud também seria o primeiro francês a mencionar a importância de Borges, em 1925⁹⁰.

⁸⁶ Sección "Libros escogidos": "Ramón Gómez de la Serna: LIBRO NUEVO, Madrid, 1920", *Reflector*, Madrid, diciembre 1920, p. 19.

⁸⁷ Cf. Rall, "Ramón Gómez de la Serna", *La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1808-1928*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 231-7.

⁸⁸ Larbaud, "Présentation de Ramón Gómez de la Serna", in RGS, *Échantillons*, trad. de Mathilde Pomès et V. Larbaud, Paris, Grasset, 1923, pp. V-XX. Com poucas variantes, esse texto foi publicado em *La Revue Hebdomadaire: romans, histoire, voyages*, Paris, E. Plon, Nourrit, janvier 1923, pp. 293-301.

⁸⁹ Larbaud, "Ramón Gómez de la Serna", *Littérature, revue mensuelle*, Paris, n. 7, septembre 1919, pp. 1-10. Sobre o retrato de Villiers em *Nuevos cuentos crueles*, cf. o terceiro capítulo deste estudo, sobretudo pp. 255-6.

⁹⁰ Larbaud, "Sur Borges", *La Revue Européenne*, 12/1925, reproduzido e traduzido em Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 27-8.

Ainda outras revistas

Ramón escreve para a *Revista de Occidente*

Os auspícios de Borges, professados no ensaio "La metáfora" da revista *Cosmópolis*, não deixariam de ser retribuídos, apesar de Ramón não ter compreendido a preferência do jovem argentino por Quevedo e o seu menosprezo por Góngora, reduzido desde a "Proclama" de *Prisma*, citada anteriormente, a uns "trastes ornamentais"/ "cachivaches ornamentales"⁹¹. Só em 1937, numa "Silueta de Macedonio Fernández" para a revista *Sur* é que Ramón aceitaria dar com as palavras almejadas por Borges nos anos vinte, concluindo que Quevedo o havia influenciado, assim como ele próprio, Macedonio Fernández e Oliverio Girondo. Por enquanto, Ramón lhe abrirá as portas da prestigiosa *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset, fundada em 1923.

Apesar de atentar para as novas correntes literárias, a revista não tomava partido estético, propondo-se como divulgadora da cultura e da literatura da Espanha, da Europa e das Américas para todo o mundo hispânico. Ramón escreve, pois, para essa revista, cujo tipo de letra ele mesmo havia escolhido⁹², uma resenha do primeiro livro de Borges: *Fervor de Buenos Aires* [1923]. Compara, então, o Borges de 1924, próximo e sentado no sofá do café Pombo, com o de antes, distante e "medio niño". Apesar de se colocar como o escritor experiente que visita a casa de "artistas-meninos", ou seja, a de Borges e Norah, Gómez de la Serna inicia o texto dizendo recordar aquelas imagens menos em função dos leitores do que de sua própria compreensão:

La impresión que he tenido durante algún tiempo del Borges lejano *me ha de servir para explicarme* a este Borges próximo que se acaba de sentar en los divanes de Pombo, los duros divanes de los descendientes del pasado.

Mi impresión del Borges lejano me revelaba un muchacho pálido de gran sensibilidad y escondido entre cortinas espesas forradas de raso crema, un joven medio niño al que nunca se encuentra cuando se le llama.⁹³

Ramón descreve, nesse momento, Norah e a casa dos Borges. Por causa das flutuações de sentido da resenha lírica, Saúl Yurkievich considera-a menos um comentário bibliográfico do que uma "evocación fantasiosa"⁹⁴. De fato, mais tarde o próprio Ramón admitiria que eram suposições a respeito da casa bonaerense da família Borges⁹⁵. De qualquer modo, quem mostrava a residência – "llena de cuadros, de perspectivas de salón, de espejos con lluvia, de candelabros a cuyas velas, en ratos efusivos y misteriosos, se asoman las llamitas sin haberlas encendido" – era Norah. Segundo conta Ramón, "Jorge Luis" calava. Ramón prossegue dizendo saber, no entanto, que o garoto se reservava à poesia. Esperava, pois, que ele se desvinculasse da tradição nostálgica representada pelas cortinas da casa paterna, talvez um pouco como o próprio Ramón fizera com seu pai, Javier, recusando-se a seguir a carreira política⁹⁶:

⁹¹ Futuramente, a oposição Quevedo-Góngora será ficcionalizada no conto "El aleph", de 1949.

⁹² Spottorno, "Ramón cumple 100 años", *El País*, Madrid, 25/01/1988.

⁹³ RGS, "Jorge Luis Borges: *El fervor de Buenos Aires*", *Revista de Occidente*, Madrid, abril-junio 1924, pp. 123-7. O itálico é meu.

⁹⁴ "Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el reflejo recíproco", in Lafuente (coord.), *España en Borges*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset; El Arquero, 1990, pp. 73-93.

⁹⁵ Em "Norah Borges" [1945], *Nuevos retratos, Obras completas XVII, op. cit.*, p. 959 e ss.

⁹⁶ Sobre isso, cf. os estudos de Navarro Domínguez, "Javier Gómez de la Serna en los inicios literarios de Ramón", *Ínsula*, Madrid, n. 682, octubre 2003, pp. 8, 17-9 e *El intelectual adolescente, op. cit.*

Esperaba mucho de él cuando se arrancase a las cortinas de la gran casa nostálgica y se desatase los nobles cordones con borlas, que ponen a las cortinas una corbata como la de San Fernando.⁹⁷

Finalmente, Ramón celebra o encontro do rapaz com o mundo e com as coisas do mundo, marcado pela aparição de *Fervor de Buenos Aires*, quando o poeta "se explaya a gusto" e sai pelas ruas de sua pátria. Segundo Ramón, estas pareciam diferentes, transformadas pelo "verdadero poeta". Exclama que um dia as visitará para conferir se de fato podia encontrar esse mundo estranho e que trepida um pouco, refletido na fina taça de cristal do aparador de lariço:

El Buenos Aires rimbombante de la Avenida de Mayo se vuelve de otra clase en Borges, más somero, más apasionado, con callecitas silenciosas y conmovedoras, un poco granadinas. "¿Pero había este Buenos Aires en Buenos Aires?", nos estamos preguntando siempre en este libro, y nuestra conclusión es: "Pues iremos, iremos".

Un Góngora más situado en las cosas que en la retórica retiembla en la copa de Borges. El mundo extraño, que trepida un poco, se refleja en ese fino cristal removido en el aparador de noble alerce.⁹⁸

Antes de se autodescrever abaixado até os pés para tirar o chapéu ao Borges próximo, Ramón cita passagens de *Fervor de Buenos Aires* que considera imperdíveis. Borges, afinal, depois de ter navegado por mares novos, teria reassumido a descendência clássica. Na sua obra nascente, portanto, haveria uma fusão bem sucedida do novo com o velho⁹⁹, assim como uma fusão dos espaços pelos quais o poeta havia estado: a casa paterna e a cidade de Buenos Aires; a tradição (sobretudo a espanhola, representada por Góngora) e a vanguarda. Seu estilo, em suma, seria uma espécie de continuidade renovada:

Todo en este libro, escrito cuando el descendiente y asumidor de todo lo clásico ha bogado por los mares nuevos, vuelve a ser normativo, y normativo con una dignidad y un aplomo que me han hecho quitarme el sombrero ante Borges con este saludo hasta los pies.

O menino deixaria, por fim, o âmbito paterno para participar de outro ambiente familiar: se a remota ascendência literária do gongorismo é claramente referida, a ascendência recente supunha Ramón na esfera do patriarca. As estrofes "imperdíveis" de *Fervor de Buenos Aires*, para as quais ele chama a atenção, se parecem, curiosamente, com as *greguerías*, por condensarem com certo engenho, imagens e metáforas. Aí vão algumas das escolhas de Ramón:

Alguien descrucifica los anhelos
clavados en el piano.

*

El jardincito es un día de fiesta
en la eternidad de la tierra

*

En la alcoba vacía,

⁹⁷ RGS, "Jorge Luis Borges: *El fervor de Buenos Aires*", *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸ *Idem*, p. 125.

⁹⁹ Leitura que nem sempre foi a corrente. Roberto A. Ortelli, por exemplo, interpretava negativamente essa mescla, cf. "Dos poetas de la nueva generación", *Inicial*, n. 1, octubre 1923, pp. 62-8.

la noche ajusticiara los espejos.¹⁰⁰

No prólogo de *Fervor*, um certo olvido

Na resenha de *Fervor de Buenos Aires*, dentre os versos citados por Ramón em 1924 – no excerto acima estão apenas alguns deles – somente os dos "desejos descrucificados/ cravados no piano" permaneceram intactos na edição definitiva do livro, preparada por Borges para as *Obras completas* da editora Emecé em 1969. O prólogo da edição final do livro explicaria as mudanças, sem assumir a reescrita:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limitado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente – ¿qué significa esencialmente? – el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. Por lo que dejaba entrever, por lo que prometía de algún modo, lo aprobaron generosamente Enrique Díez Canedo y Alfonso Reyes.¹⁰¹

Os "excessos barrocos", "asperezas", "simplismos" e "vaguezas" limados ora com sentimento agradável, ora com incômodo, eram as heranças do ultraísmo e da vanguarda em geral, cuidadosamente excluídas. Também do nacional-pitoresco que começara a ganhar força no seu primeiro retorno à Argentina e que seria chamado pela revista *Martín Fierro* de "criollismo de vanguardia". Em Borges, especialmente, essa inovação era representada por uma Buenos Aires suburbana e genuína, circunscrita ao bairro de Palermo, onde crescera, e aos arredores: espaço da cidade, quase no limite com o campo, resistente à modernidade do centro tanto quanto às línguas e costumes estrangeiros, trazidos pelos imigrantes.

Se em 1923 o jovem Borges suspeitava dos dogmas – ou das "normas", compartilhadas na "Proclama" de *Prisma* de 1922 – também do que se aproximasse das escolas literárias, a recusa da influência de Ramón ainda não tinha a clareza desse prólogo definitivo de *Fervor de Buenos Aires*. Se não, por que nesta oportunidade esquecê-lo no instante de listar as resenhas elogiosas de seu primeiro livro? As que lhe foram dedicadas não tinham, afinal, sido numerosas. Vários anos depois, em 1986, até dona Leonor, sua mãe, recordava o ensaio de Ramón¹⁰². Nesse mesmo ano, igualmente, e num livro de entrevistas que ironicamente se intitulava *Borges el memorioso*, o escritor, bem diferente de seu personagem Funes, voltava a excluir a resenha de Gómez de las Serna da parca lista dos que escreveram sobre ele¹⁰³. Preferiu, por fim, as de

¹⁰⁰ Versos dos seguintes poemas da primeira edição de *Fervor de Buenos Aires*: "Sábados", "Jardín" e "Campos atardecidos", citados por Ramón nas páginas 125 e 126 de seu ensaio.

¹⁰¹ JLB, *Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, s. p.

¹⁰² O dado é de Gropp, "La vanguardia histórica en el Río de la Plata y Ramón Gómez de la Serna. Encuentros y desencuentros (1922-1931)", *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, n. 11, enero-junio 2002, pp. 75-117.

¹⁰³ *Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, FCE, 1986, p. 160: "Sí. Ahora estoy pensando que quienes leyeron este libro [*Fervor de Buenos Aires*] – por ejemplo Enrique Díez Canedo –, quienes lo leyeron generosamente – por ejemplo Alfonso Reyes – se dieron cuenta de que este libro correspondía a un poeta que sería muy superior al libro. Leyeron entre líneas. Porque si

Enrique Díez Canedo e Alfonso Reyes. Ficou de lado a de Ramón – incômoda pela genealogia que pretendia estabelecer, sensível ao amálgama do clássico com o novo – e que talvez coincidissem com a avaliação do Borges de 1969, para quem *Fervor de Buenos Aires* continha, ainda que entrevista ou sob a forma de promessa, toda a sua obra futura.

Borges na *Revista de Occidente*

Na *Revista de Occidente*, Borges publicaria uma única vez, no último número de 1924¹⁰⁴. Sua contribuição, de acordo com Carlos García, teria sido intermediada por Ramón, que escreve a de Torre perguntando sobre o estágio de elaboração do estudo que o escritor argentino fizera de Quevedo, do qual já tinha tido notícia:

Mi querido Guillermo: le escribí a Madrid sobre lo mismo que ahora le escribo a Lisboa después de agradecer a usted, a Borges y a [António] Ferro la postal cariñosa.

De parte de Ortega quisiera saber cómo lleva Borges su trabajo sobre Quevedo y si podría hacer con él un estudio para [la Revista de] Occidente.

Con muchos recuerdos a todos le abraza su buen
RAMÓN.¹⁰⁵

Tratava-se de "Menoscabo y grandeza de Quevedo", ensaio que diminui a técnica "decorativa" e os estratagemas de Góngora para elevar o conceptismo de Quevedo. De acordo com Borges, Quevedo desconfiava da eficácia do idioma, como, aliás, o Borges futuro, em *Historia universal de la infamia*¹⁰⁶. Recuperava, além disso, o que havia de assombro numa ideia, dando a impressão de que esta surgiria como se fosse pela primeira vez. Apesar do que chama "despareja plenitud" de Quevedo, seu estilo e, sobretudo, a manipulação do discurso figurado e das metáforas são o universo aplaudido por Borges.

Quevedo justificaria a técnica a serviço de uma ideia, índice do que dizia Ramón sobre o classicismo de Borges, muito embora relacionando-o, na resenha sobre *Fervor*, com um "Góngora más situado en las cosas que en la retórica". Essa opinião, faz-se preciso anotar, não era exclusivamente ramoniana. Em 1927, ao mesmo tempo em que Ramón resenhava *Don Segundo Sombra* para a *Revista de Occidente*, lembrando-se, uma vez mais, de Borges e do uso que ele e Güiraldes faziam da "linguagem portenha", *La Gaceta literaria* publicava o poema "Un patio" de Borges num número de homenagem a Góngora¹⁰⁷.

A intenção de Borges com seu ensaio sobre Quevedo era, no entanto, bem outra. Como lembra Rodríguez Monegal, em "Menoscabo y grandeza de Quevedo" Borges traça o balanço de

no... ¿por qué hablaron bien de este libro? Yo creo que es porque de algún modo... Bueno, profetizaron lo que yo sería muchísimo tiempo después. Digamos, un poeta aceptable o laudable".

¹⁰⁴ Segundo a edição crítica das *Obras completas II*, anotada por Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 218, em 1924 Borges e Francisco Oliver, embora sem nenhuma menção de autoria, teriam traduzido Lord Dunsany para a *Revista de Occidente*.

¹⁰⁵ Carta escrita em maio de 1924. Reproduzida em *Escritores y naufragos*, *op. cit.*, p. 66. Ver, igualmente, García, "Ramón y Borges: novedades", *Boletín Ramón*, n. 3, otoño 2001, pp. 45-7.

¹⁰⁶ A esse respeito, cf. sobretudo o segundo capítulo deste estudo, "Palavras e disparates, sobre as criaturas infames e super-históricas".

¹⁰⁷ RGS, "Requiem por Ricardo Güiraldes", *Revista de Occidente*, n. 18, 1927, pp. 103-5; JLB, "Un patio", *La Gaceta literaria*, n. 11, 01/06/1927, p. 63. Remeto de um modo geral à coletânea *España en Borges*, *op. cit.*, que inclui estudos sobre a relação do escritor com aquele país e seus escritores, além de balanços sobre sua crítica e recepção.

sua experiência ultraísta. Nesse sentido, Góngora seria identificado com Rubén Darío e o *modernismo*; Quevedo marcaria o paralelo com a vanguarda ultraísta¹⁰⁸. Aqui as palavras de Borges que justificariam essa leitura:

Le atareó [a Quevedo] mucho lo problemático del lenguaje propio del verso y es lícito recordar que fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los pícaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista), tras el cual se evidencia que su desemejanza está en emplear el uno voces ilustres y el otro voces ruines y plebeyas, sin existir entre ambos el menor contraste ideológico. El conceptismo – la solución que dio Quevedo al problema – es una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar. En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho decurso de una idea, Quevedo pluraliza las vislumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales.¹⁰⁹

Na alteração entre os poetas seguidores de Quevedo, com sua linguagem plebeia, e os de Góngora, com vozes ilustres, é Borges quem salienta, não haveria opiniões radicalmente diversas. O autor mostra-se, nessa época, adepto não de uma ideologia de classe, mas de um modo vanguardista de recortar esteticamente a visão do poeta. Em vez da visão abarcadora de Góngora ou de Cervantes, as "miradas parciales" permitidas pelo prisma amplificariam a observação, restituindo a (con) fusão de todas as ideias. Para ele, o "quevedismo" seria o "empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu"¹¹⁰.

Alfar

Na década de 1920, além de contribuir para a *Revista de Occidente*, Ramón e Borges publicaram em outra revista importante e que não se autodenominava ultraísta: *Alfar*, uma das introdutoras do surrealismo na Espanha. Tornou-se famosa, além disso, pelo ataque que Guillermo de Torre fez em 1923 contra Huidobro e a origem do creacionismo. É considerada a revista que une o movimento ultraísta à nova poesia, cujos integrantes seriam posteriormente agrupados sob o rótulo de "Generación del 27". Foi editada em A Coruña, na Espanha, até 1926, quando se designava *Revista de Casa América-Galicia*. Depois passou a Montevideú, no Uruguai. Ramón colaborou nas duas fases da revista. Borges, enquanto realizava sua segunda viagem à Europa, esteve entre os colaboradores da etapa espanhola¹¹¹.

Ambos coincidiram somente no número 40, de maio de 1924. De um modo geral, a presença de Ramón é hegemônica na *Alfar* espanhola. Menos por seus próprios artigos – na realidade, trechos de livros que tinham sido recentemente publicados (*El Alba y otras cosas* e

¹⁰⁸ "Borges, lector del barroco español", *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, pp. 453-69. No ensaio "Queja de todo criollo", Borges indicaria o "arduo gongorismo" daquele que seria o representante do *modernismo* na Argentina: Leopoldo Lugones. Cf. JLB, *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, p. 148. Ver, ainda, as críticas "ajuizadoras" de "Examen de un soneto de Góngora", *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 123-9.

¹⁰⁹ JLB, "Menoscabo y grandeza de Quevedo", *Revista de Occidente*, n. 17, noviembre 1924, p. 254. Republicado em *Inquisiciones* [1925].

¹¹⁰ *Id.*, *ibid.*

¹¹¹ Existe apenas uma colaboração de Borges para a etapa montevidéana, a saber: "Julio Herrera y Reissig", *Alfar*, n. 83, 1943.

Cinelandia, ambos de 1923) ou esboços de um livro posterior (*Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* de 1935)¹¹² – do que pela repercussão de seu nome e de seu carisma nos textos de outros colaboradores. Mesmo Borges contribuiu para isso, no ensaio cuja origem estava em "La metáfora" de *Cosmópolis*. Assim, no próprio número 40, o "Examen de metáforas", mais tarde incluído em *Inquisiciones* [1925], exemplifica o tipo de metáfora que faria preponderar o tempo sobre o espaço com uma *greguería* de Ramón: "El acueducto, gran galope de piedra a través de los campos"¹¹³.

No número seguinte, enquanto Borges dava continuidade à segunda parte de seu ensaio, Vázquez Díaz fez um retrato de Ramón e Benjamín Jarnés o enalteceu, indicando-o como aquele que personificava e executava "el arte nuevo", pois tudo parecia ser visto através de seus olhos, "bien lavados y frescos, sin otro cristal que el del arte ambiente, sin otra prolongación que la de su propia atmósfera". Entre as frases que iniciam os parágrafos do artigo de Jarnés estão as seguintes: "Pupila impasible de Ramón"; "Ágil pupila de Ramón"; "Sutil pupila de Ramón" e, finalmente, "Aguda pupila que se hunde en las cosas y sale de su fondo más de lo que tienen. No realidad: Hiperrealidad. Receta del tiempo nuevo que en Ramón ya es antigua"¹¹⁴.

Em outros números de *Alfar*, Ramón é desenhado por Rafael Barradas, Francisco Bores e Álvaro Cebreiro, além de anonimamente. Em muitos dos artigos que escreve, sua imagem está atrás do texto, em segundo plano. No número 50, outra homenagem, desta vez de Adriano del Valle, antigo fundador da revista *Grecia* ao lado de Isaac del Vando Villar e Luis Mosquera, e colaborador, além disso, das revistas *Cervantes*, *Ultra* e *Reflector*. Na homenagem, o poeta retoma o que começava a se tornar um lugar comum quando se tratava de Ramón, pois aborda a dificuldade que os outros escritores teriam de produzir depois de fruírem sua criatividade ilimitada, "inventor da telegrafia sem fio antes de G. Marconi" por unir as coisas mais distantes, "Mister Ford" da *greguería*. Nessa época, não é demasiado recordar, o número de livros de Ramón já é prodigioso. "Llegará el día" – completa então del Valle – "en que nos encontraremos con que todas las cosas del mundo han sido requisadas, selladas y confiscadas por él"¹¹⁵.

Em *Alfar*, Ramón parecia intuir que seu destino estava em algum lugar da América de língua espanhola. Num dos contos que seria posteriormente incluído em *El Alba y otras cosas*, perguntava-se: "¿En qué república me ha sucedido eso? ¿En Ecuador o en la Argentina? ¿En México o en Venezuela?"¹¹⁶. Noutro texto, ao descrever uma mulher que já tinha falecido, assinala sua obsessão com a morte. Como um viajante do tempo, à maneira de H. G. Wells, também prefigura o autor-narrador de *Doña Juana la Loca*, cuja presunção máxima será inventar para o personagem de ficção um tempo presente, sempre atual:

¹¹² Os artigos de Ramón em *Alfar*, A Coruña, são os seguintes: "La guitarra", n. 27, marzo 1923, "Paisajes imaginarios de América", n. 31 bis, agosto 1923; "Paisajes imaginarios de América (continuación)", n. 32, septiembre 1923; "El alba", n. 33, octubre 1923; "Los muertos y las muertas", n. 34, noviembre 1923; "Laudas", n. 35, diciembre 1923; "Los cocktails absurdos. En la supuesta Cinelandia", n. 40, mayo 1924; "Más de Cinelandia", n. 43, sept. 1924. Para um resumo comentado desses textos, cf. Lorenzo García, "Ocho artículos de Ramón Gómez de la Serna en *Alfar*", *Boletín Ramón*, n. 19, primavera (de Buenos Aires), 2009, pp. 3-8. Sobre as colaborações uruguaias, ver Gropp, "Ramón Gómez de la Serna y Uruguay en el período de la vanguardia histórica", *Boletín Ramón*, n. 3, otoño de 2001, pp. 3-14.

¹¹³ JLB, "Examen de metáforas", *Alfar*, n. 40, maio de 1924, pp. 11-2. As outras colaborações de Borges para *Alfar* de A Coruña são os poemas "Alejamiento", n. 36, enero 1924; "Dos sonetos. Villa Urquiza. Las Palmas", n. 59, julio 1926.

¹¹⁴ Jarnés, "Pentagrama: Ramón", *Alfar*, n. 41, 1924. Ver a edição fac-similar da revista: *Alfar (revista de Casa América-Galicia)*, del n. 22 de 1922 al n. 62 bis de 1929, edición facsímil supervisada por C. Antonio Molina, 4 tomos, La Coruña, Nos, 1983.

¹¹⁵ A. del Valle, "Ramón Gómez de la Serna o el sentido de la universalidad", *Alfar*, n. 50, 1925, pp. 24-5.

¹¹⁶ RGS, "Paisajes imaginarios de América. Me dijo aquel señor", *Alfar*, [n. 31], agosto de 1923 [no início, os exemplares de *Alfar* não eram numerados e continham apenas o mês e o ano de publicação].

Si hubiésemos aparecido en su época, dando un salto hacia atrás, en el pasado, sin dejar de ser del presente nos hubiera chocado entre toda la multitud de mujeres de esa época, esa joven que parecería compañera de viaje nuestra en la comisión que del presente había ido al pasado.

¡Parece mentira – podemos pensar ante el caso de esta mujer – que haya habido una mujer tan del presente en las estancias del pasado!

[...]

No queda ni retrato ni recuerdo de ella. No era ni de la época de las miniaturas ni de la época del Daguerreotipo. Solo resta de ella esta presunción mía.¹¹⁷

¹¹⁷ RGS, "Los muertos y las muertas", n. 34, noviembre 1923. Retorno à atualidade dos personagens de *Doña Juana* sobretudo no terceiro capítulo deste estudo, "A epistemologia da *Historia universal* e a *Superhistoria*, ciência literária".

NA ARGENTINA

Nosotros

Borges, quando colou *Prisma* nos muros de Buenos Aires com a ajuda de seus companheiros, chamou a atenção de Alfredo Bianchi, um dos diretores, ao lado de Roberto Giusti, da tradicional revista *Nosotros*. Foi por isso que ao mesmo tempo em que o jovem autor criava um espaço alternativo de difusão através de *Prisma* – com poemas de vanguarda oferecidos gratuitamente ao leitor que passasse – também publicou na revista que detinha a hegemonia da circulação cultural argentina desde a década de 1910. Com mais de cem páginas, *Nosotros* reunia um vasto espectro da produção contemporânea, o que significava dizer, naquela época, que sem passar por ela dificilmente era possível ingressar no círculo de escritores do país. Borges não hesitou, portanto, diante do convite de Bianchi. Seu primeiro texto para a revista *Nosotros* foi "Ultraísmo", uma antologia com poemas de Pedro Garfias, Gerardo Diego, Guillermo Juan, Juan Las (pseudônimo de Cansinos Assens), Heliodoro Puche e Ernesto López-Parra. Entretanto, dada a falta de diferenciação daquele movimento em relação a outras vertentes estéticas, como a "Proclama" de *Prisma*, esse texto foi considerado uma espécie de manifesto do ultraísmo, pois além da antologia, noticiava as revistas espanholas, os nomes de seus integrantes e um programa, mais ou menos normativo, tal como se segue:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.¹

Esses princípios sintetizavam preocupações que Borges já havia expressado nas páginas das revistas espanholas: o uso da metáfora, a anotação breve que diria apenas o essencial e a ênfase na capacidade de sugestão através de uma imagem condensada. Enfatizavam-se, ademais, outros pontos sobre os quais já havia escrito: a exclusão dos ornamentos e rebuscamentos que caracterizariam o *modernismo* de Rubén Darío, tanto quanto da autobiografia, que espreitaria a lírica desde o romantismo.

As subtrações e refutações efetuadas por qualquer escritor podem ser tão significativas quanto as adesões. Antes que essas negativas com relação à vanguarda e com relação a Ramón – evidentes, tal como assinalou-se, no prólogo de 1969 a *Fervor de Buenos Aires* – tenham tido início, o Borges de 1921 nomeia-o em "Ultraísmo" como o primeiro escritor que, sem pertencer ao movimento de renovação, apoiava-o através de suas colaborações:

Además de los nombres ya citados de poetas ultraístas, no hay que olvidar a J. Rivas Panedas, a Humberto Rivas, a Jacobo Sureda, a Juan Larrea, a César A. Comet, a Mauricio Bacarisse y a Eugenio Montes. Entre los escritores que, enviándonos su adhesión, han colaborado en las publicaciones ultraístas, básteme aludir a Ramón Gómez de la Serna, a Ortega y Gasset, a Valle-Inclán, a Juan Ramón Jiménez, a Nicolás Beauvain, a Gabriel Alomar, a Vicente Huidobro y a Maurice Claude.

¹ JLB, "Ultraísmo", *Nosotros*, n. 151, Buenos Aires, diciembre de 1921. Reproduzido em *Textos recobrados, 1919-1929*, ed. de Sara Luisa del Carril, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 126-31.

Homero Guglielmini, futuro diretor da revista *Inicial* e um dos diretores da revista *Megáfono*, recordaria esse momento do primeiro retorno de Borges a seu país, quando o jovem escritor ainda se sentia muito próximo de Cansinos Assens e de Gómez de la Serna:

En medio de la balumba literaria de aquellos años, nos hicimos amigos en seguida. Hacía poco que él había vuelto de una larga estada en Europa. Traía en sus maletas las últimas novedades literarias surgidas durante la posguerra. Pero ya entonces desdeñaba los "ismos" a la francesa, la *politique litteraire* que consiste en *mouvements, manifests, avant-garde*, etcétera. Nunca tuvo mucha simpatía por los literatos franceses. Creo que su *parti-pris* le dura todavía. Recuerdo que sus máximas admiraciones en lengua castellana eran Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna. Borges es propenso a repulsiones y preferencias tajantes, a negociaciones o afirmaciones radicales de determinadas personas o ideas. Por ejemplo, Ortega y Gasset lo repele.²

Martín Fierro, com e por Ramón

Antes de mudar-se para a Argentina, Ramón já colaborava com os jornais e revistas do país. Para *Martín Fierro*, *periódico quincenal de arte y crítica libre*, dirigido por Evar Méndez, enviou textos divulgados a partir do número 19, de julho de 1925³. Antes disso, contudo, seu nome já aparecera em algumas oportunidades. Primeiro num texto anônimo intitulado "Oliverio Gironde" (n. 2, 20/3/1924), no qual se assinalava o parentesco entre *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* [1922] com as *greguerías*. Nessa época, Ramón já havia publicado um artigo sobre *Veinte Poemas* em *El Sol* (Madrid, 04/05/1923) e Gironde lhe havia dedicado o poema "Calle de las Serpes", escrito em Sevilha e datado de abril de 1923 em *Calcomanías* [1925]. Depois, Ramón retorna às páginas de *Martín Fierro* na nota "Las letras en los diarios y revistas" (n. 3, 15/4/1924), na qual se noticiava a publicação de alguns *caprichos* no jornal portenho *La Razón*. Como as *greguerías*, esse era outro gênero literário criado pelo autor espanhol, que enviava a Buenos Aires uma amostra de seu livro de 1925, *Caprichos*. A quarta aparição de Ramón em *Martín Fierro* estava numa propaganda da livraria Samet (n. 5-6, 15/6/1924): entre os livros propostos, encontrava-se *La Sagrada Cripta de Pombo* [1924]. Finalmente, antes de suas próprias colaborações, e à maneira da disputa com Cansinos durante o ultraísmo espanhol, seu nome esteve envolvido na polêmica entre os grupos de Boedo e de Florida, talvez sobreestimada, dado o gesto típico da vanguarda de "institucionalizar o escândalo" com o objetivo de atrair o interesse do maior número de espectadores e leitores⁴.

Graças à presença e ao financiamento de *Martín Fierro* por parte de Oliverio Gironde, essa revista guardava um caráter bem diferente do de sua contemporânea *Proa*. Era

² *Apud* Bosco, *Borges y los otros*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1967, p. 45.

³ Gironde foi co-diretor da revista com Evar Méndez, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch e Sergio Piñero entre os números 17 e 36. Antes e depois desse período, a direção era só de Méndez.

⁴ Polêmica, questionada como tal, uma vez que Boedo e Florida não se constituíram como grupos inteiramente antagônicos. A esse respeito, cf. Gilman, "Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una", in Viñas, *Historia social de la literatura argentina*, tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 53-6 e Horacio Salas, "Revista *Martín Fierro*: el salto a la modernidad", *Lecturas de la memoria*, Buenos Aires, FCE, 2005, sobretudo pp. 30-7. Sobre a importância da polêmica para as vanguardas, cf. Bary, "En torno a las polémicas de vanguardia", in *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México, IILI, Universidad de Texas, 1965, pp. 23-9. A expressão "institucionalización del escándalo" pertenece a Beatriz Sarlo, em "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", in Altamirano & Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 225.

transgressora, moderna e muito irreverente. Provas disso encontravam-se na própria polêmica entre Boedo e Florida, no uso do "vos" no lugar do "tú", nos epítafios em forma de quadras dedicados a escritores vivos e aos próprios colaboradores, também no humor dos "Membretes" de Gironde, de estrutura e estilo semelhantes aos das *greguerías ramonianas*⁵.

O estopim da polêmica Boedo *versus* Florida foi o próprio manifesto da revista, redigido por Gironde e publicado anonimamente no número 4, de 15 de maio de 1924. Depois dele, Conrado Nalé Roxlo se afasta do grupo, mas entram outros colaboradores, decisivos para a revista, como os irmãos Borges e González Tuñón, Ricardo Güiraldes, José Pedroni, Norah Lange, Xul Solar, Francisco Luis Bernárdez, Eduardo Mallea e Macedonio Fernández⁶. Diferentemente das declarações ultraístas, esse era um manifesto em sentido estrito, não só porque definia uma postura estética, mas devido à intenção de chocar, ao tom crítico e agressivo⁷.

"Frente a la impermeabilidad hipopotámica del 'honorable público'", começava o texto que, desde o início, selecionava um público leitor minoritário, heterodoxo e afeito às novidades (à "NUEVA sensibilidad", à "NUEVA comprensión"). Um público culto e bem-nascido, além disso, a meio caminho entre a América e a Europa, e que apesar do influxo estrangeiro na literatura nacional, nas modas e nas mercadorias, sabia-se argentino:

Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

"MARTÍN FIERRO" tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.⁸

A questão nacionalista, de fato um distintivo da vanguarda argentina em relação ao ultraísmo espanhol, já estava presente no título da revista, em homenagem à obra de José Hernández, considerada desde a "Generación del Centenario" de 1910 – sobretudo por Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas – como o poema épico que inaugurara a tradição literária nacional⁹. No primeiro número de *Martín Fierro*, seu diretor, Evar Méndez, tinha escolhido uma única estrofe do segundo volume do poema de José Hernández – *La vuelta de Martín Fierro* [1879] – para representar a proposta independente da revista: "De naidas sigo el ejemplo/ naide a dirigirme viene/ yo digo cuanto conviene". No número duplo 5-6, de junho de 1924, *Martín Fierro* respondia à primeira enquete da revista, proposta no número anterior, sobre o "ser nacional", a "sensibilidad" e a "mentalidade argentina"¹⁰.

⁵ Cf. Schwartz, "Gironde & Ramón", *Vanguardia e cosmopolitismo: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 96.

⁶ Cf. Horacio Salas, *Lecturas de la memoria, op. cit.*, p. 24.

⁷ A respeito dos recursos retóricos do "manifesto", cf. Gelado, "O manifesto como gênero discursivo. Manifestos da vanguarda europeia e latino-americana", *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*, Rio de Janeiro, 7Letras, São Carlos, EdUFSCar, 2006, pp. 37-62.

⁸ "Manifiesto *Martín Fierro*", *Martín Fierro*, n. 4, 15/05/1924, pp. 1-2.

⁹ A revista repetia o nome de outros periódicos: o do suplemento literário de *La Protesta*, dirigido pelo poeta anarquista Alberto Ghirardo entre março de 1904 e fevereiro de 1905. Depois *Martín Fierro*, com três números, dirigidos por Evar Méndez e publicados entre março e abril de 1919. Sobre o primeiro nacionalismo cultural argentino, com Lugones, Rojas e Manuel Gálvez à frente, cf. Altamirano & Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" e Altamirano, "La fundación de la literatura argentina", *Ensayos argentinos, op. cit.*, pp. 161-200 e 201-10.

¹⁰ No mesmo número do manifesto da revista, n. 4, 15/05/1924, perguntava-se: "1. Cree Ud. en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina, ¿cuáles son sus características?".

Essa ênfase nacionalista instou uma reação do grupo de Boedo, de origem majoritariamente imigrante, com posições ideológicas de esquerda e uma defesa da literatura como forma de engajamento político. Do mesmo modo que o ultraísmo não tinha se constituído como um grupo unificado e coeso, a vanguarda argentina dividiu-se em alguns subgrupos. Dentro da própria *Martín Fierro* havia uma série de projetos literários incompatíveis. Para citar apenas um exemplo, basta pensar na produção literária de Borges e de Oliverio Girondo na década de 1920¹¹. A partição entre Florida (rua do centro de Buenos Aires, sede da revista *Martín Fierro*) e Boedo (rua da grande Buenos Aires, situada num bairro operário e imigrante, sede das revistas *Los Pensadores*, *Claridad*, *Extrema Izquierda* etc.) seria, no entanto, a cisão mais conhecida. A oposição refletia, igualmente, dois públicos leitores. De um lado, os cultos e atualizados sobre o que se passava na Europa; de outro, o novo público leitor, proveniente do forte processo educacional, em marcha desde o princípio do século XX.

Roberto Mariani foi quem deu início à polêmica. Em nota do número 7 de *Martín Fierro*, de julho de 1924, critica a "direita literária", representada no seu entender por *La Nación* e *El Hogar*, a "esquerda socialista", cujo órgão seria *Renovación*, e o centro, representado por *Martín Fierro*. Ele, que faria parte da "extrema esquerda" (colaborava, de fato, com um periódico homônimo), diz-se sem lugar. Além disso, para Mariani, a revista *Martín Fierro*, com ares europeus, não evocava o poema de José Hernández que lhe dava título, tampouco tinha voz própria, senão ecos estrangeiros. É nesse contexto que Mariani cita Gómez de la Serna. Ele seria a prova de que os redatores do periódico negavam a sensibilidade nacional: "los redactores de MARTIN FIERRO se alejan de nuestra sensibilidad (icomienzan por negarla!) y adhieren a mediocres brillantes como Paul Morand, francés, y Ramón Gómez de la Serna, español [...]"¹². A provocação, no número seguinte, é violentamente contestada pela redação, ponto por ponto.

As críticas de Mariani são, nessa circunstância, qualificadas como assertivas e confusas. Como estariam fundadas na declaração de princípios da revista, para contestá-las não era o caso de escrever uma nota secundária, mas de acrescentar um "Suplemento explicativo de nuestro 'Manifiesto'". Nele, Ramón Gómez de la Serna seria uma das "sugestões do momento", capaz de sensibilizar aqueles "argentinos sem esforço", "jovens", segundo a redação, "com verdadeira vocação artística":

Todos tenemos una sensibilidad lo suficiente refinada como para responder a las sugerencias del momento y comprender y amar a escritores como Paul Morand y Ramón Gómez de la Serna y otros a quienes nuestro crítico moteja de "mediocres brillantes", confundiéndolos en un solo gesto de olímpico desdén. Todos respetamos nuestro arte y no consentiríamos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda. Todos somos argentinos sin esfuerzo, porque no tenemos que disimular ninguna "pronunzia" exótica...¹³

A polêmica Boedo-Florida contaria com páginas mais aguerridas em outras revistas, como *Los pensadores*, espaço reclamado por Mariani e recém fundado para os escritores da extrema esquerda. De tempos em tempos, nela aparecerão ataques ao artificialismo, ao cerebralismo e à falta de compromisso social dos "martinfierristas-ultraístas", cujo herói

¹¹ Uma análise aprofundada dessas diferenças pode ser encontrada em Sarlo, "Orillero y ultraísta", *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 149-59, ensaio no qual compara as diferentes representações da cidade, feitas por Borges, Nicolás Olivari, Roberto Arlt e Girondo.

¹² Mariani, "'Martín Fierro' y yo", *Martín Fierro*, n. 7, 25/07/1924. A caixa alta pertence ao original.

¹³ [Redacción], "Suplemento explicativo de nuestro 'Manifiesto', a propósito de ciertas críticas", *Martín Fierro*, n. 8-9, 06/09/1924. No trecho acima, o "z" de "pronunzia" reproduz o som do *cocoliche* que *Martín Fierro* atribuía ao grupo de Boedo.

espanhol seria Gómez de la Serna¹⁴. A mesma revista, embora com outra roupagem, renomeada *Claridad*, manteria o certame, sumariado uma vez mais por Mariani, conforme o excerto abaixo. Com algumas alterações, esse texto integraria um dos prólogos de *La exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, antologia organizada por Pedro Vignale y César Tiempo [1927]. Este excerto interessa-nos porque o gênero ramoniano *greguería* aparece ao lado da metáfora, tão requerida por Borges:

Florida	Boedo
Vanguardia	Izquierda
Ultraísmo	Realismo

Y como este procedimiento es cómodo y fácil, podríamos continuar hasta desfallecer por falta de argumentos:

Martín Fierro y *Proa*, *Extrema Izquierda*, *Los pensadores* y *Claridad*.

La greguería	El cuento y la novela
La metáfora	El asunto y la composición
Ramón Gómez de la Serna	Fedor Dostoievsky ¹⁵

Martín Fierro revidaria pouco a pouco. No número duplo 12-13, de outubro/novembro de 1924, através de Sergio Piñero, que publica suas "Greguerías criollas". Alguns meses depois, elas seriam reprovadas nas páginas da revista *La Campana de Palo* por Luis Emilio Soto, indignado com a incrível penetração do gênero ramoniano na Argentina e com a falta de originalidade dos que o imitavam:

[...] podríasele adscribir también criolledad al calambre, por ejemplo... [...] Sin la abundancia léxica de Gómez de la Serna y, sobre todo, sin su sensibilidad – dotes innegables –, nuestros grafómanos causan una impresión desoladora.¹⁶

Mesmo assim, no número 16, *Martín Fierro* retoma a bandeira ramoniana ao anunciar com grandes letras na parte inferior da primeira página: "Próximamente: Una 'PROCLAMA', a la juventud intelectual argentina, por RAMON GOMEZ de la SERNA" (ver Anexos). Finalmente, o número 19 da revista rivalizaria com Boedo ao homenagear o escritor que resumia as propostas "del arte nuevo". Assim, em julho de 1925, uma edição especial lhe é dedicada.

Antes da homenagem de *Martín Fierro*, *Proa*

Proa, embora comedida, antecipa-se aos lauréis da homenagem a Ramón e divulga o primeiro ensaio sobre o autor na Argentina. Escrito por Benjamín Jarnés, "Los tres Ramones"

¹⁴ Em "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", Sarlo caracteriza Ramón como um "herói moderado" da vanguarda, ao lado de Carriego. Cf. *Ensayos argentinos, op. cit.*, pp. 211-60. Para o combate contra Florida e Ramón, ler, por exemplo, sempre em *Los pensadores*: [Redacción], "Los capuchinómanos o la culminación de la imbecilidad", n. 112, julio 1925, p. 1; Juan L. Cendoya, "La nueva generación", n. 113, agosto 1925, pp. 7-8 ou [Redacción], "Aviso Fúnebre por la muerte de *Martín Fierro*", n. 119, marzo 1926, p. 22. Excertos desses artigos foram compilados por Bastos, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974, pp. 51-8.

¹⁵ "Ellos y nosotros", *Claridad*, n. 131, marzo 1927, p. 16.

¹⁶ Soto, "Verbalismo pintoresco", *La Campana de Palo*, Buenos Aires, n. 2, julio 1925, pp. 25-8.

aparece em dezembro de 1924. O tom e a tese do ensaio podem ser resumidos por meio do seguinte parágrafo:

Si en la moderna ruta de la inquietud literaria española jalonamos tres puntos, dos extremos y uno medio, las tres banderitas llevarán el nombre de "Ramón". Un espíritu agudo nos dio atada la gavilla: [Ramón del] Valle-Inclán, al comienzo del camino; [Ramón] Pérez de Ayala, con un pie resbalando hacia el pasado y otro pie fijo en la hora actual; Gómez de la Serna, donde la senda se anuda con el futuro... Pero el stock de mayúsculas es sólo del último, de RAMON.¹⁷

Ainda no mesmo número, a revista publica uma carta de Ramón. Faz-se preciso advertir que *Proa* era dirigida, entre outros, por Ricardo Güiraldes, que também a financiava. Esse escritor, mais velho do que Borges, era amigo do francês Valery Larbaud, como o próprio Ramón, cuja fama na França – vimos antes – deveu-se em grande parte ao autor de *A. O. Barnabooth*¹⁸. Mesmo assim, Ramón endereça sua carta a Borges. Ela tinha dois objetivos. O primeiro era refutar o comentário feito por Roberto Mariani na terceira edição de *Proa* – ação que, como nota Ramón, a própria revista já tinha se encarregado de fazer. O segundo objetivo era, além disso, comunicar sua viagem a Buenos Aires, acompanhado por Ortega y Gasset. Ramón sugere, então, que Borges cuidaria de sua recepção no país, onde propagaria "nuestra nueva oratoria" e "nuestras nuevas concepciones y paradojas". A seguir, outros excertos dessa carta:

"El Ventanal",
Estoril (Portugal)

Mi querido Borges: cuándo esperaba encontrarme en "Proa" el trabajo que para usted concebí ["El políptico"] por encargo dado a través de Guillermo [de Torre], me encuentro con una alusión desagradable aunque la advertencia preliminar la desajusta de la revista [...] Pero después de estas confidencias que se me han escapado como queja íntima, pues bien sé que usted no necesita la queja pues se adelantó a ella en contracción con ese escrito, quiero anunciarle que voy a ir con José Ortega y Gasset, en Julio dispuesto a dar unas animadas conferencias en Buenos Aires.

Creo que puedo ser optimista al calcular los grandes grupos de juventud y con ese optimismo y mi palabra cuento para esa primera ida a Buenos Aires. Abrazaré así a muchos amigos desconocidos y propalaré desde el escenario y la tribuna nuestra nueva oratoria y nuestras nuevas concepciones y paradojas. La visita anunciada se va a cumplir y tendré el gusto de abrazarlo en su casa.

Le abraza su camarada,
Ramón.¹⁹

Sete números depois, a revista *Proa*, fazendo eco da fama de desmesura que Ramón tinha naquela época – do ponto de vista da amplitude dos temas e do volume de escrita – anuncia em nota anônima, publicada no número 12, de julho de 1925, que o escritor não viria:

¹⁷ "Los tres Ramones", *Proa*, n. 5, diciembre 1924, pp. 3-9. Republicado com o título "Los tres Ramones que hay en Madrid" em *La Pluma*, Montevideo, n. 8, septiembre 1928.

¹⁸ Ver p. 57 deste estudo.

¹⁹ RGS, "Una carta de Ramón Gómez de la Serna", *Proa*, n. 5, diciembre 1924. García documentou o projeto frustrado de viagem em "Ramón en Buenos Aires: la primera visita (virtual)", *Boletín Ramón*, n. 3, otoño 2001, p. 20.

Una voz. – Ramón no viene porque su viaje no *entra* en ningún transatlántico. Una compañía de navegación ha ofrecido construirle un arca de Noé. *Otra voz.* – Ramón no viene porque habiendo preparado un viaje tan importante ha preferido empeñarlo para realizar su sueño: comprarse toda la tinta del mundo.

A segunda época de *Proa*

"Soy el que ve las proas desde el puerto."
"Yo", *La rosa profunda* [1975]

Desde a primeira época de *Proa*, com três números publicados entre agosto de 1922 e julho de 1923, a revista retomava o augúrio da introdução anônima à "Proclama" de *Prisma*, publicado na revista *Vltra* de Madri em fevereiro de 1922: "He aquí, pues, nuevas proas allende los mares dispuestas a partir y reunírse nos en el gran puerto de la última verdad... para partir de nuevo hacia los horizontes sueltos". Ramón foi redator apenas da segunda época da revista, quando se uniu, segundo as palavras de apresentação do primeiro número da nova fase, assinadas por Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes e Pablo Rojas Paz, a "um ser vivo que se incorpora ao mundo estético":

Ni puramente literaria, ni puramente filosófica. Nuestra juventud estudiosa no tiene una tribuna para volcar su pensamiento. PROA quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras [...] Y porque creemos que nuestra revista debe ser un ser vivo que se incorpore al mundo de lo estético y no un órgano periodístico y una antología mensual, damos una importancia decisiva a la unidad perfecta de aspiración y tono entre los redactores.

A *Proa* que recomeçava em agosto de 1924 – apenas um mês depois do retorno da família Borges de seu segundo ciclo de viagens europeias – era, dessa forma, menos sectária em termos de público leitor do que *Martín Fierro*, pois queria ser a "tribuna" de todos os jovens escritores e intelectuais, convidados a se unir ao corpo de colaboradores da revista. Em sua "segunda época", foi dirigida por Borges e Alfredo Brandán Caraffa em todos os números, Ricardo Güiraldes (até o número 12), Pablo Rojas Paz (até o 10) e Francisco Luis Bernárdez (a partir do 13). A redação do periódico ficava na Avenida Quintana, 222, casa da família Borges.

Séria e homogênea em termos de proposta, *Proa* imaginava-se como o espaço da segunda etapa do florescimento espiritual do país; mais harmônica e racional. A primeira etapa teria coincido com a Primeira Guerra Mundial e com outra guerra, interna, quando uma "generación se formara al margen del mecanismo tutelar y de su ambiente" culturalmente paralisado. Relembra-se, assim, a geração do Centenário [1910] e a época em que os mais moços precisavam passar por revistas como *Nosotros* para, somente a partir daí, participar do campo literário argentino. Como *Prisma* e *Martín Fierro*, *Proa* seria responsável por escolher, entre os pares de sua própria geração, os nomes mais valiosos de seu tempo. Por causa disso, e ainda segundo a apresentação da nova fase da revista, ela teria sido recebida com "impaciência [pelos jovens], com incompreensões e com ódios [pelos nomes consagrados da geração anterior]". Uma vez, entretanto, que a classe culta tinha compreendido aquele florescimento, cuja Reforma Universitária teria sido um de seus maiores índices, a convivência estava aberta para dar início à segunda etapa.

Do mesmo modo que a Reforma Universitária iniciada na Universidad Nacional de Córdoba em 1918 tinha possibilitado, portanto, a abertura das cátedras universitárias para

professores que não pertenciam ao patriciado argentino, favorecendo a democracia no interior dos *campi* e o ensino em função dos interesses populares, nacionais e da transformação social, a revista *Proa* denunciaria a paralisia de instituições anacrônicas e de espaços fixos de representação, seja por parte de revistas como *Nosotros* ou de escritores reconhecidos.

Nesse sentido, *Proa* pretendia oferecer coesão ao que chamava de nova fase e de novo tempo – um tempo de mudanças extremamente positivas, iniciado com a presidência de Hipólito Yrigoyen e confirmado pela Reforma Universitária – sendo, pois, o expoente da união dos jovens, que em suas páginas teriam uma "tribuna serena" e sem preconceitos. "Jovens", esclareciam os diretores, no sentido de não se prenderem a um programa ideológico preliminar. Em vez da faixa etária, seria o ponto de vista psicológico que os uniria, pois "regla general la juventud tiene como patrimonio esencial la inquietud y el descontento"²⁰.

Discreta, inicialmente, com relação à polêmica entre Boedo e Florida, *Proa* publica em seu segundo número um ensaio de Brandán Caraffa, "Voces de Castilla", sobre Ramón, Cansinos e Ortega²¹ e, mais tarde, a primeira contribuição de Ramón: sete conjuntos de textos sob o título de "El políptico". Junto a essa primeira colaboração, uma "Caricatura de Ramón", de autoria de Carlos Pérez Ruiz, primo de segundo grau de Borges²². A essa altura, entretanto, em novembro de 1924, a opinião de Borges em relação a Ramón começava a oscilar.

Em carta na qual referiu-se a "El políptico", enviada a Guillermo de Torre, intermediador das contribuições de Ramón para *Proa*, o jovem escritor argentino agradeceria o envio da "carcajada linda de Ramón"²³. Entretanto, noutra carta do mesmo mês e ano, pedia uma colaboração de seu amigo maiorquino Jacobo Sureda e aproveitava para comentar a quarta entrega de *Proa*. Essas foram, então, as palavras com que descreveu duas das colaborações:

Mañana – el veinte-siete – sale el número 4 – con originales burlescos de Macedonio Fernández y del sub-Macedonio, Ramón (no es broma mía) – y que en breve leerás.²⁴

"Não é brincadeira minha", dizia Borges, porque supostamente os textos agrupados sob o título "El políptico", comparados com "El capítulo siguiente" de Macedonio, publicado naquele mesmo número de *Proa*, não desmentiriam o seu caráter "sub-Macedonio".

Macedonio era um amigo dos pais de Borges, "gran viejo" à maneira de Cansinos na Espanha, e com uma posição marginal dentro do sistema literário argentino, pois os homens de letras consagrados de sua geração eram, dentre outros, Lugones, Rojas, Gálvez. Quando Borges retornou da Europa pela primeira vez, em 1923, começou a frequentar sua tertúlia. Como as madrilenas, realizadas no café Pombo e no café Colonial, a de Macedonio ocorria nos sábados à noite, no Café de la Perla, perto da Plaza Once. Lá, conta-se, falava sobre metafísica e filosofia. Durante o período de *Proa* e *Martín Fierro*, Borges é um dos responsáveis por criar entre ele e o

²⁰ Todas as citações correspondem ao texto de apresentação, sem assinatura, chamado "Proa", em *Proa, segunda época*, n. 1, agosto de 1924. Para as referências ulteriores da revista, tenha-se em conta que pertencem sempre à segunda época, salvo outra indicação.

²¹ Caraffa, "Voces de Castilla", *Proa*, n. 2, septiembre 1924, pp. 39-49.

²² *Proa*, n. 4, noviembre 1924. García esclarece que Borges e Bioy publicaram o conto de Carlos Pérez Ruiz, "A treinta pasos" na primeira edição de *Los mejores cuentos policiales* [1943]. Cf. "El índice de Hidalgo (1926)", *on-line*, endereço virtual na bibliografia.

²³ Carta enviada em 26/10/1924. Reproduzida em García & Greco (orgs.). *Escribidores y naufragos: correspondencia, Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre, 1916-1963*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert, 2007, p. 73. G. de Torre também intermediou as publicações de Ramón para *La Nación* de Buenos Aires a partir de 1928.

²⁴ Carta de 26/11/1924, in JLB, *Cartas del fervor, correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores; Emecé, 1999, p. 234.

círculo de jovens uma aproximação suficientemente intensa, a ponto de fazer dele o precursor nacional do ultraísmo argentino.

A presença de Macedonio abrilhantava, assim, o projeto de *acriollamiento* estético levado a cabo por Borges durante aqueles anos²⁵. Era, afinal, o exemplo de escritor argentino nato que podia abordar problemas estrangeiros como a guerra mundial ou o maximalismo, além de ler autores como Schopenhauer. Por seu turno, o próprio Borges deu mostras desse nacionalismo cosmopolita na revista *Proa*, quando discorreu sobre os poetas uruguaios Fernán Silva Valdés e Pedro Leandro Ipuche em "Interpretación de Silva Valdés" (n. 2, septiembre de 1925) e "La criolledad en Ipuche" (n. 3, octubre de 1925), republicados no mesmo ano no livro *Inquisiciones*²⁶. Os vizinhos do Rio da Prata não obnubilaram, entretanto, o conhecimento de Borges a respeito do estritamente local, demonstrado em "El Fausto criollo" (n. 11, junio de 1925), a respeito da obra do escritor argentino Estanislao del Campo, e "El idioma infinito" (n. 12, julio de 1925), sobre a entonação da língua *criolla*, ensaios que seriam recompilados no livro de 1926, *El tamaño de mi esperanza*.

Apesar dos pesares, a homenagem de *Martín Fierro*

Antes de a homenagem de *Martín Fierro* ser publicada, a redação recebe um telegrama informando que a viagem de Ramón tinha sido postergada. O "banquete em movimento" que vinha sendo preparado para recebê-lo – um caminhão-restaurante passeando pelas ruas de Buenos Aires, com direito a paradas para a leitura de discursos – é cancelado, mas o número especial não deixa de vir à luz. A "frustrada bienvenida", pois "Ramón era el episodio más urgente que precisaba la ciudad"²⁷, incluía texto e desenho de Oliverio Girondo, um artigo de Ricardo Güiraldes. No ensaio do arquiteto Alberto Prebisch, Ramón seria mesmo comparado com Picasso, pois teria mudado a sensibilidade literária argentina, de modo semelhante ao que o pintor havia feito nas artes plásticas. "Mirando los cafetines saturados de humo y de tango de la calle Corrientes" – imaginava Prebisch – "Ramón sabrá decirnos mejor que Don Ricardo Rojas, el rumbo de nuestros destinos". Também fizeram parte da homenagem novas *greguerías* de Sergio Piñero e um poema de Alberto Hidalgo. Entre as "Cinco jácaras pombianas" de Francisco Luis Bernárdez estava a seguinte: "Las gafas de Borges y mis gafas robaron azogue en los espejos de Pombo y ahora comienzan a refractar la luz de la vida". A última jácara prescrevia que Ramón seria o responsável pela terceira e definitiva fundação de Buenos Aires.

A homenagem ainda continha desenhos anônimos como o intitulado "Ramón, conferenciante, en el circo" ou o que o ilustrava durante uma palestra sobre os faróis. Reuniam-se fotos do escritor lendo para a sua boneca de cera em tamanho natural e de seu quarto (ver lista completa de colaborações e algumas imagens nos Anexos). Ainda havia artigos de Brandán Caraffa e de Macedonio Fernández²⁸, além de "Gringuerías..." à maneira de Gómez de la Serna, elaboradas por Arturo Cancela.

²⁵ *Acriollamiento* e *criollismo* são derivações da palavra *criollo*, que designa o filho de europeus nascido na América, próprio também do dialeto falado por ele e, no que tange ao Rio da Prata, do homem nacional, em oposição ao estrangeiro.

²⁶ Retomo esses dois ensaios no segundo capítulo deste estudo, pp. 231-2.

²⁷ [Anónimo], "Homenaje a Ramón", *Martín Fierro*, n. 19, 18/07/1925.

²⁸ Gropp, "La vanguardia histórica en el Río de la Plata y Ramón Gómez de la Serna. Encuentros y desencuentros (1922-1931)", *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, tercera época, n. 11, enero-junio 2002, pp. 75-117, lembra que com exceção de Macedonio, a homenagem não comenta nem apresenta a obra de Ramón. Ela representaria, desse modo, mais manifesto e balanço do que acercamento crítico. Fernández Medina também recuperou a homenagem a Ramón em "Ramón Gómez

Na "Balada de los cretinos", o diretor Evar Méndez servia-se da visita de Ramón para criticar o grupo de Boedo. No "Parnaso satírico", os versos do "Epitafio a Ramón", assinados com as iniciais do mesmo Evar Méndez, tinham objetivos semelhantes:

La muerte que desencuaderna
Te ha tornado un Gómez más
Sin "RAMÓN", ni "de la Serna"...
Pero alégrate: aquí estás,
Disuelto en la nada eterna,
Lejos de Soler Darás!
Más nunca descansarás,
Pues tu enorme cráneo roto
Han de hurgar todos los días.
Para formar alboroto
O encontrarles porquerías.
Mariani. Barletta y Soto.

O próprio Ramón enviaria uma saudação para *Martín Fierro*. Nela, descreve quem encontrará na cidade que teria marcado a sua perspectiva e que sempre quis conhecer (um desejo, a propósito, expresso desde 1924, na resenha sobre *Fervor de Buenos Aires*). Cita, em primeiro lugar, Borges. Depois estariam Güiraldes e, mais à frente, Gironde e Alberto Hidalgo:

[...] desde que se inició mí literatura tengo ahí unos amigos correspondientes en las mismas corazonadas y con los mismos atisbos, a los que ahora voy a abrazar. Yo que recorrí con algunos las viejas calles de Segovia y de Madrid voy a recorrer ahora las jóvenes calles de Buenos Aires cuyo arte y cuya luz están tan admirablemente radiadas por Jorge Luis Borges y después haré viajes a los trenes que van medio por el cielo, medio por la tierra, para sentirme en el palpitante tobogan [sic] que con tanta emoción ha descrito Güiraldes.²⁹

Borges também colabora na homenagem com o texto "Para el advenimiento de Ramón". Advento misterioso, que não excluiria a conotação religiosa, nem a distância entre o autor da crítica e o seu objeto de análise, pois Gómez de la Serna é descrito com enaltecimento excessivo. As primeiras linhas são estrondosamente elogiosas e se tornam levemente ambíguas na transição para o 12 de outubro, data do descobrimento da América que seria transferida para agosto de 1925 com a chegada de Ramón:

De cierto genovés (que para congraciarse con Paco Luis, nació a medias en la Coruña) dicen que descubrió el continente [Cristóbal Colón]. Se ha exagerado mucho en la cosa. Carriego descubrió los conventillos, Bartolomé Galíndez el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con instalación de puesta de sol, Lanuza cualquier pájaro. De Luís María Jordán se afirma que es el inventor de la siesta. La entereza de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón y el doce de octubre de veras caerá este año en agosto.³⁰

de la Serna en Buenos Aires: 'La ciudad más elegante y cortés de América', *Boletín Ramón*, n. 10, Madrid, primavera 2005, pp. 3-12.

²⁹ RGS, "Salutación", *Martín Fierro*, n. 19, 18/07/1925.

³⁰ JLB, "Para el advenimiento de Ramón", *Martín Fierro*, n. 19, 18/07/1925.

Tal como assinalamos antes, Alberto Prebisch afirmava que o escritor espanhol ditava a sensibilidade argentina e Francisco Luiz Bernárdez, numa de suas jácaras, aludia à terceira fundação de Buenos Aires, que seria implementada por Ramón. Borges vai mais longe: ao referir-se à fundação do continente, conclui que seria desmesurada a crença de que Colón/Colombo era o seu descobridor, pois Ramón o desvelaria em sua integridade³¹. Essa grandeza tinha certo tom de disparate, como os de Ramón³², sobretudo se comparada com as miudezas reveladas por Carriego, por Galíndez, Lanuza ou Jordán, também pelo próprio Borges, caminhante solitário do bairro de sua infância.

O corpo do pequeno ensaio, redigido com as enumerações que um dia fariam famoso a Borges, lista tudo aquilo que seria revelado por Gómez de la Serna. O fim do texto compara-o com o controverso ditador Juan Manuel de Rosas. Essa conclusão pareceria um passo atrás se nessa época Borges não realizasse uma reapreciação paralela de figuras históricas, como a de Estanislao del Campo, escritor e militar, e a do próprio Rosas:

Todo eso y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo asemejables a los que tuvo ese otro debelador de esta América: don Juan Manuel de Rosas.³³

Nesse período *criollista* de Borges, Rosas representava o emblema de uma Argentina profunda e de uma realidade primordial, em oposição às pretensões civilizatórias de Domingo Faustino Sarmiento. Sua derrota em 1852 teria acelerado o processo de destruição do mundo *criollo*. No ensaio "El tamaño de mi esperanza", publicado no livro homônimo de 1926, Borges concluiria: "Nuestro mayor varón sigue siendo don Juan Manuel: gran ejemplo de fortaleza del individuo, gran certidumbre de saberse vivir, pero incapaz de erigir algo espiritual, y tiranizado al fin más que nadie por su propia tiranía y su oficinismo"³⁴. No poema "Rosas", incluído na primeira edição de *Fervor de Buenos Aires* [1923], o autor já tinha absolvido as mortes perpetradas por aquele nome "familiarmente horrendo":

Famosamente infame
ese nombre fue desolación en las casas,
idolátrico amor entre el gauchaje
y horror de puñaladas en la historia.
Hoy el olvido borra su censo de muertes,
pues que son parciales los crímenes
si los cotejamos con la fechoría del Tiempo [...] ³⁵

³¹ Beatriz Sarlo considera apenas o enaltecimento de Ramón por parte de Borges. Cf. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", *op. cit.*

³² RGS, *Disparates* [1921].

³³ JLB, "Para el advenimiento de...", *op. cit.*

³⁴ JLB, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1995, p. 15. O elogio a Rosas não deve ser dissociado da admiração por Hipólito Yrigoyen, citado em "Para el advenimiento...". Os dois são cotejados em "Queja de todo criollo", *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 142-5. Retornarei a Yrigoyen, sobretudo nas páginas 74, 88 e 90. Borges era descendente do general Rosas, embora também tivesse antepassados que lutaram contra o ditador, cf. Pereira Lahitte, "Généalogie de Borges", *in* de Roux & de Milleret (comps.), *Jorge Luis Borges*, Paris, L'Herne, 1981, pp. 156-8.

³⁵ Versos de 1923, reproduzidos na edição crítica das *Obras completas I*, anotada por Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 88. Mais tarde, o escritor será anti-rosista. Para mais detalhe sobre a posição de Borges nos anos 20 e a fabricação de sua história familiar, cf. Miceli, "Jorge Luis Borges: história social de un escritor nato", *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 77, março de 2007, pp. 155-82.

Como veremos mais tarde, extrapoladas as fronteiras argentinas e a casta de figuras ilustres, esse exercício de imparcializar crimes "famosamente infames" retornaria no livro de 1935, *Historia universal de la infamia*. Cabe destacar, além disso, que Borges não foi o único a adotar a revisão do papel de figuras ilustres, mas esteve entre os primeiros a fazê-lo, uma vez que o nacionalismo, seja de direita ou de esquerda, seria mais claramente associado a Rosas nos anos de 1930 e encontraria seu apogeu durante a Segunda Grande Guerra³⁶.

De volta às boas-vindas de Borges ao escritor espanhol, a comparação com Rosas é, portanto, positiva. Os "olhos radiográficos" de Ramón – lugar comum cristalizado pela vanguarda e sem sombra de dúvidas elogioso – são equiparados aos do ditador argentino. Mesmo assim, Borges realiza um desvio sutil ao emprestar a Rosas a parcela positiva que encontra em Ramón. Ao tirânico associa o radiográfico; ao ditador, o escritor. A partir desse texto, além disso, o "descobridor" das facetas insuspeitas da arte, autêntico e singular, tem uma imagem com a qual pode ser confrontado. Diante do parâmetro, Ramón é igualmente "debelador", com a carga de domínio bélico que esse termo conserva. Apesar de reconhecer o mérito de Gómez de la Serna, Borges parece incomodado – como numa antiga resenha sobre Romain Rolland³⁷ – com o lugar ocupado pelo "maestro".

Os vai-e-vens de Borges

Era novo o exame de Borges a respeito de Ramón, levemente irônico, embora pudesse ser pressentido na própria *Martín Fierro*, em número anterior à homenagem, quando resenhou o livro de poemas *Calcomanías* [1925] de Oliverio Gironde. Suas observações, apesar de afáveis, terminavam de modo ambíguo, ao pretender fixar em Gironde a influência de Ramón, quase como uma imputação mal colocada, mas obrigatória de acordo com os costumes críticos:

Es achaque de críticos el prescribirles una genealogía a los escritores de que hablan. Cumpliendo con esta costumbre, voy a trazar el nombre, infalible aquí, de Ramón Gómez de la Serna [...]³⁸

Essa resenha sobre *Calcomanías* foi republicada no volume de ensaios de 1925, *Inquisiciones*. Pouco tempo depois, em 1926, a sugestão do final ganharia mais clareza em um dos prefácios do *Índice de la nueva poesía americana*. Alberto Hidalgo expunha, então, que Gironde ficara excluído da antologia por ser um imitador de Ramón³⁹. Em 1941, o próprio

³⁶ A esse respeito, ver o terceiro capítulo deste estudo, sobretudo as primeiras páginas.

³⁷ JLB, "Horizontes", *Vltra*, n. 1, 27/01/1921. Cf. detalhes da crítica a Rolland na p. 41 deste estudo.

³⁸ JLB, "Oliverio Gironde, *Calcomanías*", *Martín Fierro*, n. 18, 26/06/1925. Incluído em *El tamaño de mi esperanza* [1926]. Em conversas privadas Borges sustentará, ao longo de toda a vida, a superioridade criativa e de recursos de Ramón frente a Gironde. Cf., p. e., Bioy Casares, *Borges*, ed. de Daniel Martino, Buenos Aires, Destino, 2006, pp. 208, 1239, 1326.

³⁹ Os outros prefácios do *Índice* eram de Borges e de Huidobro. O parágrafo em que Hidalgo justifica a exclusão de Gironde é o seguinte: "Algunos desocupados están ahora practicando el espor de copiar a Gómez de la Serna, al cual lo usan disfrazado en una solución de Paul Morand más unas gotas de pornografía. No incluyo muestra de tales engendros para no dar al plagio carta de ciudadanía artística. No es que me parezca repudiable la influencia de Ramón. Todo lo contrario. Creo que en algún aspecto de mi obra no es difícil percibir la sugestión de ese genio, y hasta sospecho que en cada escritor moderno, así de aquí como de Europa, hay su pizca de ramonismo. Más de allí a la imitación, al calco, a la suplantación de la personalidad so pretexto de que las palabras no son las mismas hay un camino muy largo. ¡Que a nadie se le pueda llamar discípulo de nadie, porque sobre él será universal el desprecio!". O texto completo pode ser consultado em Osorio Tejada (org.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

Ramón, num retrato elogioso dedicado a Gironde, reverteria a crítica de Borges – e indiretamente, a de Hidalgo – ao reproduzir quase todo o artigo de *Martín Fierro/ Inquisiciones* sobre *Calcomanías*, sem a transcrição de alguns versos e sem a parte final, citada acima, onde ele próprio fora mencionado. Dessa forma, Ramón limava as palavras incômodas de Borges, conservando, segundo sua própria expressão, somente a parte de "crítica entusiasta"⁴⁰.

A ação de excluir um trecho de um texto borgeano da década de 1920 e mudar a sua valoração era razoavelmente simples devido aos vai-e-vens do autor, para os quais alertou Néstor Ibarra, no primeiro estudo crítico que lhe foi dedicado. Segundo Ibarra, os poemas e a prosa daquela época, incoerentes, altamente especializados e repletos de mudanças de tom, condenavam-no a ser um escritor de minorias:

[...] Borges, con toda la escuela ultraísta cuyo esencial defecto, a excepción de tantos otros, es suyo, carece del sentido de la continuidad literaria. Se va todo en puntas, en relámpagos, cuando no en tergiversaciones y deformaciones de lo espontáneo: en su conjunto, sus poemas y prosa presentan el aspecto más fragmentario, inorgánico, afectivamente incoherente. [...] Esta característica impotencia de Borges, más que la especializada inteligencia que su lectura requiere, es la que lo confinará siempre a ser el escritor de una minoría. Lo que escribe implica tantos cambios de tono, tantos saltos de una frase, de una palabra a otra, una tan radical heterogeneidad, que el lector corriente se halla a cada instante defraudado y por fin perdido. Stevenson recomienda (en su correspondencia) que todas las palabras de una composición miren a un mismo lado: todas, en Borges, miran a un lado distinto; fiel a cualquier escrúpulo, a cualquier digresión o paréntesis del pensar y el sentir, el estilo de Borges es una sucesión de mínimas aventuras.⁴¹

Os vai-e-vens não se circunscreviam às unidades textuais, mas caracterizariam, outrossim, o conjunto de textos divulgados naquele período. As idas e vindas não se restringiriam a Ramón ou Gironde, mas abrangiam o papel das imagens e das metáforas, assim como a sua própria inclusão na vanguarda e entre vanguardistas. *Proa* e *Martín Fierro*, apesar de representarem duas das mais importantes revistas da vanguarda argentina, coincidem com um momento em que Borges, fervorosamente ultraísta na Espanha, começa a hesitar, mesmo que pouco tempo antes e, contraditoriamente, tenha emprestado ao movimento argentino uma faceta mais clara e programática do que a desenhada pelo movimento espanhol. No ensaio "Después de las imágenes", por exemplo, publicado em *Proa* em dezembro de 1924, no mesmo número em que constava a carta que Ramón lhe havia endereçado anunciando a visita a Buenos Aires, Borges reavalia a função das metáforas e das imagens, indicando que elas já não eram o bastante em poesia⁴².

⁴⁰ RGS, "Oliverio Gironde", *Retratos contemporáneos* [1941], *Obras completas XVII*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 107 e ss. No ano anterior, Ramón tinha dedicado suas *Greguerías* (Buenos Aires, Espasa-Calpe) a Oliverio Gironde. Todas as edições subsequentes conservariam a mesma dedicatória.

⁴¹ Ibarra, *La nueva poesía argentina. Ensayo crítico sobre el ultraísmo*, Buenos Aires, edição do autor, 1930, pp. 43-4.

⁴² Esse ensaio foi incluído em *Inquisiciones* [1925].

Reavaliações

Borges sublinha um desengano com relação à vanguarda em "La traducción de un incidente", ensaio publicado na revista *Inicial* em maio de 1924 e incluído em *Inquisiciones* no ano seguinte. Recordando as disputas entre os dois mestres espanhóis, suas críticas eram dirigidas aos seguidores tanto de Cansinos Assens quanto de Ramón. Nesse texto, além disso, já se podia entrever o incômodo que sentia pelo fato de Ramón ter triunfado sobre Cansinos – as "travessuras leves" sobre as "austeras lamentações"; a *greguería* sobre o salmo. Borges colocava-se entre os marginalizados da arte e se autorretratava como o único frequentador do café Colonial, do qual, no entanto, também se afastaria por causa da distância entre a Argentina e a Espanha:

Las travesuras leves abaten las austeras lamentaciones; la greguería ha quebrantado el salmo y los paladeadores de apasionadas imágenes que fervorizaban antaño junto a la sombra luminosa de Cansinos Assens, hoy aventuran chascarillos en Pombo. A las veladas y a la orientación de Cansinos – ya de hombres graves que el desengaño hizo ribereños del arte – no acuden otros jóvenes que yo, regresado eventual a quienes esconderán mañana las leguas.

O balanço negativo em relação ao ultra direcionava-se, em "La traducción de un incidente", para um balanço negativo sobre as vanguardas em geral. A partir desse momento, Borges estaria mais centrado no seu projeto *criollista*, logo aprovado por seus companheiros *martinfierristas*. Primeiro por Sergio Piñero, a essa altura co-diretor da revista *Martín Fierro*, em nota crítica sobre *Inquisiciones*: "Creo que no es necesario referirse al lazo, al rodeo, ni a los potros para ver manifestar el alma gaucha"⁴³. Depois, por Leopoldo Marechal, em nota sobre o segundo livro de poemas do autor, *Luna de enfrente*: "un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado"⁴⁴. Finalmente, uma nota de Francisco Luis Bernárdez, discorrendo sobre *El tamaño de mi esperanza*: "para radicarse definitivamente en su patria, que es la nuestra, en su esperanza, que es la de todos los criollos de hoy, y en su ambición, que también compartimos los que formamos su generación"⁴⁵.

No ensaio "La traducción de un incidente", Borges aprofunda, portanto, a crítica ao ultraísmo, invertendo lugares comuns. Reconhece o trágico em Ramón e as "sospechas de juego" em Cansinos. Mostra, assim, que não eram personagens opostos, mas focaliza o que a juventude via em ambos: figuras apartadas pela inimizade e pelas disputas, porque representariam dois tipos de estética, duas famílias literárias. É justamente nesse senso comum construído sobre eles que Borges encontra o seu problema. O "incidente" que traduzia não era isolado e ocorria, segundo ele, em todas as partes onde a vanguarda perdia substância por deter-se "em algazarras inúteis". Os leitores, bem avisados, nem precisavam ser advertidos sobre a alusão indireta à polêmica entre Boedo e Florida.

Poucos meses depois, Borges escreve outro ensaio – "Sobre um verso de Apollinaire" – no qual a vanguarda sofre novo revés. Como se quisesse clausurar o ciclo aberto com as proposições do ensaio-manifesto "Ultraísmo", publicado em *Nosotros* em 1921, esse texto de março de 1924 é igualmente publicado em *Nosotros*. Mais tarde, seria republicado em *El tamaño de mi esperanza* [1926] com o título "La Aventura y el Orden". Nele, Borges recorre à dialética com que Apollinaire havia construído o poema "La Jolie Rousse" de *Calligrammes*

⁴³ Piñero, "Inquisiciones, por Jorge Luis Borges", *Martín Fierro*, n. 18, junio 1925, p. 4.

⁴⁴ Marechal, "Luna de enfrente de Jorge Luis Borges", *Martín Fierro*, n. 26, diciembre 1925, p. 4.

⁴⁵ Bernárdez, "Un Borges entrecasa", *Martín Fierro*, n. 33, septiembre 1926, p. 8.

[1918]: a tradição e a ordem contrapostas à invenção e à aventura. Retoma, também dessa forma, a previsão que em 1921 Ortega y Gasset fizera diante dos convivas de Pombo e dos jovens ultraístas, anunciando o fim daqueles tempos, prontamente superados por novas revoluções e novas ordens⁴⁶.

Borges refuta, então, o novo como valor, chegando a atribuir certo oportunismo aos movimentos do começo do século XX, uma vez que a ruptura promovida por eles contaria com uma necessidade intrínseca do tempo, "simpático de antemão". Destaca, além disso, que o ultraísmo incorrera numa retórica, objetável como qualquer outra: "El ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el despacible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley"⁴⁷. Seu incômodo principal era, nesse sentido, o fato de os escritores de vanguarda estarem irmanados por uma lei que reduziria o projeto pessoal de cada um deles.

A vanguarda surge, pois, como uma prisão que seria anulada, não obstante, pelas faculdades do tempo que, cedo ou tarde, faz *tabula rasa* dos "tateadores", dos "precursores" e da "gente promissora", deixando em relevo somente aqueles que acrescentaram alguma "aventura" verdadeiramente individual ao exercício do "belo"⁴⁸. É dessa forma que Borges se adianta à renovação constante trazida pelo tempo, tempo esse que, previsivelmente, encontraria noutra geração o começo de novos valores e hierarquias. Se no futuro o belo seria percebido sem causalidades e a boa arte, sem precedentes, nada melhor do que enveredar pelo caminho feito só à sua imagem. Apesar de seu *criollismo* convocar a tradição nacionalista argentina, a faceta cosmopolita e, ao mesmo tempo, rio-platense, parecia suficientemente inovadora para que fosse trilhada sem influências.

Se a vanguarda era atacada por propor mestres e precursores, parecia óbvio, assim, que Ramón também o fosse. O que se verifica, entretanto, é uma defasagem entre as críticas destinadas à vanguarda e o distanciamento com relação a Gómez de la Serna, provavelmente devido à notoriedade deste último, difícil de ser contestada. "Para el advenimiento de Ramón", o texto entre elogioso e ambíguo que Borges publicara na homenagem de *Martín Fierro* em julho de 1925, semeava dúvidas o bastante para que não fosse conclusivo.

Outros vai-e-vens: Ramón, segundo Borges

Na revista *Martín Fierro* de janeiro de 1925, Borges havia escrito uma resenha laudatória do livro *La Sagrada Cripta de Pombo* [1924]. Tratava Ramón como o maior dos três "grandes Ramones", retomando o elogio de Jarnés publicado em *Proa*. Comparava as enumerações ramonianas com as de *La Celestina*, Rabelais, Burton e Whitman, aludindo ao "sentido da tarefa de Ramón" como equivalente ao signo da rosa dos ventos. Nada de tirânico ou debelador, senão adjetivos que Borges mais tarde perceberia como adequados para si: inventariante do mundo e "ouro nativo". Ramón seria o que chega à plenitude e à integridade a partir de relâmpagos: "puntuales atisbos"/"clarões pontuais". Este é o trecho inicial de sua resenha lírica e enaltecedora:

¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef, que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que

⁴⁶ Cf. pp. 41-2 deste estudo.

⁴⁷ "JLB, "La Aventura y el Orden", *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 77. "Lugonería" refere-se à obra de Leopoldo Lugones.

⁴⁸ *Id.*, *ibid.*

infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía. Quiero manifestar por ello la convicción de entereza, la abarrotada plenitud que la informa: plenitud tanto más difícil cuanto que la obra de Ramón es una serie de puntuales atisbos, esto es, de oro nativo, no de metal amartillado en láminas por la tesonera retórica. Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplificaciones de síntesis y se acerca más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebuscada por los teólogos y los levantadores de sistemas.⁴⁹

Nesse momento, Borges utilizaria, além das palavras-chave do sistema literário que construiria para si – atlas, cosmorama, inventário – "este concepto que daría el título a su famosísima narración de 1949", "El aleph"⁵⁰. Não esqueceria nem mesmo a "Enciclopédia" e o "Livro", registrados com maiúsculas: "*La sagrada cripta de Pombo* es el más reciente volumen de la verídica Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más que Ramón va escribiendo". Em suas páginas "preclaras" – continuava Borges – estariam Diego Rivera, Ortega y Gasset, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Alberto Guillén. Também um "ya perdido Jorge Luis Borges lleno de reticencias y cavilaciones posibles". Muito provavelmente, talvez se possa acrescentar, estava em *Pombo* aquele Borges próximo da resenha de Ramón sobre *Fervor de Buenos Aires*, mas já a meio caminho de fazer-se futuro e novamente distante.



Ao lado, a página de *Pombo* aludida por Borges. Na terceira coluna, seu retrato está no centro, na terceira posição.

⁴⁹ JLB, "Ramón y Pombo", *Martín Fierro*, n. 14-15, 24/01/1925. Há uma versão anterior desse texto, publicada em *Inicial*, Buenos Aires, n. 6, agosto de 1924 e intitulada "Ramón Gómez de la Serna". Um fragmento dessa resenha foi recolhido pelo próprio Ramón em sua autobiografia, *Automoribundia* [1948].

⁵⁰ Videla Rivero, "Los ángeles de Borges", *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, endereço eletrônico completo na bibliografia.

O tempo de distanciamento, apesar de previsto, ainda não havia chegado. Há hesitações com relação à atitude a assumir perante a figura de Gómez de la Serna. Borges, afinal, pareceria demasiado inconveniente ao divergir das opiniões que o cercavam. Diante das duas resenhas para *Martín Fierro* – a de janeiro, elogiosa, e a de julho, levemente irônica – opta por incluir a primeira no livro cujo título, apesar dos julgamentos favoráveis em relação a Ramón, sugere os combates estéticos sustentados naquele ano: *Inquisiciones* [1925]. No mesmo período, um extrato da revista *Nosotros* e outro de *Proa* ainda testemunhariam a sua admiração por Ramón.

Assim, em abril de 1925, rechaça o *Lunario sentimental* de Lugones dizendo:

Yo quiero agradecerle a Lugones el habitual deleite que *El Solterón* y la *Quimera Lunar* y alguna estrofa suelta [...] siempre me regalaron; pero ni sufro sus rimas ni me acuerdo del tétrico enlutado ni pretendo que sus imágenes, divagadoras siempre y nunca ayudadoras del pensar, puedan equipararse a las figuras orgánicas que muestra Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens.⁵¹

Em *Proa*, ao comentar o *Ulysses* de James Joyce, não apenas elogia a percepção que Ramón tem das coisas, mas confessa-se um leitor assíduo. Mais de uma década depois, Borges voltaria a escrever sobre Joyce em pelo menos quatro oportunidades, duas na revista *Sur*, duas em *El Hogar*. Embora repetisse alguns gracejos – como o de que nunca chegou a ler todo o *Ulysses* – esquece-se de Ramón⁵². Por enquanto, em 1925 e em *Proa*, sua avaliação é a seguinte:

La dualidad de la existencia está en él [*Ulises*]: esa inquietación ontológica que no se asombra meramente de ser, sino de ser en este mundo preciso, donde hay zaguanes y palabras y naipes y escrituras eléctricas en la limpidez de las noches. En libro alguno – fuera de los compuestos por Ramón – atestiguamos la presencia actual de las cosas con tan convincente firmeza. Todas están latentes y la dicción de cualquier voz es hábil para que surjan y nos pierdan en su brusca avenida.⁵³

Quatro meses depois, Guillermo de Torre traça um balanço do ultraísmo em *Proa*. Juan Ramón Jiménez, Cansinos e Ramón são os objetos de sua reflexão⁵⁴. No número seguinte, décimo primeiro de *Proa*, um retrato de Ramón feito por Vázquez Díaz é acompanhado pelo texto do poeta argentino José Soler Darás, que repete, diante do autor complexo e que suscita múltiplas perspectivas, "¿cómo hacer y por dónde empezar para hablar de Gómez de la Serna?". Um dos diretores da revista, Brandán Caraffa, imagina a vinda de Ramón pelo mar, e pelo rio Amazonas, tão latino-americano. Anota, ao final de "Ramón a Buenos Aires", emocionado com a chegada fantasiosa do escritor espanhol:

De pronto el Amazonas se remansa como un lago y se clarifica con transparencia de ojo despierto. Y como si fuera la pupila inmensa del nuevo mundo, se

⁵¹ JLB, "De la dirección de *Proa*", *Nosotros*, n. 191, abril 1925. Recolhido em *Textos recobrados 1919-1929*, op. cit., p. 208.

⁵² JLB, "Joyce y los neologismos", *Sur*, n. 62, noviembre 1939, pp. 59-61 e "Fragmento sobre Joyce" [Nota], *Sur*, n. 77, febrero 1941, pp. 60-2, "James Joyce", *El Hogar*, n. 1425, 05/02/1937, p. 36 e "El último libro de Joyce", *El Hogar*, n. 1548, 16/06/1939, p. 25.

⁵³ JLB, "El *Ulises* de Joyce", *Proa*, n. 6, enero 1925. Republicado em *Inquisiciones* [1925]. A comparação de Ramón com Joyce não é nova. Foi primeiro realizada por Ortega y Gasset Cf. neste estudo, na seção "Na Espanha", a nota 80 da p. 55.

⁵⁴ "Márgenes del ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores", *Proa*, n. 10, mayo 1925, pp. 21-9.

humedece un instante, de turbación, cuando refleja largamente en sus aguas el signo extranjero y dominante, que han mareado las aves del cielo.⁵⁵

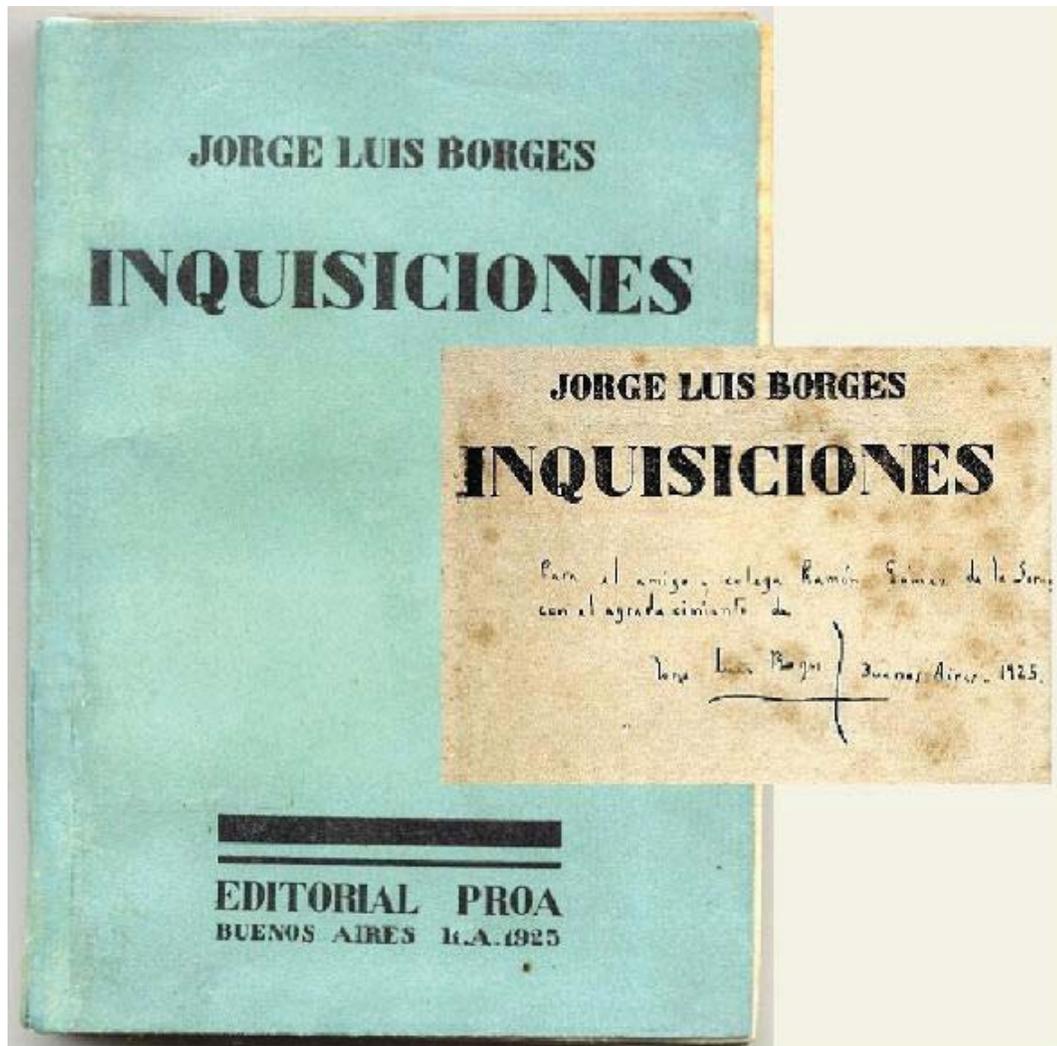
Deslocado em relação a seus companheiros, em dezembro de 1925, no penúltimo número de *Proa*, Borges analisa dois versos de *El Quijote*. Verifica exclamativo a expressão "El dulce sueño" e aponta Cervantes como "greguerizador antiquísimo"⁵⁶. A admiração vinha a propósito de Cervantes, pois com alguma discricção, era a este que atribuía a prerrogativa de um gênero requerido por Ramón, assim ironizado pela falta de originalidade e pela suposta repetição de procedimentos do Século de Ouro.

Finalmente, em janeiro de 1926, Borges assume que o projeto de unir os jovens numa única frente de batalha tinha terminado. Divulga, assim, uma carta em que agradece a empreitada de *Proa*, quando eram "diez, veinte, treinta creencias en la posibilidad del arte y la amistad". Entre essas "crenças" estava Ramón, para quem dá as boas-vindas dizendo, com ares de Macedonio Fernández e dez anos antes da mudança definitiva do escritor para a Argentina, "Ramón, el Recienquedado y Siemprevenido"⁵⁷.

⁵⁵ Em *Proa*, n. 11, junio 1925: Soler Darás, "Definición de Gómez de la Serna por medio de una langosta o el lírico despachurrado", pp. 3-11; B. C. [Brandán Caraffa], "Ramón a Buenos Aires", pp. 54-5. Nos números 14-15, de janeiro de 1925, Raúl González Tuñón dedica a Soler Darás um dos "Epitafios" da revista: "Aquí está Soler Darás/ greguerizando en un nicho;/ Dios al verlo le habrá dicho:/ — Soler, de qué te las das?".

⁵⁶ JLB, "Ejercicio de análisis", *Proa*, n. 14, diciembre 1925. Incluído em *El tamaño de mi esperanza* [1926].

⁵⁷ JLB, "Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa*", *Proa*, n. 15, enero 1926. Republicada em *El tamaño de mi esperanza* [1926] com o título "Carta en la defunción de *Proa*".



Capa da primeira edição de *Inquisiciones*. Na folha de rosto, a dedicatória que Borges faz a Ramón.

***Martín Fierro*, o *criollismo* de Borges e a presença multiplicada de Ramón**

Terminada *Proa*, Ramón, segundo suas próprias palavras, desejava "multiplicar sua presença" em *Martín Fierro*. Começa esse projeto no número duplo 27-28, de 10 de maio de 1926. Envia, sob o título geral "Fantasmagorías", quatro textos curtos. No centro da mesma página em que colabora, lê-se uma breve nota anônima intitulada "Ramón", fazendo entender que o escritor dispensava apresentações, valorizando-o como um *martinfierrista* e reproduzindo uma carta que enviara à direção esclarecendo as características das colaborações que passaria a remeter para "el más vivo diario de Buenos Aires": sempre variadas, ora arbitrarias, ora com desenhos seus etc⁵⁸.

O entusiasmo, contudo, só é concretizado através de quatro entregas: "Ramonismo" para o número duplo 30-31 de julho de 1926, "Variaciones" para o número 33, de setembro de 1926, "Pergeños" para o 35, de novembro de 1926 e novas "Fantasmagorías" para o último número da revista, 44-45, datado entre agosto e novembro de 1927, mas publicado efetivamente em dezembro daquele ano.

Borges mantém uma amplitude de temas e de gêneros textuais ainda maior do que a de Ramón, embora tudo esteja perpassado por seu *criollismo* rio-platense. Escreve notas bibliográficas, uma tradução, paródias redigidas com outros colaboradores e um ensaio sobre as "Ascendencias del tango", incluído posteriormente em *El idioma de los argentinos* [1928]. Como o próprio título indica, o autor pesava a ascendência desse gênero musical para, por fim, assegurar que mais do que argentino, era portenho e suburbano.

Em *Interpretación del tango*, livro de 1949, Ramón discordaria desse ponto de vista, retomando diversos estudos, em especial o do folclorista brasileiro Arthur Ramos, *As Culturas Negras no Novo Mundo* [1937], no qual defendia a origem africana do vocábulo "tango". Em *Interpretación del tango*, sem compreender a oposição estabelecida entre o tango-canção (inseparável da influência dos imigrantes) e o antigo tango (reclamado como *criollo*, autêntico e portenho), discordaria, ainda, da passagem final de uma nota, "Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga", publicada por Borges no número 43 de *Martín Fierro*, em agosto de 1927, e republicada no ano seguinte em *El idioma de los argentinos*:

¿Cómo ha podido Borges decir: "Tango sin salida y el cobarde bandoneón"?
Valiente, navajero, audaz, avanza en escuadrón y se siente su paso militar de vanguardia a la que no arredra nada: ¡Rasras-ras! y de pronto ¡Zas! la puñalada bien dada.⁵⁹

Entre as contribuições *criollistas* de Borges para *Martín Fierro*, a mais famosa é "Leyenda policial" (n. 38, 26/02/1927), primeira versão do conto de *Historia universal de la infamia*, "Hombre de la esquina rosada", cujo título conservaria a referência às taipas rosas que costumavam separar e ocultar o interior das casas de subúrbio em Buenos Aires. Antes da redação final do conto, o autor publicaria uma segunda versão em *El idioma de los argentinos* com o título "Hombres pelearon". Esse conto, em qualquer fase de elaboração, era o exemplo mais claro do *criollismo* de Borges, tanto do ponto de vista da linguagem que buscava reinventar literariamente a fala do *criollo* argentino, como do ponto de vista da ambientação, pois não se tratava de *gauchos* rurais, senão de homens que apesar de dominarem os saberes do campo, viviam no subúrbio da cidade grande.

⁵⁸ As citações provêm de "Ramón", *Martín Fierro*, n. 27-28, 10/05/1926.

⁵⁹ RGS, *Obras completas XV*, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 727.

O meridiano intelectual

Apesar de Ramón não ter conseguido multiplicar a sua presença em *Martín Fierro* como gostaria, foi objeto de comentários nos números 42 e 44-45, de junho de 1927 em diante, quando as páginas da revista reagem à polêmica originada pelo editorial anônimo da revista espanhola *La Gaceta Literaria*. Hoje sabe-se que o texto era de Guillermo de Torre, secretário da revista até meados de 1927. O título, "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamerica", resumia o desconforto dos *martinfierristas* que eram confrontados com interesses editoriais segundo os quais a "América de língua espanhola" deveria se mostrar aberta à produção da Península. O olhar dos intelectuais, artistas e estudantes – afirmava o editorial de *La Gaceta* – voltava-se para a Itália, a Inglaterra, os Estados Unidos e sobretudo para Paris, quando deveria ser atraído por Madri, o verdadeiro meridiano entre a América e a Europa. Os territórios "hispanoparlantes", afinal, sempre teriam sido considerados uma "prolongación del area española". Nada mais natural que Madri fosse, portanto, a sua "geografía espiritual", "punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo"; cidade da "comprensión leal" e da "fraternidad desinteresada"⁶⁰.

O episódio do meridiano assinala de uma vez por todas um conflito antigo, avaliado por vários escritores argentinos do século XIX e, ainda assim, latente em diversos textos do Borges desse período, assim como em várias páginas da revista *Martín Fierro*: o dos temas, formas e gostos estrangeiros que se interpunham aos nacionais-argentinos. A partir desse momento, finalmente, o ultraísmo argentino já não podia identificar-se com o ultraísmo espanhol.

Essa consciência do próprio em relação ao alheio também reforçaria a ideia de um idioma literário que fosse unicamente argentino, exposta por Borges na conferência "Sobre el idioma de los argentinos", proferida no Instituto Popular de Conferencias em 23 de setembro de 1927, reproduzida em *La Prensa* de Buenos Aires (24/09/1927), nos *Anales del Instituto Popular de Conferencias* (vol. 13, 1927), em *La Gaceta Literaria* de Madri (n. 38, 15/07/1928) e no livro *El idioma de los argentinos* [1928]. Não parece exagerado observar, nesse sentido, que um eco da polêmica do meridiano poderia ser ouvido em frases muito posteriores do autor, como na conferência da década de 1950 incluída na segunda edição de *Discusión*, "El escritor argentino y la tradición": "la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España".

Se a posição de Guillermo de Torre em *La Gaceta Literaria* não distava muito daquela expressada na "Carta abierta a Evar Méndez", publicada em duas partes na própria *Martín Fierro* (números 18 e 19, de junho e julho de 1925) e para a qual não houve reação, desta vez os integrantes da revista pareciam mais seguros e tinham algo a esclarecer sobre o lugar ocupado pela nacionalidade e pela cultura argentina⁶¹. Para alguns *martinfierristas*, além disso, era a hora de se posicionar frente à nova vanguarda espanhola que passava a ter um bom lugar de representação nas páginas de *La Gaceta Literaria*. Não se tratava dos "velhos" ultraístas – companheiros de Borges – mas do grupo que muito mais tarde se convencionou chamar de "Generación del 27".

No número 42 de *Martín Fierro* opinaram, entre outros, Pablo Rojas Paz, Ricardo Molinari, Pereda Valdés, Santiago Ganduglia, Scalabrini Ortíz e Lisardo Zia, todos eles agrupados pela enquete "Un llamado a la realidad". Nicolás Olivari, particularmente, encontraria no percurso de Borges uma saída para a influência arvorada por de Torre: "Jorge Luis Borges

⁶⁰ *La Gaceta Literaria*, n. 8, 15/04/1927, p. 1. A polêmica foi replicada pelos escritores argentinos também nas páginas de *La Gaceta Literaria*. Borges, por exemplo, enviou "El idioma de los argentinos", reproduzido no livro homônimo.

⁶¹ Para mais detalhes, cf. Vásquez, "Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920", trad. S. Micelli e E. Guilhon, *Tempo social*, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 55-80.

después de haberse pasado al cuarto a todos los españoles por su saber hispano y por su valer hispano, se ha juntado con nosotros y enarbola nuestro criollismo, robusto y contundente, como un golpe de furca"⁶². O Borges *criollo*, desse ponto de vista, descenderia do ibérico por seu "saber" e "valor", mas superaria o hispânico por desobedecer à tradição de partida. O argentino seria, portanto, o resultado de uma ruptura⁶³.

No mesmo número, o próprio Borges oferece uma resposta cortante e depreciativa para a contenda. Finalmente, a polémica do meridiano seria o último impulso de que necessitava para posicionar-se de uma vez por todas contra Ramón. Ataca, pois, o modelo que antes era venerado por *Martín Fierro* graças à sua própria intervenção e propaganda. Em linhas gerais, seu artigo registra que a "nova geração" que convidava a Argentina a estabelecer em Madri o meridiano intelectual seguiria de forma acrítica e filial a anterior, cujo baluarte seria Ramón, acompanhado de Ortega e de Valle-Inclán. O pleito daqueles poetas sem criatividade não seria novo, mas ditado:

El destino de esa nueva generación española es cosa de asombro. Juventud honesta y filial, el argumento permanente de su inquietud es la generación anterior. ¡Qué alegría verla vivir! ¡Qué altruismo para festejar el coche de Ortega y la estilográfica de Ramón y el otro brazo que plagia, de Valle-Inclán! Ese cuartelazo del meridiano intelectual, ¿quién se le habrá dictado?

Em seguida, Borges desfia a lista das incompatibilidades entre espanhóis e argentinos. Dentre elas, sublinha o absurdo de um país que vive sob uma ditadura (Primo de Rivera, 1923-1930), diferentemente da Argentina, presidida por Hipólito Yrigoyen. Ataca o oficialismo e academicismo que predominariam em Madri, o purismo castiço dos "galicismos" e a baixa "elaboração intelectual" das *greguerías*. Finalmente, a ambiguidade que vinha se desenhando no ensaio "Para el advenimiento de Ramón" dá lugar ao desprezo. Ramón, autor de romances, novelas, ensaios, contos e de uma infinidade de gêneros novos, mas cuja produção de *greguerías* o fez famoso e popular, fica reduzido a elas. Operação semelhante é aplicada à cidade de Madri:

Madrid no nos entiende. Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasileña sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Yrigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo – a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él –; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice "envidiable" para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?⁶⁴

Neste mesmo número de *Martín Fierro*, republica-se uma nota burlesca que já havia sido impressa em *La Gaceta Literaria*. Escrita por Borges e Carlos Mastronardi e assinada com o pseudônimo jocoso "Ortelli y Gasset", ridicularizava a discussão do meridiano com o recurso ao texto que caricatura os tons da fala portenha e do lunfardo: "Aquí le patiamo el nido a la

⁶² Olivari, "Madrid, meridiano intelectual Hispano América", *Martín Fierro*, n. 42, 10/06-10/07/1927.

⁶³ Essa ideia terá repercussões em *Historia universal de la infamia*, sobretudo no que tange às traduções da seção "Etcétera". A esse respeito, ver pp. 187-91.

⁶⁴ JLB, "Sobre el meridiano de una gaceta", *Martín Fierro*, n. 42, 15/06-15/07/1927.

hispanidá y la escupimo el asao a la donosura y le arruinamo la fachada a los garbanzéis" (ver quadro de publicações em Anexos).

Gómez de la Serna, membro da redação de *La Gaceta Literaria*, tenta pacificar a discussão em setembro de 1927. Mas o clima era exaltado, apesar de a revista espanhola conservar o humor, tal como atesta a longa manchete esportiva dedicada à enquete:

Un debate apasionado. Campeonato para un meridiano intelectual. La selección argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires) reta a la española *Gaceta Literaria* (Madrid). *Gaceta Literaria* no acepta por golpes sucios de *Martín Fierro* que lo descalifican. Opiniones y arbitrajes.

Ramón procura retirar a importância do debate: "No creo que merezca ningún cuidado esa actitud de algunos jóvenes argentinos". Discorda que na Argentina pudesse existir um idioma que fosse incompreensível para os espanhóis. Seria, na verdade, "inconsciencia de algunos espíritus confusos" querer se afastar não só da Espanha, mas de todo o resto da América que fala espanhol. Diz, finalmente, querer ser respeitoso, sem agravar a questão, pois escreve de bom grado em *Martín Fierro*, editada no país cuja "luz meridional [...] entiende con comprensión milagrosa y extensa" a língua na qual ele próprio nascera⁶⁵.

Para Nicolás Gropp, a duração de *Martín Fierro* teria marcado a "emergência e queda" do "totem" Ramón Gómez de la Serna, devido, principalmente, à sua resposta à questão do meridiano, caracterizada pelo estudioso como o "único incidente" com a vanguarda *martinfierrista*⁶⁶. Isso apesar de Ramón ter se manifestado quase sem se posicionar, dividido que estava entre as solicitações de Madri e as contribuições para *Martín Fierro*. Segundo Beatriz Sarlo, a construção formal de Ramón era uma das linhas de confluência da estética borgeana da década de 1920, ao lado do populismo urbano do poeta argentino Evaristo Carriego⁶⁷. A partir do meridiano, efetivamente, Borges passaria a desconstruir esse totem, embora mantivesse alguma correspondência com o antigo mestre⁶⁸.

No último número de *Martín Fierro*, Evar Méndez busca contemporizar a situação, reavaliando o número 19 da revista, dedicado a Ramón dois anos antes, e reconhecendo que a magnitude da homenagem prestada a ele jamais fora alcançada por nenhum outro americano. Em "Asunto fundamental", ainda revisa outros números da revista, tomando como foco a discussão do meridiano. Assevera o "deshispanismo argentino" da publicação devido à transformação do idioma, à constituição de um povo étnica e socialmente diferente e à orientação cultural definitivamente diversa que existia no Rio da Prata. Acrescenta, por fim, que o país já dispunha de uma cultura e de uma arte: para comprová-las, bastaria citar os nomes de Sarmiento, Alberdi, Mitre, J. V. González, Agustín Álvarez e Lugones. Ao lembrar esses nomes,

⁶⁵ *La Gaceta Literaria*, n. 17, 01/09/1927, pp. 3, 6. Nas páginas de *La Gaceta*, a polêmica se estende até o número 34, de 15/05/1928. A repercussão americana se deu em *Crítica*, *El Hogar* e *Nosotros* de Buenos Aires, *La Pluma* e *Cruz del Sur* de Montevideu, assim como em *Orto*, de Manzanillo, Cuba. A respeito do debate, assim como para um aprofundamento da oposição terminológica suscitada por de Torre entre "Hispanoamérica" e "Latinoamérica", consultar González Boixo, "El meridiano intelectual de Hispanoamérica", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 459, septiembre 1988, pp. 166-71.

⁶⁶ Gropp, "La vanguardia histórica en el Río de la Plata...", *op. cit.*

⁶⁷ Sarlo, "Sobre la vanguardia. Borges y el criollismo", *Punto de vista*, n. 11, marzo-junio 1981, pp. 3-8 e "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", in *Ensayos argentinos*, *op. cit.*

⁶⁸ Grande parte da correspondência entre Borges e Ramón foi perdida, mas há rastros dela em outras cartas. Numa delas, endereçada a de Torre, Ramón afirma em 20/12/1929, mais de dois anos depois do quiproquó do meridiano: "He recibido una cariñosa carta de Jorge Luis [Borges], a quien en breve contestaré". Cf. *Escritores y naufragos*, *op. cit.*, pp. 181-3.

todos de gerações anteriores, Méndez fazia justiça aos primeiros intelectuais que refletiram sobre a literatura nacional argentina.

Além de o argumento material-comercial do editorial de *La Gaceta*, segundo Méndez, autoinvalidar-se, várias edições de *Martín Fierro* teriam oferecido elementos e artigos de rechaço à hegemonia espanhola, antes mesmo de ela se concretizar na resposta ao meridiano intelectual, verdadeiro "presente de grego" dos "neoconquistadores". Rememorados alguns números, Méndez vê na homenagem a Ramón da edição de número 19 um momento de arrefecimento das discussões Argentina-Espanha, uma vez que ele se encontrava entre "la gente sensata de España". Por isso, naquela ocasião, *Martín Fierro* também achou prudente não contestar a provocação de Guillermo de Torre, feita em carta dirigida à revista argentina. Nas palavras de Méndez:

Tal era el estado de ánimo del periódico en cuanto a asuntos hispánicos: lo que todos aquí comprenden, sienten y dicen y pocos se atreven a estampar, – un designio de "frente único intelectual" propiciado por MARTIN FIERRO entre los jóvenes escritores de América y Europa, nos indujo a dejar de lado esas ideas al incorporar en nuestras filas los nuevos escritores y artistas españoles [...] Por esa causa dejamos sin respuesta una carta de G. de Torre sobre un pretendido "dominio intelectual español en América"(¡qué cosa más agradable y cómoda!) [...] Invitamos a Buenos Aires a la más prominente figura de la nueva literatura española: Gómez de la Serna y le organizamos un homenaje como nunca hicimos otro a ningún americano.⁶⁹

O fim de *Martín Fierro*

O comitê de jovens que apoiava a reeleição do Presidente Hipólito Yrigoyen foi fundado e dirigido por Borges e tinha sede no mesmo endereço da revista *Proa*: a casa de seus pais. Em 1927, Borges conseguiu que quase a totalidade dos *martinfierristas* aderissem à campanha daquele que na sua opinião seria o novo símbolo carismático do *criollismo*, sustentado, em grande parte, pelos moradores do subúrbio de Buenos Aires. Primeiro presidente eleito pelo voto secreto da história da Argentina e pelo partido da Unión Cívica Radical em 1916, Yrigoyen seria uma versão evoluída de Rosas, dotado do lado espiritual que seu antecessor fora incapaz de construir⁷⁰.

Evar Méndez, além de diretor da revista *Martín Fierro*, era bibliotecário da Casa de Gobierno e amigo pessoal do presidente que então governava, Marcelo T. de Alvear, duplo concorrente de Yrigoyen: ao cargo presidencial e dentro do partido, pois também pertencia à Unión Cívica Radical. Méndez não quis, portanto, misturar os assuntos, o que levou ao fim de *Martín Fierro*.

Os contos de *Historia universal de la infamia*

Seis anos depois do final da revista *Martín Fierro*, quando Borges se torna diretor do suplemento semanal do jornal *Crítica* chamado "Revista Multicolor de los sábados", reencontra alguns dos companheiros que tinham feito parte do Comité Yrigoyenista de Intelectuales

⁶⁹ El director [Evar Méndez], "Asunto fundamental", *Martín Fierro*, n. 44-5, 31/08-15/11/1927.

⁷⁰ Nesse mesmo texto, conferir as observações sobre Rosas, pp. 77-8 e, em especial, as notas de rodapé 34 e 35.

Jóvenes: Ulyses Petit de Murat, diretor do suplemento a seu lado, José de España, Horacio Rega Molina, Raúl González Tuñón e Pablo Rojas Paz⁷¹. Agora, entretanto, havia pelo menos duas grandes mudanças em relação àquela época. A primeira dizia respeito à militância política. A essa altura ela tinha ficado em segundo plano devido à frustração com o segundo governo Yrigoyen [1928-1930], cuja inépcia teria facilitado o golpe de José Félix Uriburu em 1930. A segunda mudança vinculava-se com o número de leitores a que esses jovens autores passaram a ter acesso desde então. Petit de Murat daria seu testemunho a esse respeito:

Borges y yo – éramos literatos puros, más bien poetas, o con la intención de serlo muy arraigada. Nunca soñamos que pasaríamos de las ediciones modestas, casi familiares, de nuestros libros y de la circulación pequeña de las revistas, a una difusión como la de *Crítica*.⁷²

Embora a revista *Martín Fierro* tivesse atingido a tiragem pouco negligenciável de 20.000 exemplares no número 18, de junho de 1925, isto não se comparava ao volume do jornal *Crítica* de Natalio Botana, que imprimia de 600 a 800 mil exemplares diários. A escrita de Borges, sem perder o caráter cosmopolita e as fontes eruditas que cultivara desde a juventude, faria o possível para se adaptar ao novo ambiente popular de publicação, elegendo a prosa e direcionando-se para gêneros literários e personagens marginalizados. A seguir, o excerto de Beatriz Sarlo é extenso, mas resume com maestria o estranho resultado desse encontro do escritor vanguardista com o jornal de massas:

Borges escribe estas versiones alambicadas de historias criminales para lectores habituados a la nota de alto impacto, subrayada por la fotografía y el dibujo; pero se trataba también de lectores de noticias policiales, que seguían el grand-guignol de los asesinatos y los asaltos en un diario que, literalmente, había inventado el género periodístico-policial moderno.

[...] En ambos, en Borges y en *Crítica*, hay mucho de vanguardista: para empezar, la sensibilidad de Borges por los géneros menores (la aventura y el policial) y la sensibilidad del diario frente a las renovaciones literarias [...] El encuentro de Borges con *Crítica* no es, entonces, producto de una casualidad sino de dos talentos muy diferentes: la imaginación periodística de Botana, el fabuloso director de *Crítica*, y la originalidad de Borges que, en esos años, está inventando nuevos cruces de discursos, y mezclando las operaciones más complicadas de la literatura "alta" con los géneros llamados "menores". Borges le cambia el tono y el contenido a la literatura. *Crítica* altera por completo las formas del discurso periodístico y sus modalidades de inserción en la esfera pública.⁷³

Além de ensaios, resenhas críticas e traduções⁷⁴, parte do resultado desse trabalho de Borges pode ser lida nos contos de *Historia universal de la infamia*, oriundos, em grande medida, da "Revista Multicolor de los sábados". Relacionam-se, abaixo, os textos de *Crítica* que foram incorporados ao livro de 1935. Parte deles foi publicada numa seção intitulada "Historia universal de la infamia", tal como se indica à continuação e segundo uma organização que

⁷¹ Para mais detalhes, cf. Salas, "Revista *Martín Fierro*: el salto a la modernidad", *Lecturas de la memoria*, *op. cit.*

⁷² Petit de Murat, "Tiempos de *Crítica*", *Borges*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1980, p. 144.

⁷³ Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 103-4.

⁷⁴ A relação entre Borges e Marcel Schwob é retomada no terceiro capítulo deste estudo, p. 257 e ss.

voltaria a aparecer na edição em livro⁷⁵. Os textos de 1 a 6 foram originalmente assinados pelo autor, o conto 7 foi apresentado sob pseudônimo e os outros textos foram identificados como sendo de Borges somente depois da compilação em livro, uma vez que apareceram anonimamente⁷⁶. A simples leitura dos títulos – com nomes curiosos como Eastman ou Ching e temas sobrenaturais como o "bruxo procrastinado" ou o "espelho de tinta" – permite-nos adiantar que apesar do castelhano bem argentino com que Borges se expressava, os temas e problemas abordados tinham se desviado do *criollismo* rio-platense, professado até pouco tempo antes:

1. "Historia universal de la infamia. El espantoso redentor Lázarus Morell", n. 1, p. 3, 12/08/1933, ilustrado por Bruno Premiani ["El atroz redentor Lazarus Morell" em *Historia universal de la infamia*, doravante HU].
2. "Historia universal de la infamia. Eastman, el proveedor de iniquidades", n. 2, p. 7, 19/08/1933, ilustrado por Andrés Guevara ["El proveedor de iniquidades Monk Eastman" em HU].
3. "Historia universal de la infamia. La viuda Ching", n. 3, p. 3, 26/08/1933, ilustrado por Pascual Güida ["La viuda Ching, pirata" em HU].
4. "Historia universal de la infamia. El impostor inverosímil Tom Castro", n. 8, p. 1, 30/09/1933, ilustrado por Ricardo Parpagnoli.
5. "Historia universal de la infamia. El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", n. 18, p. 5, 09/12/1933, ilustrado por Parpagnoli.
6. "El rostro del profeta", n. 24, p. 6, 20/01/1934, ilustrado por Pedro Rojas [como os contos anteriores, foi incluído em HU na seção "Historia universal de la infamia" com o título "El tintorero enmascarado Hákim de Merv"].
7. "Hombres de las orillas", assinado com o pseudônimo F. Bustos, n. 6, p. 7, 16/09/1933, ilustrado por Juan Ignacio Sorazábal ["Hombre de la esquina rosada" em HU].
8. "El brujo postergado", anônimo, apresentado como proveniente "Del 'Libro de Patronio'", n. 4, p. 8, 02/09/1933, ilustrado por Rodríguez Molas.
9. "El espejo de tinta", anônimo, n. 8, p. 3, 30/09/1933, ilustrado por Güida.
10. "La cámara de las estatuas", anônimo, cuja fonte seria "Traducido de un texto árabe del siglo XIII", n. 17, p. 5, 02/12/1933, ilustrado por Rojas.
11. "El teólogo", suposta "obra de Manuel Swedenborg"; "2 que soñaron", anônimo, n. 46, p. 2, 23/06/1934, apresentados juntos e ilustrados por Parpagnoli ["Un teólogo en la muerte" e "Historia de los dos que soñaron" em HU].

Em carta a de Torre, escrita entre agosto e setembro de 1933, Ramón anota por alto a sua frustração com o ambiente cultural e literário de Buenos Aires e captura o momento em que Borges se torna um dos diretores do suplemento:

La situación aquí es en todos sentidos mucho peor que la que usted dejó y la vida literaria está más hienoiide que nunca.

[...]

⁷⁵ A organização do livro *Historia universal de la infamia* é retomada ao longo do primeiro capítulo deste estudo.

⁷⁶ Para mais detalhes das publicações de Borges, cf. Louis, "Instrucciones para buscar a Borges en la Revista Multicolor de los sábados", *Variaciones Borges*, n. 5, 1998, pp. 246-64 e Jorge Luis Borges: *œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997; Atena Green, *Borges y Revista Multicolor de los sábados: confabulados en una escritura de la infamia*, New York, Peter Lang, 2010; JLB, *Obras, reseñas y traducciones inéditas, Diario Crítica, 1933-1934*, investigación y recopilación de Irma Zangara, Barcelona, Atlántida, 1999, além da própria edição fac-similar, *Revista Multicolor de los sábados, Crítica, 1933-1934*, edición completa en CD-ROM a cargo de N. Helft, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

Estuve en casa de los papás de Norah y allí se respira esa calma y esa aislación insular que quizás salvan del vivir aquí. Pasé un buenísimo rato y hablamos durante toda la noche de Norita y de usted. Jorge [Luis Borges] estuvo también muy amable y se ha lanzado a dirigir casi el suplemento *Crítica* que admite mucha literatura.⁷⁷

Ramón em Buenos Aires

Antes de instalar-se definitivamente, Ramón esteve duas vezes na Argentina, em 1931 e em 1933. A viagem de 1931 foi promovida por Elena Sansinena de Elizalde, diretora da Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, onde Ramón pronunciaria algumas conferências. Ainda a caminho da primeira visita, em Montevideú, o escritor espanhol concede uma entrevista ao jornal bonaerense *La Razón*, com o qual colaborava desde a década de 1920. Exultante com a conjuntura política de seu país, considera que Ortega y Gasset, o intermediador de sua viagem à Argentina, deveria ser o primeiro presidente da República espanhola:

— Yo creo — añadió — que su primer presidente constitucional debe ser Ortega y Gasset mismo, el más intelectual. Él es el hombre en que debemos pensar para que no se pierda altura. Lo ya hecho da una sensación de que la actual situación está consolidada como para otros veinte siglos. Todo se ha vencido, hasta el problema militar, que parecía insalvable.⁷⁸

Foi durante essa primeira visita a Buenos Aires, num jantar oferecido pelo PEN Club, onde estiveram, dentre outros, Borges e Norah, que Ramón conheceu a escritora argentina Luisa Sofovich. Casou-se com ela antes de regressar à Espanha em janeiro de 1932.

Na segunda visita, Ramón retornaria como membro e conferencista do Comité de la Exposición del Libro Español, sendo novamente convidado para as palestras em Amigos del Arte. Nesse momento, em julho de 1933, a companhia de teatro de Lola Membrives aposta na difusão e na simpatia conquistada por Ramón em Buenos Aires e encena sua peça *Los medios seres* no Teatro Maipo. As críticas da nova montagem seriam, entretanto, tão demolidoras quanto as da estreia espanhola.

Quando começa a guerra civil na Espanha, centenas de intelectuais e artistas deixam o país com destino à Argentina. Dentre eles Ramón, que viveria em Buenos Aires a partir de 1936 até o ano de sua morte, em 1963. Dois de seus livros têm como tema a cidade que o acolheu, *Explicación de Buenos Aires* [1948] e *Interpretación del tango* [1949]. Os selos argentinos de Espasa-Calpe, Emecé, Sudamericana, Losada e Poseidón editaram grande parte de sua obra no período do autoexílio.

Ramón voltou uma única vez à Espanha, em abril de 1949, tendo aí permanecido até fins de julho do mesmo ano. Ele havia recebido um convite do diretor geral de propaganda do governo de Francisco Franco, além de presidente do Ateneo madrileno, Pedro Rocamora, para pronunciar uma conferência. Fez, na verdade, um ciclo com várias delas. As boas-vindas contaram com homenagens, como a inauguração de uma placa na casa em que nascera em Madri, na antiga rua de las Rejas, 7 (hoje Guillermo Rolland). Ramón também visitou o general

⁷⁷ *Escribidores y naufragos*, op. cit., p. 251. Luisa Sofovich, a esposa de Ramón, publicou na "Revista Multicolor de los sábados".

⁷⁸ "Para 20 siglos está consolidada la República española", *La Razón*, Buenos Aires, 07/06/1931, reproduzido em *Habla Ramón, entrevistas a Ramón Gómez de la Serna (1921-1962)*, editado por Martín Greco y Juan Carlos Albert, Madrid, Albert, 2010, pp. 143-5.

Franco e foi duramente criticado pelos intelectuais espanhóis que estavam fora do país por causa da perseguição estatal. Regressou, então, à Argentina.

Seu cotidiano, de fato, havia se transferido definitivamente para Buenos Aires, onde tinha novos colegas: Macedonio Fernández, Manuel Mujica Láinez, Norah Lange, Juan Battle Planas, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Enrique Larreta, José María Castiñeira de Dios, Alejandro Sirio, Ramón Columba, Conrado Nalé Roxlo, Xul Solar, Olga Orozco, César Tiempo, Oliverio Girondo, Silvina Ocampo, Emilio Pettoruti, Norah Borges, Guillermo de Torre.

Borges e Ramón na revista *Sur*

Empresa pessoal da escritora Victoria Ocampo, a revista *Sur* incorporou vários nomes de escritores que haviam surgido durante a vanguarda dos anos vinte. Oliverio Girondo, Conrado Nalé Roxlo, Francisco Luis Bernárdez, Bernardo Canal Feijoo, Eduardo Mallea, Ricardo Molinari, Norah Lange, Leopoldo Marechal e Cayetano Córdoba Iturburu são alguns deles. Dirigida por Ocampo de 1931 até os anos de 1970, manteve regularidade fora do comum levando-se em conta o contexto sul-americano. Trimestral nos primeiros anos e mensal a partir de 1935, teve Jorge Luis Borges em seu conselho de redação desde os números iniciais⁷⁹. O título da revista foi escolhido por Ortega y Gasset, pressagiando talvez uma recepção semelhante à da *Revista de Occidente* na Europa, pois *Sur* conseguiu atingir os círculos cultos de todo o âmbito hispano-americano⁸⁰.

Borges demonstrou grande empenho nas colaborações das décadas de 1930 e 40, permanecendo na revista até os anos de 1980. Apesar de dirigir e colaborar com o jornal *Crítica* de Natalio Botana entre 1933 e 1934, no intervalo de 1931 a 1934, publicou em todos os números de *Sur*, com exceção do nono. Nessa revista, despontaram seus contos e ensaios de maior prestígio, que integrariam volumes como *Discusión* [1932], *Historia de la eternidad* [1936], *Ficciones* [1944] e *Otras inquisiciones* [1952]. Ramón, por seu turno, foi recebido pela própria Victoria Ocampo e, numericamente, é um dos principais colaboradores estrangeiros desse período. Entretanto, deixa de publicar subitamente em novembro de 1940.

A partir do percurso divergente de Borges e Ramón em *Sur*, é possível extrair algumas suposições sobre os lugares que ocupavam na sociedade argentina e o tipo de percepção política com que foram se associando desde então. Por causa disso, embora sem perder de vista a relação entre os dois escritores, em alguns momentos é necessário abarcar elementos contemporâneos a esse ambiente da revista, como, por exemplo, a participação de Ramón na Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires e seu livro sobre Norah, a irmã de Borges. No que tange à própria revista, as colaborações de outros autores, entre eles a própria Victoria Ocampo, José Bergamín e Guillermo de Torre, evidenciam como as opiniões se polarizaram na década de 1930, seja em torno de questões nacionalistas, da guerra civil espanhola ou da Segunda Guerra Mundial.

⁷⁹ Sobre os grupos de redação da revista, sobretudo o nacional, cf. Gramuglio, "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", *Punto de vista*, n. 17, abril-julio 1983, pp. 7-9.

⁸⁰ Para mais informações, ver o estudo de Silva, *Victoria Ocampo e intelectuais de Sur: cultura e política na Argentina (1931-1955)*, dissertação, IFCH-UNICAMP, 2004, assim como o estudo clássico sobre a revista: King, *Sur, A Study of the Argentina Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, New York, Cambridge University Press, 1986.

O segundo número da revista *Sur*

O segundo número da revista *Sur*, lançado no outono de 1931, é o primeiro em que coincidem as publicações de Borges e de Ramón. Este publica um longo ensaio que antes aparecera no livro *Ismos* [1931], sobre o que chamou de "novirretratismo", cujo exemplo máximo seria o pintor da revolução mexicana, o muralista Diego Rivera. Sua reflexão abre-se com uma bela imagem: Rivera transportaria o México para a tela, em escala aproximada à da realidade. Em seguida, descreve o quadro "Retrato de Ramón Gómez de la Serna". Diferentemente do verbete de Porto-Bompiani de 1959 – no qual essa tela seria apenas uma ilustração dentre outras – nesta oportunidade Ramón demora-se nas sensações que transmite, na técnica empregada, no tempo e na sua forma de elaboração⁸¹.

Borges envia dois textos para esse segundo número de *Sur*. No primeiro, elege o tema nacional argentino por excelência e discorre sobre o poema de José Hernández, *Martín Fierro*, no qual encontra uma confusão entre as "virtudes estéticas" do texto e as "virtudes morais" do protagonista. Ao separar essas esferas de compreensão, recupera a falta de moral do personagem *Martín Fierro*. Segundo Beatriz Sarlo, essa análise representou um verdadeiro ponto de ruptura com a tradição literária argentina, pois "Borges se coloca frente al *Martín Fierro* de manera nueva, recuperando, al mismo tiempo, el objeto que por momentos repugnaba a los contemporáneos de Hernández: la amoralidad del crimen"⁸². Essa perspectiva, futuramente, também seria um dos focos de leitura abertos pelos contos do livro *Historia universal de la infamia*⁸³.

Na seção "Traducción" do mesmo número de *Sur*, Borges ainda ofereceria a versão em espanhol de três poemas do norte-americano Langston Hughes. É, igualmente, nesse segundo número da revista que Victoria Ocampo anuncia na seção "Notas" a primeira visita de Ramón a Buenos Aires, em junho de 1931.

Um espanhol em meio às agruras argentinas

Como uma reminiscência da discussão sobre o meridiano que havia ocorrido nas páginas de *La Gaceta Literaria* e de *Martín Fierro*, Victoria Ocampo se apressa em determinar o caráter sumamente espanhol de Ramón, a tal ponto que ele sempre falaria a sua língua ao pronunciar outros idiomas. "Ramón – insiste Victoria – descuartiza tranquilamente el francés para introducir en él el español"⁸⁴. A escritora recorda, a esse propósito, conversas de ambos passeando pela estação do *Quai d'Orsay* em Paris ou jantando com Jean Cocteau.

⁸¹ Cf. p. 30 e ss. deste estudo. Intitulado, igualmente, "Retrato de don Ramón Gómez de la Serna". Pintado em 1915 e pertencente ao próprio escritor. Foi roubado, conforme comentário de Ramón em "El retrato perdido", *Saber vivir*, Buenos Aires, n. 100, abril-junio 1952, pp. 57-61. Atualmente, é uma das telas mais importantes do acervo do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA.

⁸² Nesse ensaio, Sarlo desenvolve a tese de que em quatro textos principais publicados nos primeiros anos de *Sur* – "El Martín Fierro", "El arte narrativo y la magia", "Los Kenningar" e "Elementos de preceptiva" –, Borges já delineava a ruptura proposta por toda a sua literatura, "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", *Punto de vista*, n. 16, noviembre 1982, pp. 3-6.

⁸³ A esse respeito, ver sobretudo o primeiro capítulo deste estudo, "Os percursos da voz, um escritor inexperiente e um super-escritor".

⁸⁴ "Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires", *Sur*, n. 2, otoño 1931, p. 207. O humorista Pierre-Henri Cami também costumava dizer que Ramón não falava francês, mas "Ramón". Para a versão de Ramón do episódio recontado por Ocampo, cf. "Jean Cocteau", *Otros retratos* [1961], *Obras completas XVII, op. cit.*, sobretudo p. 814 e ss.



Acima, foto de Sara Facio, comumente considerada como de fundação da revista *Sur*. Como Ramón está presente, não pode, no entanto, ser datada desse modo, pois o primeiro número da revista surge em janeiro de 1931. A foto, na verdade, corresponde à reunião para acolhê-lo, na casa de Victoria Ocampo, entre julho de 1931 e janeiro de 1932, período de sua primeira viagem à Argentina. Debaixo para cima, começando da esquerda para a direita, vê-se, no chão, Oliverio Gironde e Ernest Ansermet. Sentados, Guillermo de Torre, Carola Padilla, María Rosa Oliver, Norah Borges, Pedro Henríquez Ureña. Em pé, Eduardo J. Bullrich, Borges, Francisco Romero, Eduardo Mallea, Enrique Bullrich, Victoria Ocampo e Ramón. Nas fotos abaixo, as mesmas pessoas. Na da esquerda, Borges está ao lado de Ramón, que tem uma das mãos no corrimão da escada. Entre eles, talvez um degrau acima, Oliverio Gironde. Na da direita, Ramón está de frente para os outros, refletidos no espelho.



A primeira viagem de Ramón à Argentina, segundo Victoria, estaria destinada a marcar contrastes e seria útil para separar as duas culturas, precisando os limites de cada uma: "Me parece que verlo en Buenos Aires nos ayudará a precisar los puntos que nos acercan y nos alejan de España"⁸⁵. Apesar disso, antes de encontrá-lo na capital de seu país, Victoria enumera as peculiaridades que o afastariam dos argentinos. Recorda, em tom de anedota, o dia em que saíram juntos da *Comédie-Française* comentando animados o ensaio geral de *La voix humaine* de Cocteau⁸⁶. Já na rua, enquanto Ramón falava em espanhol, um operário francês teria reagido com mal humor dizendo "Assez! en français". Como Ramón mostra-se surpreendido pela falta de simpatia, Victoria responde-lhe, com ar de obviedade:

Ramón, Ramón, mírese usted en el espejo. Es usted violentamente, agresivamente español. A su paso ese obrero se ha sentido abofeteado por toda la Península Ibérica. Incluso ha creído, en un momento dado, que ya no estaba en su casa, en Francia, de tal manera crea usted a España a su alrededor.⁸⁷

Do ponto de vista físico Ramón também não podia ser senão espanhol. Ora, falando, já esbofetearia o pobre operário francês! Dessa facilidade, continua Victoria, os argentinos (cultos) não dispõem, pois o cosmopolitismo com o qual teriam sido educados atrapalhava: por se entregarem a outros idiomas, teriam dificuldade para encontrar o seu. Segundo suas palavras, ela mesma seria um exemplo dentre outros desse fenômeno ou "disposição nacional". As traduções e o contato com o francês, o italiano, o inglês e o alemão empobrecerem a língua materna⁸⁸:

Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia, ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional.

El inmenso trabajo de traducciones, que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu [Pierre Drieu la Rochelle], se ha hecho carne en nosotros. Palabras francesas, italianas, inglesas, alemanas se me ocurren de continuo para tapar los agujeros de mi español empobrecido.

Esse problema, parece lícito abrir um parêntese aqui, também se colocaria para Borges, que ampliando a paradoxal constatação a respeito dos galicismos do espanhol castiço realizada durante a polêmica do meridiano, refletiria sobre o conflito da língua nacional com as línguas estrangeiras nos ensaios da "Revista Multicolor de los sábados", "El puntual Mardrus" (n. 26, 03/02/1934) e "Las 1001 Noches" (n. 31, 10/03/1934), abordados com mais profundidade no primeiro capítulo deste estudo.

Segundo Victoria Ocampo, no extremo oposto de si, Ramón, supostamente falando chinês, transportaria seus ouvintes para Madri, tamanha a "riqueza", "invenção e "frescura" de

⁸⁵ Ocampo, "Ramón...", *op. cit.*, p. 205.

⁸⁶ Monólogo teatral escrito em 1930 por Cocteau e estreado no mesmo ano na *Comédie-Française*.

⁸⁷ Ocampo, "Ramón...", *op. cit.*, p. 206.

⁸⁸ Note-se que para Victoria Ocampo, como também para Borges, não se tratava de considerar quaisquer mesclas linguísticas. Para Borges, o *cocoliche*, ou a gíria dos imigrantes italianos que viviam na Argentina, estava fora de questão desde os tempos da revista *Martín Fierro*, que rebaixava o grupo de Boedo atribuindo-lhe o uso dessa gíria. Nesse sentido, o *criollismo* de Borges é bastante peculiar e se afasta, por exemplo, do ambiente dos clubes *criollistas* dos anos 1920, onde os filhos de imigrantes "aprendiam" a ser argentinos. Para um estudo mais aprofundado desse assunto, cf. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

seus giros e de sua pronúncia à espanhola: "Pero usted, Ramón, si hablase en chino, en Pekín, los chinos se creerían en Madrid"⁸⁹. É com razão que Nicolás Gropp encontraria nesse excesso de nativismo colado à figura do escritor um movimento que qualificaria de "barbarización"⁹⁰.

Ramón entra no jogo com o humor de sempre. Na primavera do mesmo ano, envia sua segunda contribuição para *Sur*: excertos do romance que sairia no ano seguinte, *Policéfalo y señora*, com protagonistas argentinos, pois teria sido elaborado a partir do contato que em Paris mantivera com vários deles entre 1928 e 1930: Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Delia del Carril, o visconde de Lazcano Tegui, María Cuevas de Vera e a própria Victoria Ocampo⁹¹. Em 1932, o livro é dedicado a esta última, mimada o suficiente para deixar-nos de sobreaviso em relação àquela diva, descrita no seu "trono de argentina com rosto de esfinge de sacerdotisa romana", ao pé de quem Ramón deposita suas oferendas:

A usted, admirada amiga, dedico esta novela como homenaje puro y porque cuando en París le relataba las peripecias de mi invención – resumen de muchas experiencias entre los argentinos que pasan por Europa – usted iluminaba mi ánimo con los más radiantes "¡Sí! ¡Sí!".

Después volví a sentir el fervor de la dedicatoria al visitarla en su ciudad natal, allende los mares, donde le leí algunos capítulos de la novela que llevé conmigo para ver si tenía que rectificarla, pero en la que no he tenido que retocar nada, a no ser el panorama bonaerense del primer capítulo.

Mi visión de América que he vivido irá en otra novela que estoy escribiendo.

Reciba usted la ofrenda de mis suposiciones y mis juegos al pie de su solio de argentina con rostro de esfinge arúspice que exige respuestas en lugar de preguntas.

Ramón Gómez de la Serna.⁹²

No mesmo número dos excertos de *Policéfalo y señora*, Borges expõe em *Sur* o que chamaria de "penúria imaginativa" e "rancor" do "argentino exemplar". As agruras políticas por que passava a Argentina apenas confirmariam suas afirmações: o poder estava com um partido conservador que forçava o país ao "socialismo"⁹³. Borges se referia, então, ao início da aliança política conhecida como "Concordancia", quando o Partido Conservador, a Unión Cívica Radical Antipersonalista e o Partido Socialista Independiente se uniram para sustentar a candidatura à presidência de Agustín P. Justo [1932-1938], apoiada, além disso, pela ditadura de José Félix

⁸⁹ *Idem*, p. 207.

⁹⁰ "La vanguardia histórica en el Río de la Plata y Ramón Gómez de la Serna", *op. cit.* Ver, igualmente, Sarlo, "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*", in *Ensayos argentinos, de Sarmiento a la vanguardia*, *op. cit.*, pp. 261-8.

⁹¹ RGS, "Policéfalo y señora", *Sur*, n. 4, primavera 1931, pp. 91-106. Os excertos de *Sur* correspondem aos capítulos "Jrsstlxns" e "Lslslsls" de *Policéfalo y señora*. Para um passo a passo detalhado de Ramón em Buenos Aires, cf. Greco, "Primera cronología de Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires", in Domínguez & otros, *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert, 2010, pp. 161-82. Para os contatos de Ramón: Salazar, "Visitas hispanoamericanas en Pombo y La Consigne", in *Estudios sobre Ramón...*, *op. cit.*, pp. 153-60 e Martínez Gómez, "Escritores hispanoamericanos en la botillería de Pombo", *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 22, Madrid, Complutense, 1993, pp. 187-202.

⁹² RGS, *Policéfalo y señora, Obras completas XII*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, s. p. Segundo artigo de García, a Biblioteca Nacional argentina conserva um exemplar de *Policéfalo y señora* com dedicatória do autor para Borges: "Para mi querido / y admirado / Jorge Luis Borges / con admiración / y afecto / RAMON / 1932". Cf. "Ramón y Borges: novedades", *Boletín Ramón*, n. 3, otoño de 2001.

⁹³ JLB, "Nuestras imposibilidades", *Sur*, n. 4, primavera 1931, pp. 131-4. Incluído na primeira edição de *Discusión* [1932].

Uriburu [1930-1932]. A "Concordancia" se manteria no poder argentino até 1943, quando outro golpe de estado interromperia o período conhecido como "a década infame".

Guillermo de Torre, ainda nesse quarto número de *Sur*, promove as conferências de Ramón em Amigos del Arte, centro cultural onde desde 1924 foram divulgadas novas tendências e modas culturais.

Amigos del Arte e outras aventuras

A instituição privada Amigos del Arte, cuja principal presidente foi Elena Sansinena de Elizalde, era financiada pela venda de ingressos para exposições de arte, sessões de cinema e de teatro, concertos e conferências, pelo apoio do Estado e de seus sócios abastados. Dentre eles, há nomes como os de Carlos Ibarguren, Manuel Gálvez, Delfina Bunge e Victoria Ocampo na subcomissão de letras; Oliverio Gironde e Adelina del Carril na de propaganda, Leopoldo Lugones na de música. Nos anos de 1930, a associação foi muitas vezes equiparada a *Sur*, sobretudo pela revista *Contra*, dirigida por Raúl González Tuñón. Alegava-se que ambas representavam a herança vetusta da vanguarda, anexando autores já consagrados, com estilo ponderado e patricio⁹⁴.

Ramón participa dos eventos de Amigos del Arte até o ano de seu fechamento, em 1942, quando especularia pela primeira vez a respeito da "superhistoria", o novo gênero literário que inventara, e sob o qual agruparia todas as novelas de *Doña Juana la Loca* em 1944: "Lanzo en Amigos del Arte sobre Doña Juana la Loca mi última conferencia, la que pone en circulación mi idea de la superhistoria, quizá la mejor conferencia de mi vida"⁹⁵.

Entre os artistas plásticos, a instituição divulgou Pedro Figari, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Antonio Berni, Juan del Prete, Miguel Carlos Victorica, Lino Enea Spilimbergo, Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Norah Borges, Xul Solar. Nos concertos, pôde-se ouvir Stravinsky, Honegger, Milhaud, Satie, Poulenc, Juan José Castro e Juan Carlos Paz. Na rua Florida, a sede mais longeva de Amigos del Arte, cantou Jane Bathory, tocaram os pianistas Claudio Arrau e Ricardo Viñes. Dentre outros, foram oradores os escritores Waldo Frank, Pierre Drieu la Rochelle, Paul Valéry, Luigi Pirandello e Federico García Lorca; o pintor David Alfaro Siqueiros, os filósofos Hermann Keyserling, García Morente e Ortega y Gasset; o arquiteto Le Corbusier; o físico Albert Einstein⁹⁶. Entre os "maus oradores", Paul Morand, segundo o parecer de Guillermo de Torre publicado em *Sur*.

Em "Crítica de conferencias Ramón y Morand", de Torre retoma esses nomes que já tinham sido colocados em contiguidade por Mariani, na polêmica entre Boedo e Florida da revista *Martín Fierro*. De Torre avalia as palestras de estrangeiros como um fenômeno argentino, pois diferentemente de outros lugares, concentrariam grande público. Este, apesar de incapaz de alcançar o "abstrato puro", sendo dotado de uma "psicologia adolescente" e composto sobretudo de mulheres, teria grande ansiedade por informações. Desejaria, no entanto, mais do que o artista poderia oferecer. Assim, prossegue de Torre, o auditório estaria disposto a escutar escritores dos quais não tinha lido nenhum livro. Não sabia, portanto, que a conferência não tinha valor *per se*, mas seria a expressão diminuída, vulgarizada e de divulgação da obra.

⁹⁴ Sobre essas revistas, cf. García Cedro, "Contra y Sur: dos especialidades con oposiciones, cruces y repliegues", in Viñas (dir.) y otros, *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, ed. de María Pía López, Buenos Aires, Paradiso; Fundación Crónica General, 2007, pp. 191-6.

⁹⁵ RGS, *Automoribundia* [1948], *Obras completas XX*, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 705.

⁹⁶ Para um histórico de Amigos del Arte, consultar Meo Laos, *Vanguardia y renovación estética, Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, CICCUS, 2007.

Depois dessa explicação subjetiva, de Torre destaca duas figuras de conferencista, a de Ramón e a de Morand, e pergunta-se se as palestras proferidas por eles teriam tido um significado independente da obra. No caso de Morand, logo conclui que não, pois intimidado, falara das preocupações dos outros, em vez das suas, o que teria quebrado a expectativa da maioria. Gómez de la Serna, ao contrário, podia sofrer as objeções inversas. Apesar de as conferências não agregarem nada à sua obra – neste momento, lembra de Torre, Gómez de la Serna já tem sessenta livros publicados – para ele:

[...] su presencia personal, su desenfado verbal, su cordialidad contagiosa, su mímica y su voz subrayan y valorizan aún más la fluencia inextinguible de su imaginación. Además, Ramón llega a constituir por sí mismo tema y espectáculo de la conferencia: interviene, se mezcla en ella, pero no ya como sujeto sino como objeto. Momentos hay en que parece un objeto más de los que va haciendo brotar de sus valijas mágicas. Sus temas, pues, no han sido en rigor los que rezaban en los programas [...] sino trasustanciaciones de su propio yo avasallador.⁹⁷

Os temas "transsubstanciados" das conferências de 1931 foram os seguintes: "Bioquímica del humorismo" [12/06], "Primera conferencia maleta con objetos escogidos" [19/06], "Secretos y claridades de la greguería" [26/06], "Los cafés literarios y Pombo" [03/07], "Conferencia ultravioleta" [10/07], "Segunda conferencia maleta" [17/07], "El cine hablado, el teatro y *Los medios seres*" [24/07] e, finalmente, "El arte popular y literario de Madrid" [31/07]. Entre o público, que Ramón, diferentemente de seu amigo e compatriota, julgava "seleto" e "sempre bem escolhido", esteve, segundo seu testemunho em *Automoribundia*, Ricardo Rojas⁹⁸.

Guillermo de Torre, em sua análise e elogio das conferências de Ramón ainda descreveria a postura geral do escritor, os ruídos que fazia, seus gestos, as maletas de onde retirava objetos heteróclitos. Acrescenta, por fim, que graças a seu senso de humor, Ramón fazia conferências e as caricaturas daquelas mesmas conferências. Os espectadores saíam delas como tendo assistido a uma "poética recreación del mundo, donde todas las cosas tornaron a ser adámicas y fragantes"⁹⁹.

A maleta com objetos inesperados e Ramón ainda viajariam para outras cidades argentinas: Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán, Mendoza, Rosario e Azul. No Uruguai, no Chile e no Paraguai também foi possível assisti-las.

Norah Borges

Depois dessa primeira viagem a Buenos Aires, e de retorno a Madri, Ramón escreve sobre Norah para o número inicial de *Arte, revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*. Embora os dois, sempre ao lado de Guillermo de Torre, tivessem colaborado com várias revistas no período do ultraísmo espanhol – *Grecia, Reflector, Vltra, Ronsel, Horizonte* e *Alfar* – a convivência entre eles estreita-se a partir desse período¹⁰⁰. Desde 1924, entretanto – na resenha de *Fervor de*

⁹⁷ "Crítica de conferencias Ramón y Morand", *Sur*, n. 4, primavera 1931, p. 140. Ver, igualmente, "Temporada de conferencias: Ramón y Morand, en Buenos Aires", *La Gaceta Literaria*, n. 120, 15/12/1931, pp. 1-3.

⁹⁸ RGS, *Automoribundia*, *op. cit.*, pp. 632-3.

⁹⁹ G. de Torre, "Crítica de conferencias...", *op. cit.*, p. 142.

¹⁰⁰ Para mais detalhes a respeito da relação entre Ramón e Norah, cf. Artundo, "Entre 'La aventura y el orden': los hermanos Borges y el ultraísmo argentino", *Borges 100*, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 1999, pp. 57-97; Lorenzo Alcalá, "Ramón inventa a Norah", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 620,

Buenos Aires para a *Revista de Occidente* – Norah parecia mais afável: falante e extrovertida, era ela quem apresentaria a casa imaginada por Ramón, enquanto o irmão se escondia, silencioso, detrás das cortinas.

No ensaio para *Arte*, Gómez de la Serna toca em alguns pontos que definiriam a sua própria poética – e que serão retomados ao longo dos três capítulos deste estudo – como a ingenuidade, certo tom nostálgico e a impressão de que Norah era uma "mensageira humana". Tendo, finalmente, visitado Buenos Aires, podia discorrer a respeito de sua paleta de cores, exemplificada com uma aquarela ("Una quinta del Tigre") e três óleos ("Santa Rosa de Lima", "Negrito" e "Sirenas"). Eram, conclui ele, coisa "americana", que não existia em Madri. Para evitar, entretanto, a impressão de que a pintora seria uma adepta do costumbrismo – "assuntos típicos com personagens castiços" – menciona outros pontos que, mais tarde, também reapareceriam nas novelas de *Doña Juana la Loca*, como o "pristinismo" e a pintura da essência dos personagens:

En vez de ser una pintora de asuntos típicos con personajes castizos, ha distinguido más las esencias, ha sonsacado el acorde, ha pintado el alma.

No se hable ante ella de primitivismo con ese tono que presupone antigüedad, sino de pristinismo, que es otra cosa [...] ¹⁰¹

Em 1941, numa reedição de *Pombo* (Buenos Aires, Editorial Juventud Argentina), o autor inclui um desenho de Norah. Mais tarde, e com algumas supressões, o artigo de *Arte* é incorporado ao livro *Norah Borges*, publicado em 1945, na série de monografias de arte da editora Losada de Buenos Aires. O artigo da *Revista de Occidente* sobre *Fervor de Buenos Aires*, com algumas supressões, também faria parte dessa biografia romanceada. Para introduzir o texto de 1924, Ramón escreve:

En la hora de Europa, y particularmente en la hora de España, el hermano escritor y poeta está en la hora paralela de su hermana y se destaca en la portada de su obra *Luna de enfrente* todo ese paisaje de casa con los cálices de la intimidad en lo alto, simbolizados por jarrones típicos de la arquitectura de las casas porteñas.

Norah se para en las portadas, ve a las asomadas en el balcón, pero Jorge Luis profundiza y ve las sombras inquietantes, las respuestas de detrás, la sierpe de la aventura, la ansiedad calenturienta.

Tiene importancia y aclara la figura de la hermana la poesía del hermano, y después, ya en Madrid, cuando yo los conozco, escribo en *La Revista de Occidente* (1924) mi primer artículo sobre los dos, que voy a transcribir en este estudio [...] ¹⁰²

Terminada a transcrição, Ramón anota brevemente uma convicção da década de 1940. Diferentemente da opinião conciliadora do debate a respeito do meridiano intelectual, acreditava, nessa época, que a Espanha era o ponto de partida da cultura e da literatura

2002, pp. 89-94 e Quonce, "Norah Borges y Ramón Gómez de la Serna: revisiones de lo cursi", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, University of Toronto, vol. 28, n. 1, otoño 2003, pp. 71-85.

¹⁰¹ RGS, "Norah Borges", *Arte*, n. 1, septiembre 1932, pp. 20-1. Cf. *Arte: revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos, Madrid, 1932-1933*, facsímiles, edición y prólogo de J. M. Bonet, Sevilla, Renacimiento, 2003. Para os temas que, assim mesmo, poderiam ser considerados costumbristas em *Doña Juana la Loca*, cf. o primeiro capítulo deste estudo, sobretudo p. 200 e ss.

¹⁰² RGS, *Obras completas XVII, op. cit.*, p. 959.

hispanoamericana. Não deixa, a essa altura, de reconhecer a admiração que Borges professava por Quevedo:

Norah ha encontrado paralelamente el sentido de su tierra, así como su hermano Jorge propalaba en esa época su amor excepcional por Quevedo y llevaba siempre en el bolsillo una edición príncipe de sus *Sueños*; porque solo España será siempre la clava suprema de América, y los americanos que no intenten esa explicación entrañable permanecerán desconocidos para sí mismos.¹⁰³

Ainda na biografia sobre Norah, Ramón recorda o ano de 1931, quando visita, efetivamente, a casa da família Borges. Por tê-los descoberto "dados a un vivir moderno", reescreve o que fantasiara em 1924 na *Revista de Occidente*. Volta a comparar os irmãos e, em especial, o que sentia desprender-se de suas respectivas obras, acompanhadas por ele, ao que parece, até aquele ano de 1945. Não toma um partido claro, mas apesar da admiração por "Jorge Luis", quase discorda dos "espaços de medo" e do "intrincamento romanesco" que identifica na obra do escritor. Num eco já distante da polêmica sobre o meridiano intelectual, quando fora atacado com dureza por Borges, qualifica-o de "sigiloso e contraditor" e parece sentir-se mais cômodo ao lado da luminosidade angelical de sua irmã:

Jorge Luis ha publicado más libros, ya más enrarecidos, por caminos de hombre, en admirable especulación por el misterio y la noche.

Jorge Luis, sigiloso y contraditor, es, junto a Norah, el enrevesado y el satánico, pero resultaba extraordinario en la convivencia ver con qué cuidado dialogaba con su angélica hermana.

El guía de laberintos, el bifurcador, el que tendía hacia los largos paseos en la noche, nunca hizo un gesto de carbón frente a los cuadros inefables de su hermana, aleluyas amarillas de bautizo frente a las aleluyas tenebrarias en que se empeñaba el escritor que lleva al lector por los espacios del miedo.

Parecería como si Jorge Luis partiese siempre del punto claro del reloj de sol de Norah para meterse en el intrincamiento novelesco de su obra.

Al mismo tiempo que me sorprendía la extraña literatura del hermano, vi que Norah continuaba su obra, en que el mosaico nativista – como los mosaicos romanos que a veces se descubren en Carabanchel – ponía en pie la realidad porteña.¹⁰⁴

Sobre o romance, a magia e a fantasmagoria

Embora Ramón não tenha explicado a peculiar expressão "intrincamiento novelesco"/ "emaranhado romanesco", ela intriga, dado que Borges nunca escreveu romances e chegou, em entrevistas, a gabar-se dessa opção. A expressão de Ramón, em todo caso, parece aludir ao uso que Borges faz de procedimentos narrativos provenientes desse gênero literário. Ora, no verão de 1932, este último publica em *Sur* o famoso ensaio "El arte narrativo y la magia", no qual manifesta a sua reserva com relação ao romance e sustenta que ao contrário das concatenações que esse gênero costumava engendrar, a única causalidade válida em literatura seria a da magia. Pouco tempo antes – e talvez o lapso a favor de Gómez de la Serna explique a obliquidade de

¹⁰³ *Idem*, p. 961.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 969.

1945 – este assumira no ensaio "Novelismo" de *Ismos* [1931] que a extensão do romance levaria ao desperdício de palavras e de sentidos, além de esfacelar a harmonia e corromper a "lógica do inesperado". O escritor espanhol defendia, em seguida, o que nomeava fantasmagoria¹⁰⁵.

A magia e a fantasmagoria, nos dois autores, seriam operações de encantamento, criadas pelo poder da palavra, embora a potência de cada uma delas independesse de um conteúdo estritamente intelectual. Além disso, e apesar da projeção irreal que essas duas formas de encantamento ofereciam, a magia e a fantasmagoria não solapariam os fatos, pois isto seria o mesmo que negar a possibilidade de que existissem. O fato não era propriamente abandonado, mas sim a lógica que conduziria a ele, ou seja, as sequências e causalidades comuns. Esse tipo de reflexão mais ou menos simultânea que Borges e Ramón empreenderam no início da década de 1930 – sobre a técnica ficcional e as suas funções – reapareceria, sob outros matizes, nas páginas de *Historia universal de la infamia* e de *Doña Juana la Loca*.

De volta à revista *Sur*

De volta à revista *Sur*, no número imediatamente posterior ao ensaio "El arte narrativo y la magia", Borges observa o procedimento formal do mundo medieval, dando a "Noticia de los Kenningar"¹⁰⁶. Retoma, desse modo, sua inclinação aos problemas técnicos da literatura e em especial da vanguarda ultraísta, sobre os quais demorou-se em tantas revistas espanholas e argentinas na década de 1920. Assinala, nesse ensaio, que o gosto pelas analogias de sentido das metáforas, presentes, desta vez, nos "kenningar" islandeses, ainda o perseguia. Confessa então, a paradoxal existência do "ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome" e que "goza con estos juegos", afirmando, com essas palavras, que apesar das sucessivas rupturas, conservava algo do antigo vanguardista¹⁰⁷.

Em nota do mesmo ensaio, cita, a seu lado, o antigo poeta ultraísta Francisco Luis Bernárdez, o mesmo que escrevera a "jácara pombiana" no número de homenagem a Ramón da revista *Martín Fierro*: "Las gafas de Borges y mis gafas robaron azogue en los espejos de Pombo...". Além de participar da vanguarda argentina, tanto quanto Borges, Bernárdez havia estado na Espanha durante o ultraísmo. Na Argentina, co-dirigiu a revista *Proa* a partir do número 13. Com Borges e outros companheiros *martinfierristas* escreveu uma paródia para a revista *Martín Fierro*¹⁰⁸ e fez parte do *Índice de la nueva poesía americana* de Hidalgo.

Ramón reaparece em *Sur* no primeiro número de 1933 com dois textos. Em "Lucubraciones sobre la muerte", mostra-se incomodado com o que chama de "intruso y latente comunismo", criticando, dessa forma, a Segunda República espanhola que fora democraticamente eleita em 1931. Lança, então, uma de suas noções literárias mais idiossincráticas, com a qual o escritor Macedonio Fernández dialogaria. Pedindo a "neutralidade absoluta", alega que todos ganhariam imaginando-se mortos, ou, ao menos, com "calidad de aparatos de relojería". Os homens comuns não poderiam exercer essa indiferença em relação à

¹⁰⁵ RGS, "Novelismo", *Ismos, Obras completas XVI*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 612-21. O ensaio "El arte narrativo y la magia" foi incluído na primeira edição de *Discusión* [1932].

¹⁰⁶ A esse propósito, ler Sarlo, "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", *op. cit.*

¹⁰⁷ JLB, "Los Kenningar", *Sur*, n. 6, otoño 1932, p. 208. Borges decide-se por usar o feminino quando inclui o ensaio em *Historia de la eternidad* [1936] com o título "Las kenningar". Sobre suas diferentes concepções a respeito da metáfora, cf. Gertel, "La metáfora en la estética de Borges" in Alazraki (org.), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 92-100.

¹⁰⁸ Ver-Bor-Guillj-Mar-Per-Vall [Bernárdez, JLB, Guillermo Juan, Marechal, Pereda Valdés, Vallejo], "Lo cacharon en Cacheuta", *Martín Fierro*, n. 33, 03/09/1926.

morte, mas os "valentes" – Ramón incluído – deveriam sondá-la¹⁰⁹. No segundo texto, "Logaritmos de imágenes", traça o caminho inverso daquele proposto por Borges nas páginas subsequentes. Ramón é esotérico, Borges, pragmático: essa diferença, vale prevenir o leitor, também permeará os livros *Doña Juana la Loca* e *Historia universal de la infamia*, conforme veremos mais tarde, sobretudo no segundo capítulo deste estudo.

Assim, em "Elementos de preceptiva" o escritor argentino aposta na impossibilidade de uma estética, tendo em conta que a literatura seria mero produto sintático: o "delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario". Os efeitos textuais, para Borges, surgiriam como consequência de uma boa aplicação da disciplina retórica. Com ela, qualquer texto atingiria a finalidade desejada. Para provar essas asseverações que enfatizam o "como" ao invés do "porquê", analisa os textos de uma milonga, dois versos de uma letra de tango e um verso do poema *Paradise lost*. Passa também por um trecho de um poema de Cummings e por um cartaz de rua¹¹⁰.

Se naquele momento Borges imagina a literatura como o resultado de um trabalho com a matéria textual, em "Logaritmos de imágenes", Ramón propõe uma percepção sensível às mudanças de conteúdo. Mostra-se cansado do gesto literário de ver o mesmo a partir de ângulos diferentes – quase todos os ultraístas, recorde-se, recorriam à imagem "polipétala" – tanto quanto de uma cultura de "imagens saturada": "Lo que necesitamos es que estén escogidas con puntería las estimulaciones necesarias, que esté bien dosificada la contemplación polivalente". Para isso, além de leves toques do subconsciente, aconselha um pouco de sobrenatural, pois:

El artista y el escritor tienen que ser médiums verdaderos de lo que zumba alrededor, de lo que quiere descomponer la fiesta cursi de lo consabido, de lo que quiere sentarse o establecerse en el panorama cotidiano.¹¹¹

No número seguinte, comparece apenas a eloquência argumentativa de Borges, demonstrada em "Arte de injuriar", ensaio sobre os métodos retóricos da injúria, incluído posteriormente em *Historia de la eternidad* [1936]. Nesse meio tempo, Ramón não está na revista, mas já se encontra pela segunda vez em Buenos Aires.

Outra vez Ramón em Buenos Aires

Em sua segunda viagem, Gómez de la Serna dá conferências na associação de Sansinena de Elizalde¹¹², na sede da Exposición del Libro Español de Buenos Aires e em outras cidades: "desde Salta a Bahía Blanca recorrí la República con mis *baúles* mágicos", completa ele¹¹³. Desta vez, no entanto, é recebido com frieza, até com hostilidade, identificado com a vanguarda, arte

¹⁰⁹ RGS, "Lucubraciones sobre la muerte", *Sur*, n. 7, abril de 1933, pp. 96-109. Incluído nas *Obras completas XVI*, *op. cit.* Sobre os dois escritores, cf. o capítulo "Palavras e disparates, sobre as criaturas infames e super-históricas", sobretudo "Ramón e Macedonio Fernández", pp. 235-7.

¹¹⁰ JLB, Notas, "Elementos de preceptiva", *Sur*, n. 7, abril 1933, pp. 158-61.

¹¹¹ RGS, "Logaritmos de imágenes", *Sur*, n. 7, abril 1933, p. 157. Incluído nas *Obras completas XVI*, *op. cit.* Esse ensaio é retomado na conclusão final deste estudo, "Emblemas do cristal em Borges e Ramón", p. 299. Nesse mesmo texto, refiro-me à importância do "cursi"/ brega na obra do autor.

¹¹² Em Amigos del Arte, as duas conferências foram "La Sirena y otras cosas, conferencia baúl" e "Napoleón contado por él mismo".

¹¹³ RGS, *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 645.

frívola e descomprometida¹¹⁴. Além de Ramón não ser a novidade de 1931, a fama de eterno vanguardista já tinha, então, um ar de moda antiga e superada. Tanto quanto ele, em 1933 a vanguarda já fazia parte da cultura estabelecida, como atestavam a própria revista *Sur* e a Asociación Amigos del Arte, cujos colaboradores eram os jovens da década de 1920. Ramón parecia, assim, ter deparado aquele tempo de mudanças estéticas previsto por seu grande amigo Ortega y Gasset, o mesmo tempo que, segundo Borges, faria *tabula rasa* dos precursores¹¹⁵.

Em março de 1936 será a primeira vez que Borges fará uma referência a Ramón em *Sur*, embora sem citar o seu nome. De acordo com María Teresa Gramuglio, o escritor argentino se opunha "a la postulación del fantástico que Bioy hacía en su libro" para, mais tarde, oferecer os "'modos de Chesterton', esto es, del policial"¹¹⁶. Do policial e do não-ramoniano, talvez se pudesse acrescentar. Tratava-se, então, de uma resenha do livro de contos de Adolfo Bioy Casares, *La estatua casera*. Nela, Borges recorre novamente às *greguerías* como um gênero menor e de fácil elaboração para, desse modo, recriminar o suposto uso que Bioy faz delas: bem executadas, mas pouco originais, pois durante as conversas, mesmo as "moças inteligentes de Buenos Aires" poderiam inventá-las:

En el capítulo Una plaza y dos parques, Adolfo Bioy juega a greguerías. Juega muy bien, pero es un juego que otros pueden jugar. (Un juego, en mi opinión, más adecuado a la literatura oral que a la escrita. Las muchachas inteligentes de Buenos Aires hablan en greguerías).¹¹⁷

Borges associa as *greguerías* à fala e em seguida desvaloriza o que chama de jogo não literário, seguro de que a literatura se inscreve unicamente no campo da escrita. Essa contraposição entre fala e escrita fora elaborada pouco antes dessa nota sobre o livro de contos de Bioy, também nas páginas de *Sur*. Em novembro de 1935, sem citar Ramón, mostrava-se contra o humorismo que caracterizaria como típico da fala: "Adelanto una conjetura: el humorismo puramente verbal – el de acumulación e incongruencia – corresponde a la literatura oral, no a la escrita"¹¹⁸.

Em julho de 1936, Borges volta a criticar Gómez de la Serna, desta vez diretamente. Em "Modos de G. K. Chesterton", comenta o tipo de humor do escritor inglês que acabava de falecer. Chesterton faria defesas de causas que não seriam defensáveis, seu humor sendo inversamente proporcional à veracidade de suas afirmações. O tema "humorismo", tão fortemente ligado a Ramón, parece enfim forçar uma referência por parte de Borges, e, imediatamente depois, a distinção:

En algún tiempo (y en España) hubo la distraída costumbre de equiparar los nombres y la labor de Gómez de la Serna y de Chesterton. Esa aproximación es del todo inútil. Los dos perciben (o registran) con intensidad el matiz peculiar de una casa, de una luz, de una hora del día, pero Gómez de la Serna es caótico. Inversamente, la limpidez y el orden son constantes en las publicaciones de

¹¹⁴ O período argentino de Ramón foi bem estudado por Martín Greco. Entre vários de seus estudos, veja-se "Un ser del otro mundo, Ramón Gómez de la Serna en Argentina", em *La penosa manía de escribir, Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir (1940-1956)*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2009, pp. 13-32.

¹¹⁵ JLB, "Sobre un verso de Apollinaire" (*Nosotros*, 1924); "La Aventura y el Ordem", *El tamaño de mi esperanza*, 1926. Cf. p. 80 e ss. deste estudo.

¹¹⁶ Gramuglio, "Bioy, Borges y *Sur*, diálogos y duelos", *Punto de vista*, n. 34, julio-sep. 1989, pp. 11-6.

¹¹⁷ JLB, Notas, "*La estatua casera*", *Sur*, n. 18, marzo 1936, pp. 85-6.

¹¹⁸ JLB, "Una vindicación de Mark Twain", *Sur*, noviembre 1935, n. 14, pp. 40-6.

Chesterton. Yo me atrevo a sentir (según la fórmula geográfica de M. Taine) peso y desorden de neblinas británicas en Gómez de la Serna y claridad latina en G. K.¹¹⁹

Chesterton teria, segundo sua própria avaliação, capacidade similar a de Ramón. Os dois escritores registrariam com intensidade espaços ou mesmo momentos cotidianos. Gómez de la Serna, entretanto, teria uma obra desordenada, caótica e pesada, pois em vez da claridade de Chesterton, adensaria neblinas¹²⁰. Nas edições posteriores desse ensaio, bastante modificado – primeiro para a revista *Los Anales de Buenos Aires*, em 1947, depois para o livro *Otras inquisiciones*, a partir de 1952 – este parágrafo que aproxima Gómez de la Serna de Chesterton seria suprimido. Para grande parte da história e da crítica literária, ficaria, assim, apenas o registro de Chesterton, um dos escritores prediletos de Borges.

1936: o ano do exílio

Ramón não responde às provocações de Borges, presentes na resenha de *La estatua casera* e no ensaio "Modos de G. K. Chesterton". Ao lado de Mallea, Rojas Paz, Henríquez Ureña e Victoria Ocampo, assinava, em fins de julho de 1936, uma declaração dos intelectuais argentinos em apoio à República espanhola. Enquanto isso, a vida de Ramón mudava de forma irreversível. A guerra civil espanhola tivera início após um pronunciamento dos militares rebeldes, entre 17 e 18 de julho. Percebendo-se sem lugar, uma vez que não concordava nem com republicanos, nem com franquistas, o escritor deixa o país em agosto, acompanhado de sua esposa. Como antigo fundador do PEN Club espanhol¹²¹, justifica sua partida com a reunião que ocorreria em Buenos Aires, em setembro de 1936. Oliverio Girondo lhe empresta o dinheiro das passagens.

O escritor desembarca depois de terminado o Congresso dos PEN Clubs, em 25 de setembro. Sua casa madrilena, confiada ao pintor e ilustrador Salvador Bartolozzi, é saqueada. Seus pertences e sua biblioteca desaparecem. A tela "La tertulia de Pombo" que o pintor José Gutiérrez Solana lhe dedicara em 1920, exposta em seu café madrileno, é rapidamente recolhida pela Junta de Salvamento del Tesoro Artístico e transferida ao Museo del Prado¹²².

Temeroso com as consequências de suas declarações, Ramón não fala sobre a Espanha na Rádio Prieto de Buenos Aires, que em 1936 havia contratado treze bate-papos, três a cada semana, cada um deles com duração de 15 minutos¹²³. Se quatro anos antes, depois de sua

¹¹⁹ JLB, "Modos de G. K. Chesterton", *Sur*, julio de 1936, n. 22, pp. 47-53. Depois, em "Nota sobre Chesterton", *Los Anales de Buenos Aires*, n. 20-22, oct-dic. 1947, pp. 49-52 e, finalmente, com o título "Sobre Chesterton", em *Otras inquisiciones*, a partir de 1952. A "mania" de comparar Ramón e Chesterton persistiria até muito recentemente. Veja-se, nesse sentido, o excelente estudo de Oliver, "Paradise in Chesterton, Giraudoux, Ramón Gómez de la Serna", *The Chesterton Review*, vol. VIII, n. 1, 1982, pp. 10-29.

¹²⁰ No livro de entrevistas gravadas em 1984, *Borges en diálogo, conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari*, trad. Eliane Zagury, Rio de Janeiro, Rocco, 1985, o escritor afirmaria, p. 18: "é um erro supor que há, por exemplo, temas poéticos ou momentos poéticos: todos os temas podem ser poéticos. Walt Whitman já demonstrou isso, e Gómez de la Serna, a seu modo, também; o fato de ver o cotidiano como poético".

¹²¹ Com Azorín [José Augusto Trinidad Martínez Ruiz] fundou o PEN Club espanhol em 1923. Depois de altos e baixos, com desavenças entre catalães e castelhanos, demite-se do cargo de secretário, conforme explica em "Los P.E.N. Club", *Ahora*, Madrid, 15/06/1935, p. 7.

¹²² Em 1947, foi doada por Ramón para o Museo de Arte Moderno de Madrid. Hoje é propriedade do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

¹²³ Cf., RGS, "¡Me ha salvado la radio! – exclama Gómez de la Serna", *Antena*, Buenos Aires, 03/10/1936, p. 259, reproduzido em *Habla Ramón, op. cit.*, pp. 258-61.

primeira viagem à Argentina, que sabia, de antemão, passageira, reclamava numa das emissões da Unión Radio de Madri – "en Buenos Aires, en esa gran urbe que lo tiene todo, yo no he encontrado un café. Un café que pudiera ser MI CAFÉ. Sólo aquí"¹²⁴ – agora, então, estava completamente deslocado.

*

Em novembro de 1936, a contribuição de Ramón para *Sur* diferenciava dois ideais, expressos com letra maiúscula: a "Cidade" – "flor de todas as coisas" – e a "Ideia", com suas causalidades simplificadas. Os elementos da Cidade, "única eficiência" da civilização, seriam contínuos sem necessitarem de quaisquer causalidades, à maneira das fantasmagorias próprias da ficção, descritas pelo autor em "Novelismo" de *Ismos*. A Cidade, portanto, sem justificativas ou explicações de seu estado, seria omissa na sua variedade e desigualdade. Daria prosseguimento à vida tal qual é, consolando quando necessário, compilando as coisas e os objetos banais, cujo valor apenas um artista de vanguarda como Ramón poderia enxergar. A ordem da Cidade, misteriosa, congregaria "razões gratuitas para viver" e seu verdadeiro sentido estaria nos bolsos de cor, nos leques, nas meias de seda, nos utensílios de papelaria, nas lojas de botões etc.

A Cidade – continua Ramón – é o equivalente do "tempo reunido", a lembrança de todos os passados e, apesar disso, não está constituída nem pela Ideia igualitária, nem pela aristocrática. Por isso, uma vez destruída, nada importa, nem mesmo a reconstrução. Ramón defendia assim, o que chamava de "fé na Cidade", contra o que qualificava de "ceticismo da Ideia":

Al escepticismo de la Idea [la Ciudad] sólo puede oponer la fe en las cosas, en la visión de las estererías, de las droguerías o de las oscuras tiendas de los estufistas. De la suma de cosas y de calles que es la ciudad puede brotar la fe reconquistada, la defensa contra los corruptores.¹²⁵

Os "corruptores" e a "Cidade", embora tratados de forma evasiva e abstrata, aludem tanto a republicanos quanto a franquistas, responsáveis, segundo Ramón, pela destruição de Madri. Quando o ensaio "La Idea y la Ciudad" é publicado em *Sur*, a capital espanhola está sofrendo um dos primeiros ataques dos militares sublevados. Os republicanos resistem ao assédio, mas os fuzis, metralhadoras, granadas, bombas e tanques estão por toda a parte. A Gran Vía, os arredores do rio Manzanares, a Casa de Campo e as Estações do Norte e de Atocha são os alvos principais.

A Ideia, ainda sugeria Ramón, pode resultar na abstração discutível do Estado e dar medo. Por ser desprovida de qualquer lirismo, onera a Cidade, causa mortes e derrocada. Sem citar o franquismo, o republicanismo ou Madri, pede, então, o armistício, pois os que tinham "visto perderse a una ciudad querida hasta quedarse como insupuesta y sin recuerdo, no podemos olvidar ese crimen y comprendemos que hay que anticipar el pacto que sea necesario – ninguno nos repugna – con tal de que se salve la ciudad [...]"¹²⁶.

Borges, nesse mesmo número de novembro de 1936, publica uma resenha do filme de H. G. Wells, *Lo que vendrá* [*Things to come*, 1936]. Um mês depois, o poema "Insomnio" e a

¹²⁴ Em *Ondas*, Madrid, 16/04/1932, reproduzido em *Habla Ramón, op. cit.*, p. 200. A Unión Radio tinha instalado um microfone na casa de Ramón, rua Villanueva, 38, a partir do qual ele podia falar a seus ouvintes.

¹²⁵ RGS, "La Idea y la Ciudad", *Sur*, n. 26, noviembre 1936, p. 67.

¹²⁶ *Idem*, p. 71

resenha de um estudo de Allardyce Nicoll sobre teatro e cinema. Em janeiro de 1937, escreve sobre o escritor espanhol Miguel de Unamuno (ver quadro de publicações em Anexos)¹²⁷. Dando breve pausa à sua reflexão sobre a guerra civil espanhola, Ramón escreve sobre o escritor argentino Macedonio Fernández.

Macedonio é o meu amigo

Entre os papéis que Ramón diz colecionar, há três cartas que o ajudarão a elaborar a silhueta do escritor argentino para a revista *Sur*: uma que Macedonio dedica a Borges e as outras duas remetidas a si próprio. A primeira servirá para mostrar o que caracteriza de "genialidad en la disculpa". De dar desculpas, diga-se de passagem, não de desculpar-se, pois Macedonio explicará a Borges porque não compareceu a um encontro – "Tienes que disculparme el no haber ido anoche" –, porque não respondeu a uma carta – "otra carta que por falta de dirección se habrá extraviado" – e porque não estava em casa quando Borges e seu primo Pérez Ruiz o procuraram – "la calle Coronda antes era esa y frecuentaba ese paraje, pero ahora es otra; creo que atiende al público de 10 a 4, seis horas"¹²⁸.

Em nada similares, os dois excertos selecionados por Ramón das cartas que Macedonio lhe havia enviado antes mesmo de se conhecerem pessoalmente registram a autobiografia do remetente, suas inclinações estéticas, seu modo de vida, detalhes sobre sua saúde e aparência física. Ora, o contraste entre as cartas, embora inexplorado, enunciava uma pequena injúria, pois ninguém podia ignorar a diferença que comportavam. Se na carta para Borges há uma relação distanciada, um Macedonio que se furta, um tratamento irônico e uma clara hierarquia entre o mestre e seu discípulo, nos fragmentos das outras duas, dirigidas a Ramón, há sinceridade e uma proximidade de pares.

Com essas cartas, Gómez de la Serna reacendia, indiretamente, um desentendimento entre Borges e Macedonio, ocorrido em 1928. Leopoldo Marechal, ao contestar um artigo de Guillermo de Torre sobre Macedonio, insinua a influência deste sobre Borges. A discussão se agrava oralmente até se converter em disputa, envolvendo outros escritores. Questiona-se a originalidade de um e de outro; fala-se em plágio. A partir de então, Borges e Macedonio deixariam de conviver como antes, cesura que apenas será esquecida com a morte deste, em 1952, quando Borges, mais conhecido, passará a assumir, sem esconder certo tom de chacota em relação à antiga polêmica, que o imitava "hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio"¹²⁹. Em 1928, entretanto, a controvérsia foi, possivelmente, um duro golpe para Borges que, como vimos antes, estabeleceu um vínculo entre Macedonio e os jovens *martinfierristas*, fazendo dele uma espécie de precursor da vanguarda *criollista*. Na obra de Borges, embora pouco extensa em 1928, havia, além disso, contínuas menções a Macedonio, seja nas revistas para as quais escrevia, em *Fervor de Buenos Aires* ou em *El tamaño de mi esperanza*¹³⁰.

¹²⁷ O poema "Insomnio" foi incluído em *El otro, el mismo* [1964].

¹²⁸ RGS, "Silueta de Macedonio Fernández", *Sur*, n. 28, enero 1937, pp. 74-83. A carta de Macedonio dirigida a Borges foi originalmente publicada em *Proa, primera época*, n. 2, diciembre 1922 com o subtítulo, provavelmente eleito por Borges, "Una epístola del maestro". O ensaio sobre Macedonio foi republicado, com variações em RGS, *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941 e ampliado para fazer parte do prólogo do livro de Macedonio, *Papeles de Recienvenido, Continuación de la nada*, Buenos Aires, Losada, 1944. Também foi incluído em RGS, *Obras completas XVII, op. cit.*, pp. 167-86.

¹²⁹ No discurso que Borges proferiu por ocasião da morte de Macedonio, divulgado sob o título de "Macedonio Fernández, 1874-1952", *Sur*, n. 209-10, marzo-abril 1952, pp. 145-7.

¹³⁰ Retorno a essa relação triangular e à silhueta de Macedonio feita por Ramón no capítulo "Palavras e disparates". Sobre Macedonio e Borges, consultar Rodríguez Monegal, "Macedonio Fernández, Borges y el

A discrepância das cartas enviadas ao amigo espanhol e ao jovem escritor argentino mantinha-se, portanto, mesmo que finalmente Ramón admitisse, sobre Borges, a influência de Quevedo, requerida desde a década de 1920, no momento da publicação do ensaio "Menoscabo y grandeza de Quevedo". Diferentemente da biografia sobre Norah de 1945, com apenas um rastro dessa opinião, em 1937 Ramón se coloca, ele próprio, ao lado de Macedonio, de Oliverio Gironde e de Borges, admitindo compartilhar com eles a influência de Quevedo. Ela não seria intelectual ou de estilo. Antes de mais nada, Quevedo influiria como "españolazo tremebundo y tronador":

Con la picardía respetuosa a lo divino, Macedonio se arrebujaba en palabras y gana tiempo para que se *adiade* – como dicen en Portugal – la ejecución, la ventaja mayor que se puede lograr, viviendo la rogativa de miedo y valentía de Quevedo, el gran español, el más absoluto español de los españoles y que es el que más ha influido en Macedonio, en Oliverio, en Borges y en mí.¹³¹

Borges, diretor de *Destiempo*

Entre 1936 e 1937, Borges e Bioy Casares imprimem a revista *Destiempo*, com apenas três números. Segundo Fabiana Sabsay-Herrera, essa revista tinha um caráter privado, uma vez que nela apareceram apenas nomes que pertenciam ao ciclo de amizades dos diretores: Silvina Ocampo, Carlos Mastronardi, Baldomero Fernández Moreno, Macedonio Fernández, Xul Solar, Ulysses Petit de Murat, Ezequiel Martínez Estrada e Manuel Peyrou eram alguns deles¹³². Também Gómez de la Serna, cujas *greguerías* surgiram no terceiro e último número, de dezembro de 1937, coincidindo, quem sabe, com o propósito da revista de se desligar do tempo, conforme explica Bioy Casares:

El título [de la revista] indicaba nuestro anhelo de sustraernos a supersticiones de la época. Objetábamos particularmente la tendencia de algunos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folklóricos, telúricos o vinculados a la historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas.¹³³

Esse mesmo propósito também se verificava na sessão anônima intitulada "Museo", responsável por reunir fragmentos em prosa e em verso, por vezes frases. Quase dez anos depois, a mesma sessão reapareceria na revista *Los Anales de Buenos Aires*.

ultraísmo", *Número*, n. 19, ab.-jun. 1952, pp. 171-83; Mattalía, "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 505-7, julio-sep. 1992, pp. 497-506; Camblong, "De Macedonio a Borges un testamento lunático", *Variaciones Borges*, n. 11, 2001, pp. 35-60 e Hector Libertella, "Borges, écriture = propriété = contrat", *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, n. 637, mai 1982, pp. 131-8. Sobre o mal entendido de 1928: García, "Borges y Macedonio: un incidente de 1928", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 585, marzo 1999, pp. 59-66. Sobre Macedonio e Ramón: García, "Ramón y Macedonio Fernández: afinidades electivas" e Rafael Cabañas, "Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández", ambos em *Boletín Ramón*, n. 3, Madrid, octubre 2001, pp. 32-7; pp. 38-44.

¹³¹ RGS, Notas, "Silueta de Macedonio Fernández", *Sur*, n. 28, enero 1937, p. 80.

¹³² "Para la prehistoria de H. Bustos Domecq", *Variaciones Borges*, n. 5, 1998, pp. 106-22.

¹³³ "Libros y amistad", *La otra aventura*, Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 143. García reproduz a contribuição de Ramón em "Ramón en *Destiempo* (1937)", *Boletín Ramón*, n. 13, otoño 2006, pp. 35-7.

A Torre de Marfim

Em *Sur*, depois da silhueta de Macedonio, Ramón retoma o tema da guerra civil espanhola com o desprendimento proporcionado pela Torre de Marfim. Sem citar os conflitos cada vez mais numerosos na Espanha, dialoga com os que estão fora da Torre. Elogia e defende o escritor que semelhante ao demiurgo pode se opor ao que considera obrigatório, repetitivo e superficial. Um tipo de distância que não equivaleria, segundo ele, a uma vida apartada do mundo, mas que seria o direito a uma percepção deslocada, que propusesse uma recomposição apaziguadora e indispensável para a sociedade. Abaixo, o primeiro trecho exhibe a conversa com adolescentes que visitam aquele que vive na Torre, certamente um alter-ego de Ramón. Em seguida, a resposta que o habitante ramoniano dá aos que insistem para que saia:

— No nos ofrecen más que un puesto en la lucha de un lado o de otro [dirían los adolescentes sedientos que se iban a la Torre de Marfil]... Queremos algo con que polarizar ese afán de lucha, un entretenimiento que nos haga desistir de ese espíritu de contienda... Alguna desazón que aplaque la vesania y que no sea más pedagogía.

[...]

— ¡Que baje el de la Torre de Marfil! ¡Que baje!" [gritaban afuera]

¿Para qué va a bajar? ¿Para hablar de lo mismo? No se enteran de su ludibrio porque hay épocas en que todos se contagian de una sola idea y de una sola conversación.¹³⁴

Literatura e política

Concordando indiretamente com o ideal de distanciamento do artista, professado por Gómez de la Serna no ensaio "Sobre la Torre de Marfil", *Sur* traz, no número seguinte, de março de 1937, uma análise de Guillermo de Torre, então secretário da revista, cujo título fala por si: "Literatura individual contra literatura dirigida". Em abril, Borges envia a resenha de dois filmes. A primeira sobre *Crimen y castigo* [*Crime and Punishment*, 1935], do diretor de cinema citado no prólogo da primeira edição de *Historia universal de la infamia*, Josef von Sternberg. A segunda sobre *Los 39 escalones* [*The 39 steps*, 1935] de Hitchcock.

Em maio, contudo, a imbricação da política com a literatura fazem com que se mostre claramente insatisfeito com o caminho que tomam as letras naqueles dias. A opinião de Borges não difere significativamente da de seu cunhado Guillermo, nem da de Ramón, apesar de suas preocupações centrarem-se na Alemanha. Comenta, desse modo, o "ódio obscuro" veiculado por um livro infantil, cuja quarta edição acabara de sair. "Su objeto" – afirma Borges – "es inculcar en los niños del tercer Reich la desconfianza y la abominación del judío. Se trata, pues, de un curso de ejercicios de odio". Depois de oferecer ao leitor algumas imagens e versos perturbadores, conclui o texto indignado com o direcionamento ideológico alemão¹³⁵.

Nesse mesmo número 32 de *Sur*, de maio de 1937, os leitores acompanhariam a polêmica iniciada pelo escritor espanhol José Bergamín, denunciando o "escândalo vergonhoso" de a diretora de *Sur* apoiar o médico franquista Gregorio Marañón, aceitando-o entre seus colaboradores. Finalmente, o avanço da guerra civil espanhola, do fascismo e do antisemitismo colocam à prova a independência política que era prezada pela revista e por parte de seus

¹³⁴ RGS, "Sobre la Torre de Marfil", *Sur*, n. 29, febrero 1937, pp. 65, 71.

¹³⁵ JLB, Notas, "Una pedagogía del odio", *Sur*, n. 32, mayo 1937, pp. 80-1. Para os leitores da revista *Megáfono*, esse texto de *Sur* ecoava o ensaio "Yo, judío", publicado no n. 12, de abril de 1934.

colaboradores¹³⁶. Victoria Ocampo contesta recorrendo ao catolicismo de Bergamín e exorta-o a odiar o pecado, não o pecador. Sua resposta prolonga-se através da posição dos colaboradores de *Sur* até o número seguinte, com os ensaios "La vida privada" de Emmanuel Mounier e "Sobre el espíritu de facción" de José Luis Romero, além de uma "Carta a Federico García Lorca" e uma nota de contraste entre "El proletariado de la mujer según Mounier y según Bergamín". Esta última desaprovava as interpelações de Bergamín consideradas machistas. Com a homenagem a Lorca, Ocampo dissipava os ataques a partir do que parecia ser uma compreensão ampla da situação. Por fim, o ensaio do historiador argentino José Luis Romero tocava na questão da literatura engajada, defendendo a separação das "realidades" histórica e artística:

La facción considera así contrario todo esfuerzo que no se ajuste exactamente a su dirección y hasta considera contrario al indiferente por su indiferencia. De aquí que sea lícito ser independiente, proclamar una abstención en la lucha de las facciones, sostener la libertad individual para decidir la conducta. Pero me parece evidente que es a precio subido: a precio de quedar fuera de la vida política y de no significar, en ella, nada.¹³⁷

Correndo, portanto, o risco de não significar nada na "vida política", nas páginas de *Sur* Borges e Ramón parecerão aceitar, pelo menos momentaneamente, o conselho de Romero da distância em relação à "realidade histórica". Nos meses seguintes, o primeiro apresenta notas sobre o centenário de Swinburne, resenha H. G. Wells e Bioy Casares, comenta alguns filmes, aparece entre os que assinam o documento "Por una nueva ley de protección individual"¹³⁸ e rememora a obra de Lugones por ocasião de seu suicídio. Confirma, com essa homenagem ao escritor *modernista* que durante a vanguarda fora inúmeras vezes atacado por ele e por outros *martinferristas*, o desligamento daquele tempo de fervores. Se antes, em artigo para a revista *Nosotros*, o *Lunario sentimental* de Lugones era feito de rimas desprezíveis, de imagens imprecisas e inexpressivas, em nada comparáveis com as de Ramón ou as de Cansinos, agora esse livro era o "inconfesado arquetipo de toda la poesía profesionalmente 'nueva' del continente"¹³⁹.

Por seu turno, Gómez de la Serna parece hesitar entre o silêncio e a evasão. Suas colaborações diminuem substancialmente nesse período. Menos numerosas, embora extensas em número de páginas, retornarão com a análise do livro *Interlunio* [1937] e a silhueta de seu autor: Oliverio Girondo. Esse texto de *Sur* seria a base da biografia curta de 1941, à qual nos referimos anteriormente, ao abordar o recorte que Ramón operou na resenha de Borges sobre *Calcomanías*, publicada na revista *Martín Fierro*¹⁴⁰.

¹³⁶ Para um contexto mais amplo das relações políticas desenhadas pela revista, cf. Gramuglio, "Sur en la década del treinta: una revista política", *Punto de vista*, n. 28, nov. 1986, pp. 32-9. Sobre os espanhóis em *Sur*, Zuleta, "Las letras españolas en la revista Sur", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, Madrid, LXXX, n. 1, enero-marzo 1977, pp. 113-46 e Pasternac, "La revista Sur y el exilio español", in Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del Exilio Republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 995-1004.

¹³⁷ "Sobre el espíritu de facción", *Sur*, n. 33, junio 1937, p. 75.

¹³⁸ Na seção "Calendario", de janeiro de 1938, n. 40. O documento resultou da discussão, iniciada por Ortega y Gasset ("Ictiosaurus y editores clandestinos. Urgencia de una rectificación moral", *Sur*, n. 38, noviembre 1937), sobre as editoras piratas e a perda dos direitos autorais. Consultar os artigos de Borges no quadro de publicações em Anexos.

¹³⁹ JLB, Notas, "Leopoldo Lugones", *Sur*, n. 41, febrero de 1938, p. 58. Esse artigo reaparece no livro escrito com Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Troquel, 1955. Para o artigo de Borges publicado em *Nosotros*, ver p. 83.

¹⁴⁰ Ver pp. 78-9.

Com o tempo, a contenção de Ramón do ponto de vista político vai sendo paulatinamente rompida. Na resenha da edição argentina de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, confessará, como contando sobre si, que seu conterrâneo estava "a salvo, en América, del peligro de España, de las arrasadoras arremetidas, de no saber qué hacer los poetas entre hambre, literatura sectaria y bombardeos". Nesse texto de elogio a Juan Ramón Jiménez, também evoca Jesus, revelando que nessa época já havia se convertido ao catolicismo¹⁴¹.

Em abril de 1938, Ramón envia para *Sur* uma das novelas que mais tarde será incorporada a *Doña Juana la Loca*: "Los siete infantes de Lara". Apesar do subtítulo "novela histórica", é logo apresentada como anti-histórica pelo narrador. A desconfiança com relação às narrativas do presente – sobre a guerra civil espanhola, os fascismos e a iminente Segunda Guerra Mundial – parecia projetar a mesma atitude com relação às do passado. Esse descrédito também se verificava numa resenha de Borges sobre *Apropos of Dolores* de H. G. Wells, ao concluir: "Me pasa con Dolores lo que me pasa con los personajes históricos: no descreo de su realidad pero sí de la versión de esa realidad que los historiadores proponen"¹⁴².

A partir de maio de 1938, algumas declarações antitotalitárias da revista *Sur* já têm como horizonte o ambiente da Segunda Guerra. Nesse âmbito encontram-se "Pequeña enciclopedia del pacifismo", artigo de Aldous Huxley publicado em duas partes, textos sobre o papel da *intelligentsia*, entre eles "La misión de los intelectuales" de Nicolás Berdiaeff. Igualmente, "El régimen del tapón", arrazoado de Paul Claudel contra o totalitarismo na Alemanha, na Itália e na Rússia, ou "Noventa años después del 'Manifiesto comunista'" de Augusto José Durelli.

Borges também se manifesta numa resenha intitulada "Una exposición afligente", sobre *Historia de la literatura alemana* de Vilmar. Reclama da seleção que havia excluído Gottfried Benn, Franz Kafka e Bertholt Brecht para ceder espaço ao ministro de propaganda de Hitler: Joseph Goebbels, convertido em romancista. Segundo Borges, muitos dos autores eliminados por Vilmar eram judeus, nenhum deles nacional-socialista. Com ironia, simula concordar com a ojeriza alemã associada ao Pacto de Versalhes e à República, assim como com a eleição de Hitler. Só discorda, por fim, que os alemães sacrifiquem a sua cultura, o seu passado e a sua probidade:

Me parece normal que los alemanes repudien el pacto de Versalles. (No hay un *buen europeo* que no abomine de ese rencoroso instrumento). Me parece normal que abominen de la república, que fue un arbitrio ocasional (y servil) para congraciarse con [Woodrow] Wilson [presidente norteamericano]. Me parece normal que pongan su fervor en el hombre que les promete la vindicación de su honor. Me parece una insensatez que al honor quieran sacrificar su cultura, su pasado, su probidad, y que rencorosamente estudien de bárbaros.¹⁴³

Ainda que essas ponderações respondessem em muitos aspectos também à polarização que ocorria na Espanha, outros tratariam dela de forma mais direta. Em "La revolución espiritual y el movimiento personalista", de Torre, por exemplo, realizaria uma avaliação da vanguarda – demasiado envolvida com suas proposições – para contrastá-la com o marxismo que converteria

¹⁴¹ Ramón era ateu até a década de 1920. Cf., a esse respeito, Soldevilla-Durante, "Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (una etapa marxista de Gómez de la Serna)" in Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa Hispanic Studies 2, Canada, Dovehouse, 1988, pp. 23-43.

¹⁴² JLB, "Apropos of Dolores", *Sur*, n. 50, noviembre 1938, pp. 76-7. Retomo a desconfiança em relação às narrativas do passado no terceiro capítulo deste estudo, "A epistemologia da *Historia universal* e a *Superhistoria*, ciência literária".

¹⁴³ JLB, "Una exposición afligente", *Sur*, n. 49, octubre 1938, pp. 66-7.

a arte em "superestrutura econômica": "la avidez de nuevas formas poéticas y plásticas ha sido sustituida por una avidez dramática de nuevas fórmulas sociales".

Para de Torre, efetivamente, a melhor revolução não se vinculava ao marxismo, mas ao personalismo e sua opção equidistante. Seguindo uma sugestão de Denis de Rougemont, conclui que a revolução estaria na modificação do próprio homem. "El tercer frente", erroneamente considerado como "reacionarismo encoberto" ou "ovelha negra" do comunismo e do fascismo, seria para ele a saída viável em tempos de crise, tanto na Espanha como na Europa¹⁴⁴.

Naquele momento, do ponto de vista dos escritos destinados à publicação, como "Sobre la Torre de Marfil", Gómez de la Serna compartilhava as noções personalistas de Guillermo de Torre, apesar de não se prender à gênese histórica ou à citação de filósofos e pensadores dessa corrente. Intimamente, contudo, parecia convertido ao franquismo, conforme sugestão de uma carta que Guillermo de Torre lhe endereça, provavelmente em abril de 1938:

Hablaremos como antes cuando termine la guerra y tengamos todos el ánimo más tranquilo. Entretanto ya sabe que – sin entrar siquiera a discutir las – no me gusta escuchar sus opiniones, ni tengo por qué escucharlas.¹⁴⁵

*

Em "Más sobre la Torre de Marfil", Ramón é extremamente violento ao expor suas convicções. O texto é uma espécie de crônica-manifesto que começa como diálogo para se converter em monólogo dirigido a um ladrão. Este teria invadido a Torre de Marfim do narrador e precipitado uma série de contraposições. De um lado a Torre – espaço da ininteligibilidade de Deus, do azar que salva, do mérito das obras, do imponderável, da fé no incondicional e no desinteresse – violada pelo antagonico ladrão. De outro, o mundo de onde vinha este, lugar da tergiversação, da industrialização e das obras que vencem devido à moda, ao lucro, à indicação e, em última instância, devido ao *status quo*. Nesse texto apaixonado existe um niilismo em relação à esquerda e à direita, embora a raiva, a desilusão e o repúdio estejam reservados para comunistas e anarquistas. Ao evocar sua mudança para Buenos Aires, Ramón chega a fazer uma apologia do despotismo esclarecido:

[...] cuando venían a decirme "¡Venceremos!" o "¡Usted es de los nuestros!" yo les decía la verdad antisectaria.

"¡Ya verá Vd. después!" y yo no sentía ninguna esperanza pues sabía que ese después iba a ser igual al antes, con muchos ausentes irreparables y con una mayor carestía de lo sigiloso, de las cortinas amorosas, de las telepatías hermosas, como si nos hubiésemos arruinado de imponderables para muchos años.

Entonces la Providencia se presentó y me permitió trasladar a otro sitio mejor mi Torre de Marfil, es decir, el patio invisible que es el esqueleto de las Torres de Marfil, pues hube de dejar con alegría lo adherido a ella, sus estampas, sus libros, sus archivos. [...]

La democracia tiene un límite en su propia esencia. Las mayorías fueron aceptadas porque se las supuso sensatas, abnegadas, dotadas de cierto romanticismo, pero sin sospechar que las mayorías se conciliaron para el error, para la superviolencia, para la peor de las tiranías, para el abuso del poder, para

¹⁴⁴ "La revolución espiritual y el movimiento personalista", *Sur*, n. 44, mayo 1938, pp. 41, 60. A noção filosófica "personalismo" foi desenvolvida por Emmanuel Mounier, que aproximou as ideias marxistas e a doutrina social da Igreja. Este dado mostra que o uso que de Torre faz da noção é bastante parcial.

¹⁴⁵ Em *Escritores y naufragos*, *op. cit.*, p. 308. A palavra tachada reproduz o texto de G. de Torre.

hacer la forzosa más cruel a las minorías. Si la fórmula de un pueblo es suicida no se puede aceptar esa fórmula porque basta la razón de un solo hombre que no quiera suicidarse para que esa forma sea inadmisibile.¹⁴⁶

Em 1943, os textos "Sobre la Torre de Marfil", "La Idea y la Ciudad" e "Más sobre la Torre de Marfil" foram condensados e reescritos para dar origen a "La Torre de Marfil", ensaio incorporado ao livro *Lo cursi y otros ensayos* [1943], no qual as referências à guerra civil foram suprimidas ou suavizadas¹⁴⁷. Em *Sur*, depois das rancorosas alterações de "Más sobre la Torre de Marfil", o escritor irá silenciando suas opiniões políticas, fiel, quem sabe, à neutralidade absoluta – como a dos relógios ou a da morte – conforme a orientação do ensaio "Lucubraciones sobre la muerte".

Dessa forma, em "*Diccionario abreviado del Surrealismo*", resenha sobre o livro homônimo de André Breton [1938], há apenas uma possível inferência gerada pela guerra civil espanhola. Estaria numa reflexão sobre a diversidade de "realidades interiores" e a falta do direito de imaginar como única a realidade de quem quer que fosse. Como veremos no segundo capítulo deste estudo, Ramón atribuía ao primeiro surrealismo essa grande liberdade de pensamento individual, que procurará fundar nos personagens de *Doña Juana la Loca* em 1944.

Alguns números depois, o escritor critica o realismo do conjunto da obra de Pío Baroja, seu estilo prosaico e sem fantasia, como se fosse um "eco" de Balzac. Essas críticas teriam sido reavivadas por *Laura, o la soledad sin remedio* [1939], cujo argumento não é nem mesmo resumido. Pudera, o pano de fundo desse romance é a vida de uma jovem exilada espanhola em Paris!

Finalmente, na resenha de um *Diccionario enciclopédico abreviado* [1939], com prólogo de Ortega y Gasset, Ramón confirma sua fuga das ideologias:

Recuerdo que, naturalmente, en días de lejana revolución, ladee frente a mi puerta la librería que contenía un Diccionario Enciclopédico, para atrincherarme detrás de él en los primeros momentos contra cualquier agresión.¹⁴⁸

Segundo recordava Borges em 1960, em "Madrid, durante la guerra civil, [Ramón] tenía su cuarto blindado con colchones y con la *Enciclopedia Espasa*"¹⁴⁹. Em *Sur*, a enciclopédia dessa pequena anedota converte-se em dicionários cobertos com uma sucessão de coisas com igual valor na classificação alfabética. Para Ramón, nesses textos corridos haveria tanto museus como linhas férreas e, sem obcecação política, incorporariam diferentes estilos com grande neutralidade: "A nada obliga el diccionario ni nada prejuzga, además de que en la variación de temas está la liberación".

Gómez de la Serna não se pronunciou com relação à Segunda Guerra, mas parece razoável estender sua aparente imparcialidade para qualquer assunto político. A essa altura, o mesmo não ocorria em *Sur*, cuja edição de outubro de 1939 foi dedicada ao conflito. Borges não destoa da opção pró-Aliados da revista, assinalada naquele número, dentre outros, por Victoria Ocampo e Francisco Romero. A postura militante de *Sur* passa a contradizer o conservadorismo do poder vigente que aderiu aos Aliados somente algumas semanas antes do fim da guerra.

Assim, em "Ensayo de imparcialidad", Borges reconstrói o burburinho que encontra nas ruas e nas casas de Buenos Aires. Conta que muitos, certos de sua opinião – qualquer que fosse ela –, veem-se rapidamente contraditos pelas circunstâncias da guerra. A evolução dos fatos

¹⁴⁶ RGS, "Más sobre la Torre de Marfil", *Sur*, n. 52, enero 1939, pp. 41, 49.

¹⁴⁷ Buenos Aires, Sudamericana, 1943. O livro pertence às *Obras completas XVI*, *op. cit.*

¹⁴⁸ RGS, Notas, "Diccionario Enciclopédico abreviado", *Sur*, n. 66, marzo de 1940, p. 85.

¹⁴⁹ Cf. Bioy Casares, *Borges, op. cit.*, pp. 647-8.

anularia as posições individuais, daí a imparcialidade do título de seu ensaio. Tomando cuidado, portanto, para não somar uma interjeição semelhante àsquelas que ouve nas ruas e casas, destaca-se da massa para declarar que não compreende como alguns podem preferir a vitória da Alemanha. Ainda que admirando o país, sem ser um "germanista falaz", torce pela aniquilação de Hitler:

Yo abomino, precisamente, de Hitler porque no comparte mi fe en el pueblo alemán; porque juzga que para desquitarse de 1918 [Tratado de Versalles], no hay otra pedagogía que la barbarie, ni mejor estímulo que los campos de concentración.¹⁵⁰

Nesse mesmo ensaio, além disso, Borges testemunha que por causa da guerra todos os processos intelectuais foram abolidos, inclusive em Buenos Aires. Exceção à sua própria teoria, é durante esse período que passará a publicar os contos e ensaios que depois lhe darão estatuto de sumidade. Além das habituais resenhas de livros e de filmes, aparecerão em *Sur* "Pierre Menard, autor del Quijote" (n. 56, maio de 1939), "Los avatares de la tortuga" (n. 63, dezembro de 1939), "El espejo de los enigmas" (n. 66, março de 1940), "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (n. 68, maio de 1940), "El tiempo y J. W. Dunne" (n. 72, setembro de 1940), "Las ruinas circulares" (n. 75, dezembro de 1940), "La lotería de Babilonia" (n. 76, janeiro de 1941), "Examen de la obra de Herbert Quain" (n. 79, abril de 1941), "La creación y P. H. Gosse" (n. 81, junho de 1941).

Em julho de 1940, os livros seriam o seu único refúgio, segundo o final da nota em que resenha Chesterton, Ellery Queen e John Dickson Carr: "Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake". Não obstante, e mais uma vez, se o plano político e social é desolador, do ponto de vista de seu prestígio dentro de *Sur*, ele é radicalmente diferente. Além de a revista *Sur* ser o seu suporte favorito de publicação, a editora homônima lança o livro *El jardín de senderos que se bifurcan* em 1941.

Ramón trilha o caminho inverso. "Doña Urraca de Castilla", novela que em 1944 fará parte da primeira edição de *Doña Juana la Loca* será sua última contribuição para *Sur*, encerrada repentinamente no número 74, de novembro de 1940. A revista não deu satisfações sobre a interrupção. Gómez de la Serna tampouco, sequer em sua autobiografia. Futuramente, apenas as resenhas de Eduardo Westerdhal sobre seu livro *Norah Borges* [1945], de Carlos Coldaroli sobre *Automoribundia* [1948] e de Eduardo González Lanuza sobre *Antología: 50 años de vida literaria* [1955] é que o livrarão do completo apagamento na revista¹⁵¹.

As novelas de *Doña Juana la Loca*

Além das duas novelas publicadas na revista *Sur* – "Los Siete infantes de Lara (novela histórica)" e "Doña Urraca de Castilla (falsa novela histórica)" – a primeira edição de *Doña Juana la Loca* contou com outro texto oriundo de uma publicação periódica: "El caballero de Olmedo", editado na *Revista Cubana* (n. 14, julio-septiembre 1940, pp. 38-59). A novela "La emparedada de Burgos" foi publicada em revista e em livro de forma quase concomitante, uma vez que o termo de impressão do livro é de 15 de junho de 1944 e o texto foi publicado em *Escorial*,

¹⁵⁰ JLB, "Ensayo de imparcialidad", *Sur*, n. 61, octubre de 1939, p. 28.

¹⁵¹ Sempre em *Sur*: Eduardo Westerdhal, n. 143, septiembre 1946, pp. 81-3; Carlos Coldaroli, n. 167, septiembre 1948, pp. 72-4 e E.G.L. [Eduardo González Lanuza], n. 238, enero-febrero 1956, pp. 88-90.

revista de Cultura y Letras (t. XV, cuaderno 46, pp. 427-47) em agosto do mesmo ano. As outras novelas de 1944, "La Beltraneja" e "Doña Juana la Loca" foram publicadas diretamente em livro, embora tal como referiu-se antes, Ramón já tivesse dado uma conferência sobre a personagem Juana la Loca e o gênero super-histórico na Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires em 1942. Em 1949, a novela "Los adelantados" integrou a primeira edição espanhola do livro.

Quando Gómez de la Serna publica *Doña Juana la Loca* em 1944, vive o último ano dos que considerava muito ruins durante o exílio. Os oito primeiros, que coincidem com o período de elaboração da quase totalidade das novelas desse livro, teriam sido os piores, segundo conta em sua autobiografia. Em *Automoribundia*, ao recordar esses anos de 1936 a 1944, mostra-se bastante recluso e cita Borges entre os amigos queridos, com os quais projetava um contato mais frequente:

En este ambiente de inspirados escritores de Buenos Aires, sintiéndoles escribir con su estilo nuevo, sorprendente y entusiasta, aunque sin verles más que una o dos veces al año, como me sucede con los que más quiero, como Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Macedonio Fernández, Adolfo Mitre, Mujica Láinez, Jorge Luis Borges, o Muñoz Aspiri, habiendo años de ausencia entre visita y visita a Enrique Larreta o Victoria Ocampo, convivo en una colmena literaria llena de hallazgos, de poesía y del más vivo porvenir intelectual. Todo lo leo, lo sigo, y por misteriosos caminos llegan a mí todas las anécdotas literarias.¹⁵²

Desde que chegara em Buenos Aires, Ramón usou de seu prestígio para tentar publicar nos mais variados espaços. Nesse período, suas únicas fontes de renda fixa eram os jornais *La Nación* e *El Mundo* de Buenos Aires. Para o primeiro, enviava um artigo mensal, para o segundo, dois ou três. Nesse período, também chegou a escrever centenas de orlhas de livros. Em entrevista de 1940, ele próprio confessaria:

La vida de un escritor americano con cierto renombre era fácil en Madrid. Aquí [en Buenos Aires] me ha sido muy difícil vivir, a pesar de mis sesenta libros y treinta y cinco años de artículos reproducidos en el Nuevo Continente.

[...]

Yo tenía prestigio y viejas amistades en todo el Continente, y aun así, poniendo a contribución toda América, se me hace difícil subsistir. Fuera de la Argentina, sólo ha respondido el Perú, de vez en cuando México y a veces Cuba.¹⁵³

Na revista *Saber Vivir* de Buenos Aires, com a qual Ramón colaborou desde o início, em 1940, publica-se, dez anos depois da primeira edição de *Doña Juana*, uma última novela super-histórica que jamais foi recolhida em livro: "La princesa de Éboli" (n. 107, enero-marzo 1954). Não se sabe se foi escrita na década de 1940 e permaneceu na gaveta do escritor ou se o projeto super-histórico persistiu até a década seguinte.

¹⁵² RGS, *Automoribundia, Obras completas XX*, op. cit., p. 776.

¹⁵³ "Odisea de Ramón Gómez de la Serna", reportaje de 1940 por José Ramírez in *Cartas del continente: viaje a Sur América*, Tipográfica Americana, Caracas, 1945. Reproduzido em *Habla Ramón*, op. cit., pp. 268-9.

Sobre Ortega y Gasset e o final da colaboração de Ramón com a revista *Sur*

Houve duas grandes pausas nas publicações que Ramón enviava a *Sur* e que coincidem com o período da guerra civil espanhola: entre fevereiro de 1937 e janeiro de 1938, entre abril de 1938 e janeiro de 1939. Ainda assim, seu destaque sempre esteve garantido. Entre o primeiro número de *Sur*, lançado no verão de 1931 e o mês de novembro de 1940, data de sua última colaboração, o escritor publicou quinze vezes, nove delas no corpo principal da revista, diagramado com letra grande e clara, sempre antes da seção "Notas", de letra miúda, que reunia uma miscelânea de resenhas, reflexões e eventos. Borges, de acordo com esses mesmos parâmetros, publicou setenta e uma vezes. Ainda considerando-se que a partir de 1938 seu espaço tornou-se sensivelmente maior, com mais artigos em vez de notas, desses setenta e um textos, quarenta e um foram notas, contra apenas vinte artigos. Proporcionalmente, portanto – e levando-se em conta que a presença de Ramón como colaborador estrangeiro sempre foi efetivamente menor – seu lugar estava assegurado. Essa situação não mudou nos últimos envios (ver quadro de publicações em Anexos). A ascensão de Borges e o descenso de Gómez de la Serna, coincidência ou não, ocorreram ao mesmo tempo em que houve uma mudança no comitê de *Sur* em maio de 1938: a substituição de Guillermo de Torre, primeiro secretário da revista, por José Bianco.

É provável que depois de pesar prós e contras, e sem o contato direto com de Torre, Ramón tenha seguido a decisão tomada por Ortega y Gasset. Nessa época, o filósofo se encontrava exilado na Argentina, onde ficaria entre 1939 e 1942. Em seu terceiro retorno a esse país, seu livro mais famoso já o tinha consagrado, *La rebelión de las masas* [1930]. No entanto, a polarização da guerra civil espanhola e da Segunda Guerra Mundial envolviam emotivamente também os argentinos, cujos julgamentos, como na Espanha, eram pouco flexíveis. Ortega guardou silêncio, sem se definir com relação ao franquismo, ao republicanismo, ao Eixo ou aos Aliados. Seus filhos, entretanto, Miguel e José, seguiram o franquismo. Em Buenos Aires, distanciou-se dos intelectuais republicanos e se aproximou daqueles que estudavam a sua obra, oriundos de círculos pró-franquistas, nacionalistas, hispanistas e católicos como os da Acción Católica Argentina, assim como da alta sociedade ligada ao governo conservador. Se, num primeiro momento, decepcionou esses grupos ao apoiar a República, em 1939 o vínculo é refeito a partir de seu silêncio.

Ao lado, retrato de Gómez de la Serna e Ortega y Gasset em 1929.



Em julho de 1939, na seção "Calendario" da edição 58 de *Sur*, divulgou-se um pequeno artigo, "Capricho español", rechaçando a hispanidade de *Sol y luna*, uma das revistas editadas pelos Cursos de Cultura Católica da Acción Católica Argentina. Até hoje, os comentários irônicos do autor anônimo levantam dúvidas. Segundo Tzvi Medim:

[Máximo] Etchecopar escribe que el estilo era tan característico e inconfundible que en realidad no era necesaria la firma, y personalmente nos relató que se trataba de Borges. Emilia de Zuleta, en cambio, señala que el que escribía por esa época la mencionada sección era Ernesto Sábato.¹⁵⁴

De qualquer forma, quando Ortega soube do ataque, retirou seu nome do comitê de consulta de *Sur*. Se por um lado essa decisão parecia acenar para o franquismo, por outro deve ter tornado patente para Gómez de la Serna que *Sur* se afastava da imparcialidade com a qual tinha sonhado. Ramón deu provas dessa ilusão num artigo do jornal *El Mundo* de Buenos Aires, de agosto de 1938. Repetiu, então, a postura americanista que já havia demonstrado na "Salutación" de sua própria homenagem em *Martín Fierro*, no já distante julho de 1925, quando escreveu: "Siempre vivimos frente a un río de dos orillas. La de enfrente para toda nuestra vida, nuestro pensar y nuestro mirar es América". Já na outra margem, portanto, e sem suspeitar do incidente que se avizinhava entre Ortega y Gasset e a revista *Sur*, testemunha em *El Mundo* sua admiração pelo Sul, materializada naquele momento, do ponto de vista das ideias, pela própria revista *Sur* de Victoria Ocampo. Fazendo um gracioso jogo com o nome da diretora, fantasia seu recomeço: "En la tierra Victoria del Sur, hay una reposición del pensamiento, una especie de reservatorio de ideas incontaminadas con qué poder recomenzar con acopio la época que venga después de la guerra futura". Recorda, então, a previsão de Trotsky¹⁵⁵ de que o polo Sul era o único lugar seguro em tempos de guerra e defende a Argentina como lugar do novo, concepção que, segundo ele, era dividida com seu amigo Ortega y Gasset. O trecho a seguir destaca não só a consideração e o respeito que Ramón tinha por aquele que nomeia "mestre", mas o paralelo entre o título da revista batizada por Ortega e a releitura de seu sentido feita *a posteriori*. *Sur*, além de não beligerante, seria um dos lugares de renascimento da cultura:

Ortega y Gasset da mucha importancia a que éste sea el hemisferio austral y cuando le pidieron que bautizase la que hoy es tan prestigiosa revista, sólo pronunció una palabra, la palabra SUR, que atravesó los mares por un hilo telefónico y que ya gracias a esa certeza rotunda, señalada por el maestro con la gravedad de sentido que ahora vamos hallando al Polo Sur, último y único refugio de la meditación no beligerante, importante bolsa de Renacimiento en el Atlas Universal.¹⁵⁶

A enorme esperança que Ramón depositava no Sul e especialmente em *Sur* dá a medida de sua futura decepção. Parece coerente que tenha seguido a decisão de Ortega de sair da

¹⁵⁴ Provavelmente não foi Borges o autor de "Capricho español", pois chegou a colaborar com o primeiro número de *Sol y luna*. Cf. *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 170-9. Para detalhes sobre a terceira estadia de Ortega na Argentina, consultar Tzvi Medim, "Ortega y Gasset en la Argentina: la tercera es la vencida", *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y El Caribe*, vol. 2, n. 2, julio-diciembre 1991, *on-line*. Endereço virtual na bibliografía.

¹⁵⁵ Nesta época, Trotsky estava exilado no México e vivia na casa de um dos amigos de Ramón, Diego Rivera.

¹⁵⁶ RGS, "Refugio del Polo Sur", *El Mundo*, Buenos Aires, 15/08/1938, p. 6.

revista, pois foi esse o *modus operandi* adotado em outros momentos¹⁵⁷. Desde que lhe ofereceu um banquete em 1920 e Ortega retribuiu-lhe com entusiasmo em seu discurso e numa passagem de *La deshumanización del arte* [1925]¹⁵⁸, suas opiniões não deixaram de ser tomadas em conta. A partir de 1923, Ramón foi convidado por Ortega para contribuir com a *Revista de Occidente* e com *El Sol*¹⁵⁹. O mesmo ocorreria no período de *Crisol* [1931-1932]. Escreveu sobre Ortega em *La Gaceta Literaria* e em *Caras y Caretas*¹⁶⁰. Planejou, ademais, estar ao lado dele na sua primeira visita frustrada a Buenos Aires. Foi conferencista na Asociación Amigos del Arte, tanto em 1931, quanto em 1933, graças à intervenção do amigo, que, por sua vez, travara amizade com Elena Sansinena de Elizalde em sua primeira visita à Argentina, em 1916.

Borges, reparado pela revista *Sur*

Embora Ortega y Gasset jamais tenha gozado da predileção de Borges – essa desestima fora exemplificada pela paródia escrita com Mastronardi, inspirada na discussão do meridiano intelectual e assinada "Ortelli y Gasset" – era, no entanto, nessa confusão que incorriam muitos de seus contemporâneos. O "Desagravio a Borges" publicado em julho de 1942 na revista *Sur* possuía dois núcleos consensuais que eram combatidos por seus colaboradores. De um lado a "desumanização" de sua obra, conforme a descrição popularizada por Ortega, e, de outro, a falta de nacionalismo¹⁶¹.

Borges apresentara seu livro *El jardín de senderos que se bifurcan* para concorrer ao "Premio Nacional de Literatura" do triênio 1939-1941, quando não alcançou sequer a terceira colocação. Em seu socorro surgiu esse número reparatório e de confrontação ao resultado, publicado por *Sur*. Nele, colaboraram Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Patricio Canto, Pedro Henríquez Ureña, Alfredo González Garaño, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Aníbal Sánchez Reulet, Gloria Alcorta, Samuel Eichelbaum, Adolfo Bioy Casares, Angel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Adán C. Diehl, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou e Bernardo Canal-Feijóo. Ainda que muitos dos que o defenderam desconhecassem ou mesmo discordassem dos valores enunciados por sua literatura, reconheceram nela "un exponente originalísimo de esa escritura entrañablemente argentina y a la vez de amplia proyección universal"¹⁶².

A projeção de Borges começaria pouco a pouco, impulsionada pelo número de reconhecimento de *Sur* e pela acolhida de Roger Caillois na França. Durante a ocupação nazista – explica María Luisa Bastos – Caillois residiu quatro anos em Buenos Aires como hóspede de *Sur*.

¹⁵⁷ Apesar de oferecerem indícios, os estudos sobre Ramón e Ortega não aproximam claramente as opções de ambos em relação a *Sur*. Cf. Vega Díaz, "La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 403-5, enero-marzo 1984, pp. 317-28; Luis de Llera, "El vanguardismo, punto de confluencia humana y cultural entre R. Gómez de la Serna y J. Ortega y Gasset", *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 123-45; García, "Ramón y Ortega", *Boletín Ramón*, n. 14, primavera 2007, pp. 64-74; Zlotescu-Cioranu, "Ramón y Ortega: sesenta años de *Automoribundia*", *Revista de Occidente*, n. 331, 2008, pp. 39-60.

¹⁵⁸ Para o banquete, cf. p. 41. Para a passagem de *La deshumanización*, a nota 80 da p. 55.

¹⁵⁹ "[...] los miércoles y los viernes voy a la *Revista de Occidente* y después a *El Sol*", RGS em *ABC*, Madrid, 07/12/1930, reproduzido em *Habla Ramón*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁰ RGS, "Manías de los escritores: la de Ortega: el automóvil", *La Gaceta Literaria*, n. 6, 15/03/1927; "Cablegrama de auspicios, José Ortega y Gasset", *Caras y Caretas*, n. 1562, 08/09/1928. O último ensaio foi transcrito em *Escritores y naufragos*, *op. cit.*, pp. 147-9.

¹⁶¹ *Sur*, n. 94, julio 1942. A esse respeito, cf. Podlubne, "Sur 1942. El 'Desagravio a Borges' o el doble juego de reconocimiento", *Variaciones Borges*, n. 27, 2009, pp. 43-65.

¹⁶² *Idem*, p. 58.

Nesse período, Victoria Ocampo patrocinou uma revista dirigida por ele, *Lettres Françaises*. Foi nela que surgiram as primeiras traduções de Borges para o francês, realizadas por Néstor Ibarra. De volta a Paris, Caillois encomenda a Paul Verdevoye a tradução de *Las ruinas circulares* para outra revista que dirigia, *Confluence*. Em 1952, a coleção coordenada por Caillois, "La croix du Sud" da editora Gallimard, lança *Ficciones*¹⁶³.

Da ambiguidade ao franquismo

Todo o contrário ocorria com Ramón, que traduzido há tempos para oito idiomas, vivia da forma mais modesta possível. O gesto de heroísmo de manter-se na sua Torre de Marfim, equidistante das ideologias reinantes – interpretado como medo por uns, fraqueza por outros – condenava-o à solidão. Justamente porque não costumava se pronunciar, publicava onde lhe cediam espaço, sem distinguir posições políticas, o que gerava desconfortos e desentendimentos. Eles ocorreram desde muito cedo.

Quando começa a guerra civil espanhola, por exemplo, assina ao lado de outros sessenta intelectuais um manifesto "en pro del Gobierno legítimo de la República", redigido e publicado por Bergamín¹⁶⁴. Colabora em periódicos republicanos como *Fray Lazo*, *Pele-Mele*, *Música*, *La Región Extremeña*, *El diablo mudo*, *Ahora*, *Luz*, *Cruz y Raya*, *Nueva Cultura*. Antes disso, entretanto, parecia simpatizar com o fascismo italiano e a ditadura de Primo de Rivera. Inúmeros críticos documentaram sua face dupla. Fernando R. Lafuente resume: "Román Gómez de la Serna para alguna prensa franquista; 'torpe franquista tú', en soneto de Rafael Alberti"¹⁶⁵. Os exemplos se multiplicam. Ramón participou do comitê da revista *900*, fundada em 1926 e dirigida por Massimo Bontempelli, militante declarado do fascismo. Apesar disso, em 1932, foi um dos escritores que teve conferências encomendadas pelos Comités de Cooperación Intelectual da República espanhola, dirigidos por Arturo Soria¹⁶⁶.

Na Argentina, Ramón não se portou de forma menos ambígua, dado que parte significativa das editoras do país tinham sido fundadas ou eram dirigidas por exilados espanhóis com matizes políticos diferentes. Essa atitude durou até o prólogo de 1941 da versão refundida de seu livro *Pombo*, no qual explicita publicamente o apoio a Franco, que não se alteraria mais¹⁶⁷. Em maio de 1944, envia a primeira colaboração para o jornal *Arriba* de Javier Echarri, que surgira em Madri com o regime ditatorial. Todos os domingos, durante dezessete anos, comparecerá nas páginas desse órgão da Falange Española Tradicionalista (FET) e das Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS). Primeiro na coluna "De orilla a orilla", depois em "Nostalgias".

¹⁶³ Cf. Bastos, "Sur y la obra de Borges", *Borges ante la crítica argentina*, op. cit., pp. 125-50.

¹⁶⁴ "Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura", *La Voz*, 30/06/1936. Reproduzido no *Boletín Ramón*, n. 2, primavera 2001, p. 13.

¹⁶⁵ "La historia muda de Ramón en Buenos Aires", *El Europeo*, 02/06/1988, p. 107. Hoyle também pesquisou as posições políticas de Ramón entre os anos de 1914 e 1936, explicando a tensão entre o artista anárquico e o vanguardista e cidadão, às vezes simpático à esquerda, às vezes reacionário ou autoritário. Cf. "The politics of a batless revolutionary, Ramón Gómez de la Serna", in Glendinning (ed.), *Studies in Modern Spanish Literature and Art*, London, Tamesis, 1972, pp. 79-96.

¹⁶⁶ Dennis, "Introduction, Ramón Gómez de la Serna at the Centenary: The Parts of the Whole", *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, op. cit., pp. 7-22.

¹⁶⁷ Essa informação provém da pesquisa de Martín Greco, "Ramón Gómez de la Serna, septiembre de 1936", *Boletín Ramón*, n. 10, primavera 2005, pp. 28-59, na qual o autor recolhe excertos de 19 jornais portenhos que testemunham a controversada chegada de Ramón em Buenos Aires. Reproduzido em *Escribidores y naufragos*, op. cit. A edição em que Ramón se confessa partidário do fascismo é a seguinte: *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*, Buenos Aires, Editorial Juventud, 1941.

Borges, diretor de *Los Anales de Buenos Aires*

Como em *Proa* na década de 1920 e *Destiempo* na década de 1930, Borges voltou a editar Ramón nos anos quarenta. A diferença é que, desta vez, ele era o único diretor de *Los Anales de Buenos Aires*, revista que foi chamado a dirigir por Sara Durán de Ortiz Basualdo, mecenas que financiava a revista e presidia a entidade homônima, responsável por promover palestras no Teatro Empire de Buenos Aires, à semelhança das que eram ministradas na "Université des Annales" francesa¹⁶⁸. Apesar do prestígio daquela época, hoje a revista é lembrada por ter publicado o primeiro conto de Julio Cortázar, "Casa tomada".

Os 23 números de *Los Anales de Buenos Aires*, editados entre janeiro de 1946 e janeiro de 1948, não se limitavam a transcrever as treze conferências organizadas pela entidade, mas a ser uma nova "revista literária e artística". Além do formato, seu objetivo era semelhante ao da efêmera *Destiempo*, segundo se depreende do editorial do primeiro número:

Cada día siéntese más la necesidad de periódicos que den a conocer la producción intelectual del país y del extranjero, de revistas espirituales, sin prejuicios de escuela ni banderías de secta, en cuya lectura el pueblo encuentre una orientación de su gusto literario y una satisfacción a su afán de cultura. Críticas, artículos, poesías y cuentos de escritores nacionales alternarán con la producción literaria de los grandes autores europeos, tal como ya puede advertirse en el sumario de este primer número, que no nos corresponde elogiar.¹⁶⁹

No índice do número 1 da revista, elogiado com elegância na frase acima, o primeiro autor é Ramón Gómez de la Serna, que discorre sobre sua experiência de conferencista em Buenos Aires. O vocabulário superlativo que empregara cerca de dois anos antes em *Doña Juana la Loca* pontua o ensaio. Discordando, ainda que indiretamente, da visão de Guillermo de Torre sobre o público argentino, anota que este exacerbava as faculdades dos que falavam, levando-os à "superteorización". Enfatiza igualmente a fertilidade das palestras:

[...] con graciosas derivaciones, con una viva transfusión a través de hombres y mujeres gracias a lo que se apodera el despierto criollismo del sentido de lo que se va diciendo en mezcla viviente de comprensión y *supercomprensión*.¹⁷⁰

Em maio de 1946, Ramón volta a ser o primeiro nome do sumário de *Los Anales de Buenos Aires* em virtude da conferência que ministrara sobre Unamuno. Abaixo do título, "Unamuno en Salamanca", a seguinte nota da revista: "Ramón Gómez de la Serna dió en los Anales de Buenos Aires una conferencia sobre este tema. Reproducimos estas páginas esenciales". Cinco números depois, em outubro de 1946, o escritor espanhol enviaria "Aquí pregones fraternos", reproduzindo o que gritavam os vendedores ambulantes das ruas argentinas e espanholas.

Por outro lado, em *Los Anales de Buenos Aires* foram pela primeira vez editados vários textos que mais tarde integrariam os livros de Borges. "El primer Wells" (n. 9, septiembre 1946) e "Sobre Oscar Wilde" (n. 11, diciembre 1946) estariam entre os ensaios de *Otras inquisiciones*

¹⁶⁸ O nome de Borges como "director" só passa a aparecer na revista a partir do número 3. Em alguns números, ele aparece como "asesor" e depois volta a "director". Não há dados muito seguros a respeito dessa variação, mas a maior parte dos estudiosos considera-o diretor de todos os números.

¹⁶⁹ "Editorial", sin firma, *Los Anales de Buenos Aires*, n. 1, enero 1946, p. 3.

¹⁷⁰ RGS, "Matices de Buenos Aires, conferencias y conferenciantes", *Los Anales de Buenos Aires*, n. 1, enero 1946, pp. 4-9. O sublinhado é meu.

[1952]. *El hacedor* [1960] incluiria "Cuarteta" (n. 5, mayo 1946), "El poeta declara su nombradía" (n. 6, junio 1946) e "Le regret d'Héraclite" (n. 10, octubre 1946). "Los inmortales" (n. 12, febrero 1947), "La casa de Asterión" (n. 15-16, mayo-junio 1947) e "Los teólogos" (n. 14, abril 1947) seriam, em breve, contos do famoso volume *El aleph* [1949]¹⁷¹. Nessa revista, sob o pseudônimo de B. Lynch Davis, Borges também publicou seleções de textos e traduções feitas em parceria com Bioy Casares na seção "Museo".

Três contos que fariam parte da segunda edição de *Historia universal de la infamia*, em 1954, pertenceram a essa seção. Desses textos, apenas "Un doble de Mahoma" permaneceria na edição definitiva do livro, organizada pela editora Emecé em 1974. *As Obras completas* evitariam, assim, a repetição de textos em volumes diferentes, pois a partir de 1960 Borges também incluiu "Del rigor en la ciencia" e "El enemigo generoso" no livro *El hacedor*. Os três textos da segunda edição de *Historia universal* não foram originalmente assinados por Borges e só passaram a ser considerados do autor a partir da publicação em livro:

1. "Del rigor en la ciencia", n. 3, marzo 1946, p. 53 [na HU de 1954].
2. "Un doble de Mahoma" (atribuído a Swedenborg), n. 5, mayo 1946, p. 52 [Em todas as HU a partir de 1954].
3. "El enemigo generoso" (atribuído a Anhang zur Heimskringla), n. 10, octubre 1946, p. 56 [na HU de 1954].

Note-se que nos contos 2 e 3 há uma atribuição de autoria. Veremos, no primeiro capítulo deste estudo, que esse trabalho com as fontes textuais – presente, igualmente, em parte dos textos que foram publicados na "Revista Multicolor de los sábados" e que constituíram a primeira edição do livro, em 1935 – vincula-se com a reflexão do autor sobre a tradução literária¹⁷².

Foi em 1946, no período de *Los Anales de Buenos Aires*, que Borges foi desligado da biblioteca municipal Miguel Cané onde trabalhava desde 1937, em razão das declarações que fizera contra Perón durante a sua vice-presidência¹⁷³.

Ramón em Madri

Ortega y Gasset, exilado em Lisboa, planejava retornar à Espanha, o que de fato ocorreu em 1945. Ramón também parecia querer voltar. A oportunidade se apresenta através do presidente do Ateneo de Madri, Pablo Rocamora, que o convida oficialmente para uma viagem de dois meses. Em 1949, dá conferências na Espanha e faz uma visita a Franco. Numa das entrevistas à imprensa espanhola, elogia Perón e Evita. H. A. Murena se encarrega de resumir a novidade chocante no número 155 da revista *Sur*, publicado em maio de 1949:

El órgano de la Falange, *Arriba*, publica declaraciones hechas por Ramón Gómez de la Serna al llegar a Bilbao, en las cuales se elogia a los generales Franco y Perón. Del primero dice: "Para mí es emocionante, con una emoción que jamás

¹⁷¹ Para as demais publicações de Borges e a frequência da seção "Museo", ver quadro de publicações da revista em Anexos.

¹⁷² Para os contos do jornal *Crítica*, cf. p. 90 deste estudo, sobretudo os textos contidos em 8, 9, 10 e 11 que constituiriam a seção "Etcétera" de HU. Para o primeiro capítulo deste estudo, ver sobretudo "Jorge Luis Borges e 'Etcétera'", pp. 187-91.

¹⁷³ A esse respeito, cf. JLB, Notas, "Palabras pronunciadas por Jorge Luis Borges en la comida que le ofrecieron los escritores", *Sur*, n. 142, agosto de 1946, reproduzido em *Borges en Sur, 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 303-4.

tuve, hablar frente a Franco, el salvador de España; frente al que le devolvió su ritmo; héroe máximo, porque no sólo lo ha sido en la guerra sino en la paz; el que, después de lograr la paz en España, supo evitar su entrada en la guerra mundial, consiguiendo la más difícil neutralidad del mundo [...]". Acerca de la Argentina dice: "La Argentina marcha admirablemente con el mando providencial del general Perón, una de las grandes figuras plenas y pacíficas del mundo, al lado de esa persona de calidad que es su esposa. Todo allí se le debe a él y, claro está, que a un noble pueblo que ha admitido lo que le señalaba la mano de su presidente, mostrando a España".¹⁷⁴

Dentro de pouco tempo, essas adesões ao franquismo e ao peronismo afastam-no de vários grupos, também de seu prestígio. Desprezado por muitos intelectuais, perde também a colaboração mensal que tinha desde 1928 em *La Nación* de Buenos Aires. Nessa época, o peronismo começava a tomar conta dos jornais, das revistas e das rádios. Ramón publicava, segundo José Blanco Amor, "como si fuera un 'compañero' más". Quando o jornal *La Prensa* foi expropriado, o nome de Ramón era um dos principais. "Pero un día" – continua Blanco Amor – "*La Prensa* retornó a su legítimo dueño, y entonces la torre de Ramón volvió a ser invadida por la angustia. Ramón se refugió en *Clarín* con sus greguerías, diario del que finalmente fue suprimido también"¹⁷⁵.

¹⁷⁴ H. A. Murena [pseudónimo de Héctor Alberto Álvarez], "Actualidad. Los penúltimos días", *Sur*, n. 155, mayo 1949, p. 67.

¹⁷⁵ Blanco Amor, "Ramón Gómez de la Serna", *Exiliados de memoria*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1986, p. 115.

ANEXOS

Quadro das publicações de Borges e Ramón, 1919-1949*

NA ESPANHA

Ultra. Poesía. Crítica. Arte. Posteriormente, o subtítulo se tornou *Revista internacional de vanguardia*. Publicada em Madri, é a revista mais importante do ultraísmo espanhol. Em grande formato tríptico, possuía seis páginas, com capa em duas cores e páginas não numeradas. Foi editada entre janeiro de 1921 e março de 1922, com intervalo aproximado de dez dias até o número 10, quinze até o último. Ilustrada, entre outros, por Norah Borges, Wladyslaw Jahl, Marjan Paszkiewicz e Rafael Barradas.

A numeração das páginas aqui apresentada, inexistente na revista, visa ordenar a disposição em que aparecem Cansinos, Gómez de la Serna e Borges. Os asteriscos apontam para os números em que Borges e Ramón ocuparam a mesma página. O sublinhado marca o momento em que primeiro Borges, depois Ramón, aparecem no lugar gráfico antes destinado a Cansinos Assens.

n. 1, 27/01/1921

RGS, "Del Memorandum del DR. Inverosímil", p. 2.

Cansinos Assens, "Paráfrasis. La vida como representación", p. 2.

JLB, "Horizontes" [resenha *Clérambault, Histoire d'une conscience libre pendant la guerre*]/"Mañana", p. 4.

*n. 2, 10/02/1921

Cansinos Assens, "Teorema de la belleza dinámica. Mujeres y locomotoras", p. 2.

RGS, "Ramonismo: Garages", p. 4.

JLB, "Aldea", p. 4.

n. 3, 20/02/1921

Cansinos Assens, "Viaductos", p. 2.

JLB, "Gesta maximalista", p. 4.

n. 4, 01/03/1921

Cansinos Assens, "La belleza cruel", p. 2.

JLB, "Prismas", p. 3.

*n. 5, 17/03/1921

Cansinos Assens, "La apoteosis de la escalera", p. 2.

RGS, "Disparates: La varilla del tranvía. El pito.", p. 4.

JLB, "Guardia roja", p. 4.

n.6, 30/03/1921

RGS, "Ramonismo: La consulta. El jugador. Greguerías nuevecitas", p. 2.

JLB, "Tranvías", p. 3.

n. 7, 10/04/1921

Cansinos Assens, "En Primavera", p. 2.

JLB, "Norte", p. 2.

RGS, "Ramonismo: El pase de quintas. El tirón. El plumero.", p. 3 e 4.

*n. 8, 20/04/1921

* Restrito às revistas em que ambos colaboraram de forma simultânea.

Cansinos Assens, "Transición", p. 2.

RGS, "Ramonismo: Las casetas en invierno. Los dos agujeros. La cruz desusada. Gregues", p. 4.

JLB, "Cingladura", p. 4.

n. 9, 30/04/1921

Cansinos Assens, "Desvanes del ocaso", p. 2.

JLB, "Distancia", p. 2 [na mesma página, poema de Rivas Panedas dedicado a JLB]

RGS, "Ramonismo: La sala de física. Las telarañas. Gregues", p. 4.

n. 10, 10/05/1921

Cansinos Assens, "El ídolo y el revólver", p. 2.

n. 11, 20/05/1921

JLB, "Anatomía de mi 'Ultra'", p. 2.

RGS, "Ramonismo: Saldo de cosas", p. 4.

n. 12, 30/05/1921

RGS, "Ramonismo. La solera de la belleza. El aeroplano de las tormentas. El fuelle de la vida. La corbata feliz. [Greguerías]", p. 2

n. 13, 10/06/1921

RGS, "Ramonismo. Lágrimas de huevo. El timbre de la catástrofe. El hambrón. Los saltos atrás. El corral de Pathe. El robo de los plomos. [Greguerías]", p. 5.

n. 14, 20/06/1921

JLB, "Atardecer", p. 3.

JLB, Jardín Amor, Kurt Heynicke [tradução]

n. 15, 30/06/1921

RGS, "Ramonismo: La lluvia morada. El grito nocturno de la Casa de fieras. Las abejas", p. 3.

JLB, "Fiesta", p. 4.

n. 16, 20/10/1921

JLB, "Horizontes [resenha de *Dic Aktions-Lyrik – 1914-1916*, Berlín]", p. 2.

RGS, "El hotel más usurario del mundo", p. 4.

[uma nota na p. 4 informa que Borges é o correspondente literário da revista em Buenos Aires]

*n. 17, 30/10/1921

JLB, "Casa Elena (Hacia una Estética del Lupanar en España)", p. 2.

RGS, "Disparates: La anguila del agua", p. 2.

n. 18, 10/11/1921

RGS, "Disparates: La risa", p. 3.

n. 19, 01/12/1921

JLB, "Catedral", p. 3.

RGS, "Ramonismo: El cura castigado. Estercoleros", p. 4.

n. 20, 15/12/1921

JLB, "Último rojo sol", p. 3.

RGS, "Ramonismo: Memorable procesión. En la Ventanilla de los 'objetos encontrados'", p. 5.

Ortega y Gasset, "Cuartillas de Ortega y Gasset", p. 2, 3.

*n. 21, 01/01/1922

Nota anônima reproduzindo trechos de carta de Borges anunciando que na Argentina publicou-se o primeiro número de *Prisma*, p. 2.

JLB, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, "Proclama", p. 2.

JLB, "Aldea", p. 3.

RGS, "Luz para los patios interiores", p. 3.

n. 22, 15/01/1922

JLB, "Prismas: Sala vacía", p. 3.

RGS, "Ramonismo: Ejemplo de obsesión. Lo que inventé", p. 5.

n. 23, 01/02/1922

RGS, "Ramonismo: El que presintió la catástrofe. Incongruencias", p. 2.

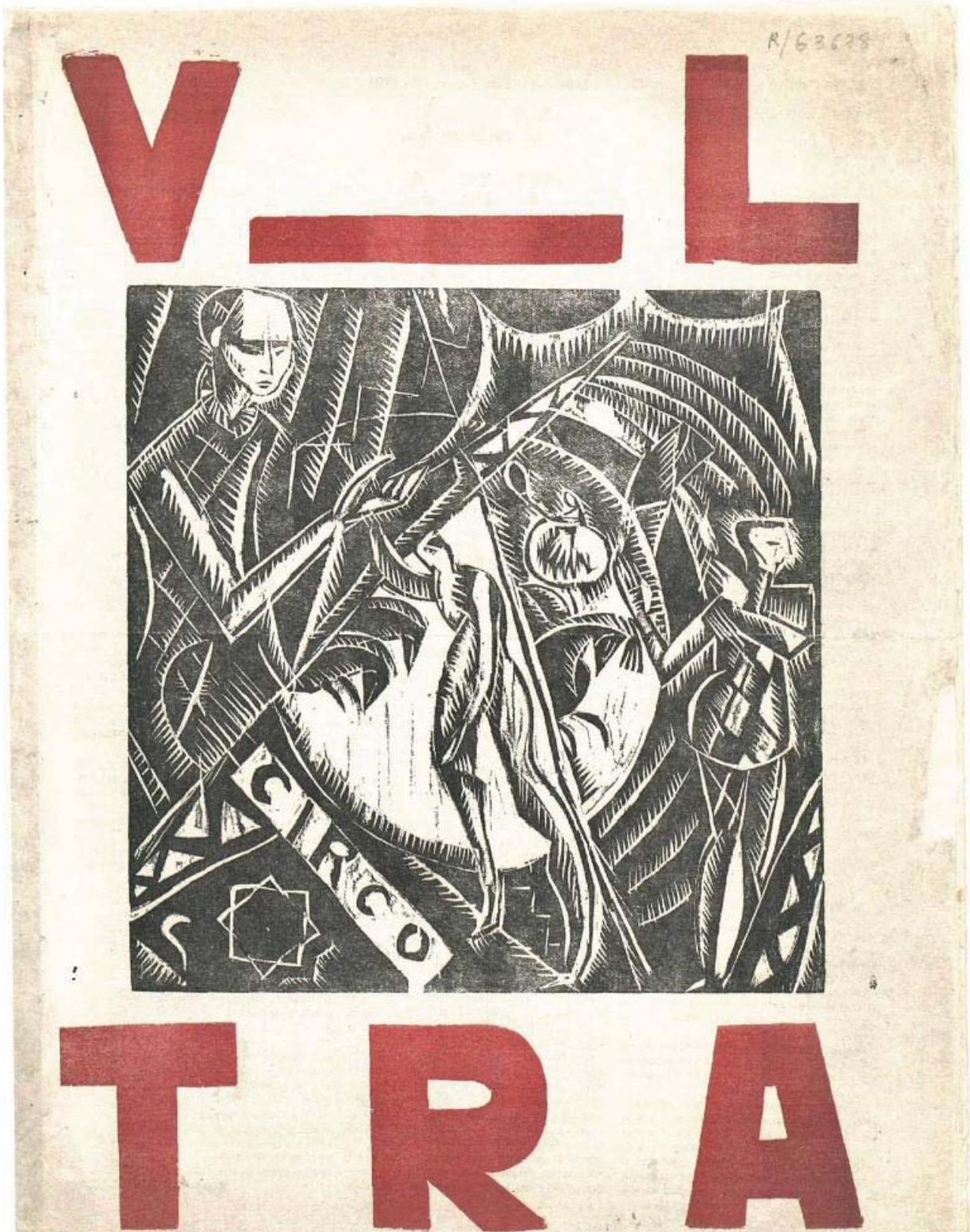
JLB, Claude, Maurice, "Un canto resignado" [tradução].

*n. 24, 15/03/1922

RGS, "El mejor detective", p. 2.

JLB, "Siesta", p. 2.

A seguir, reproduções da revista *Ultra*. Abaixo, a capa do n. 1, ilustrada por Norah Borges, com tema vanguardista e ramoniano: o circo. Em seguida, página 4 do n. 2: Ramón na primeira coluna, Borges na terceira. Esta diagramação se repete nos números 5 e 8, igualmente reproduzidos.



ULTRA

El ultrismo no tiene directores, representantes ni defensores, ni en España ni en el extranjero. El ultrismo no tiene más que poetas, y a' margen de su grupo, literatos que simpatizan más o menos con su labor

Poemas automáticos

(Poèmes automatiques)

PERPENDICULAR

*Des arbres de tréteaux et des lumières
brisées.*

Arboles de escenarios y luces heridas
la encrucijada inmóvil reposa para sí
los interiores encerrados al crepúsculo
desfilan por los patios a lo largo de los elevadores
cuando la rosa eléctrica incienso los espejos
la mujer en silencio pasa por la alfombra
vacía
escaleras profundas hacia todos los pisos
en lo más alto de la casa sobre la calle inclinada
los tejados se ponen en plan de filosofar
hay estrellas sutiles para todos los gatos
y buhardillas agachadas bajo los hilos del teléfono

JORNADA

Avis serrure de sarte lettre recommandée

Aviso cerradura de seguridad certificado
ayuda de cámara propinas desayuno
salón de fumar grill room brasserie
pasillo centrífugo cuartos de baño
distribuidor general de las energías calculadas
carruaje radiograma bolsa de cambio
sleeping car oficina de correos *ou revoir.*
KARAFEL LASSO DE LA VEGA

(J. G. de Silva, tradujo).

RAMONISMO

GARAGES

Por todos lados se hacen «garages», esas falsas habitaciones, esas precarias estaciones que ocupan vanamente el espacio. Es gastar inútilmente sitio y diezmar la capacidad de habitaciones de que dispone la ciudad, el dejar que se inmiscuyan en el centro, en cualquier manzana de la ciudad como «gusanos de la manzana». Son como casas hechas por el embalador.

Me parece una cosa líta, vacía, con pobre aire de asilo el «garage». Donde cae deja una mancha negra de un aceite espeso, que no habrá baldeador que la logre limpiar. Ese solar tan ansioso de florecer en forma de cordial casa llena de vecinos, se eterniza como «garage».

Quizás, las estaciones futuras sean numerosos «garages» dispuestos a salir a hora fija por los numerosos caminos que entonces surcarán el mundo.

Los grandes «garages» serán especies de laberintos superpuzados con ascensores para subir los automóviles y colocarlos en sus alcobas. El «garage» está llamado a ser una torre babilónica y asombrosa. (Para ese mueble que parece que se ha escapado, que es la motocicleta, y adherida a un cochecito cubierto, también tendrá que haber nascielos con habitaciones más chicas.)

Pero se reducirán los «garages» entonces a las cuadras y chaminos en las alveras, sin mezclarse tan incongruentemente a las casas de la ciudad, como robando el espacio cordial de la ciudad.

El espíritu del «garage» no es recomendable en

general, está lleno de hombres fuertes como gimnastas de circo que tienen grandes ambiciones y que aun siendo «chauffers», tienen una amante con sombrero y pieles. Todos estudian la manera de robar más a sus dueños y se mealean unos a otros como las criadas que van a la compra y se reúnen bajo los grandes «garages» de los mercados.

No sabemos apenas de esa vida y sólo vemos la sombra antiopática que hay allí, sombra de cochera sin los nobles caballos y como, el perfume de galantería y de riqueza que sale de los «autos», se escapa a los coches, con pungencias para los criados.

Esa cosa, humeda de cubos y cubos de agua tirados contra el esmalte y por entre las ruedas, deslicándose el agua como se desliza en las ruedas de las norias, acaba de dar más ingratitud al «garage», en el que entran montones de tristes cacharros de gasolina, y donde los mecánicos, en cunitas o debajo de los coches, con todos los sueños de su profesión tirados por el suelo, curan el coche.

Lo que yo veo es que se van a construir muchos y que se están construyendo demasiados. Lo que yo veo es que en el estudio del escultor Querol—¡pobre artista mediocre!—resueñan los «plafidos» de los automóviles y al lado de mi casa es posible que levante un ipón lo que roncaba de noche.

RAMON GÓMEZ DE LA SERNA

El ultrismo es la rana que crió pelos.

Un poema de Rimbaud

INEDITO EN CASTELLANO
(De «Les Illuminations», 1873)

Después del diluvio.

Tan pronto como la idea del diluvio se asejó, una fiebre se detuvo en los espárcelas y las campanillas móviles, y dijo su oración al arco-iris, al través de la tela de araña.

¡Oh! las piedras preciosas que se ocultaban, — flores que ya miraban!
En la gran calle sucia, se levantaron los puestos de los vendedores, y se tiraban las barcas hacia el mar cortado arriba como en los galados.

La sangre corrió, en casa de Bajba-Azul, en los mataderos, en los circos, allí donde el sello de Dios empoldeaba las vocinas. La sangre y la leche corrieron.

Los castores edificaron. Los «mazagrans» humearon en los lamaderos.

En la enorme casa de vidrios aun brillantes, los niños apenas contemplaron las maravillosas imágenes.

Cruje una puerta; y, en el recinto del caserío, el niño vuelve sus brazos, hasta las velas y los gallos de los campanarios de todos los lugares, bajo el estrepitoso chaparrón.

Madame X establece un piano en los Alpes. La misa y las primeras comuniones se celebran en los cien mil altares de la Catedral.

Las caravanas parten. Y el Hotel — espléndido fue construido en el caos de hielo y de noche del polo.

Desde entonces la luna escuchó a los chacales plando por los desiertos de tomillo, — y las églogas en almádenas granaron en el vergel. Después, en la oquedad violeta, Eucaris me dijo que era primavera.

Sordos, estingue; — espuma, rueda sobre el puente y pasa por encima de los bosques; — patos negros y organos, relámpagos y truenos, subid y rogar; — aguas y tristezas, subid y relevar los diluvios.

Porque desde que se dispersaron, — ¡oh las piedras preciosas marchándose, y las flores, abiertas! — es esto un fastidio! Y la Reina, la bechicra que enciende a bassa, en el tiesto de tierra, no querrá contarnos jamás lo que ella sabe y nosotros no ignoramos.

JEAN-ARTHUR RIMBAUD

(R. Lasso de la Vega, tradujo).

El ultrismo es el verso que se recite sin mover la lengua. La canción que se canta a un niño dormido sin despertarlo.

ALDEA

Las esquías reúnen la tristeza dispersa de los crepúsculos. El cielo está vacío.

Lápida de un silencio serlo sobre el nihilismo ecudante de la jornada.

Las lluvias lenguas frescas del viento lamen mis manos y mejillas.

En la barbería el reloj — sexagenario sistemático — sigue jugando al solitario con los minutos.

Ante la hipnosis recilina del caserío y curvilínea del camino y los montes, Sureda y yo somos las dos pirámides del pueblo. Culminantes sobre la democracia geométrica y encarrilada.

Apoyadas en la baranda nuestras manos tocan el piano de colores del paisaje.

En la caja del piano está enterrado Wagner. A veces se despierta y canta en la tumba. En la caja del cráneo saltan entonces crímenes crucifixiones golpes de estado pronunciamientos pías fornicios y pluralizados suicidios.

Hasta que nos estruja un flaco silencio sin entochados ni estandartes.

Los acordes histriónizan las acumuladas angustias.

El aquadro tiende su espinazo polvoriento de sol.

El trazoachador dejó dos palanganas llenas de sueño.

Los badajos ultiman otra jornada.

Los párpados pioletan la madeja de viento y pelo.

El Sol que talaron los leñadores rueda a ras de los campos.

Las rochas mármagas han tapado el aljibe.

Agujoneando nuestro insomnio vuelan au colas de nerviosos insectos.

Los árboles donde se diluye la fiebre del farol son árboles de teatro.

Durante la misa un perro meaca la c-ia.

Incensario cuyo optimismo biológico asciende — único — a esa altura azul donde reposa Dios y cantan los pajaritos.

JORGE-LUIS BORGES

SOLEDAD

Frente a la pared de la montaña
lanzábamos las voces
con respuesta pagada.

Con el arco de nuestra garganta
disparábamos las flechas
que rebotaban en su coraza.

El viento
se llevó las palabras
como papeles viejos

Y todos los péndulos
seguían clavando en la pared del Silencio
el clavo sin fin del Tiempo

GUILLERMO Y FRANCISCO RELLO.

No respondamos de los poetas que poseyendo la habilidad de laborar en dos sentidos, acuden a nuestras páginas atraídos por el exite del ultrismo y su fuerza anhyugadora. En nuestro abuelo de amplitud acropomo todo lo que, siendo nuevo, está bien. Si después desertan, peor para ellos.

DISPARATES

La varilla del tranvía.

Siempre nos hemos agarrado con seguridad a las varillas de cobre que hay atravesadas sobre los cristales que dan a las plataformas de los tranvías.

Esas varillas son imposibles de arrancar, son como lo más infrangible de la vida, lo que tiene más responsabilidad, lo que no podrá engañarnos nunca ofreciéndonos una ayuda que después pueda fallarnos.

Eso pensaba yo hasta que el otro día, yendo agarrado a una de esas varillas se soltó y me caí del tranvía. No sentí el dolor de la caída, lo que sentí fue la trasgresión de una ley infalible. Se me inyectaron los ojos, se me salieron de sus orbitas, corrí detrás del tranvía y le señalé la cara al cobrador con mis nudillos como con una llave inglesa, porque estaba loco e indignación porque era una cosa como fuera del mundo de lo posible, el que se desprendió, se esa varilla con un deber de firmeza como la varilla que atraviesa el mundo y es su eje.

Grité como un energumeno, haciendo que se asomaran a los aleros de las casas las gentes de las guardillas.

—¡Ese no podía ser!— gritaba yo—¡No podría desprenderse una varilla fija, sin cometerse el acto más vil y la caída más por sorpresa de las caídas!

—¡Vean ustedes— gritaba yo de un modo más estentoreo aún, dirigiéndome al público,— como han podido caerse todos ustedes. Porque todos confiamos en esas varillas que son nuestra agarradera de nosotros que tiene el tranvía cuando velocidad fuerza las curvas exageradas... Sus madres, sus hijas, las pobres ancianas que hacen un gran esfuerzo para no desprenderse de esas varillas, todas, han podido caerse y matarse como yo...

—¡Tiene razón!... ¡Tiene mucha razón!— gritaban las gentes—¡Eso no puede quedar impune!

Yo preparo como abogado y en acción combinada con aquella multitud, una acción contra el Director de la Compañía de los Tranvías, al que acabo por pedir una indemnización de dos millones de duros, porque ha fallado con su descuido o por culpa de quien quiera que sea a una de las pocas leyes irrevocables, a la ley de que esas varillas de los tranvías no pueden fallar nunca y desprenderse. Esas varillas deben estar engrapadas al mundo y una mano fuerte y formidable debe probar su resistencia antes de que los coches salgan de sus cocheras.

El pito.
Los cuatro ladrones estaban robando tranquilamente—Los cuatro se ayudaban con fe. Sus zapapalos trabajaban mejor que los de los trabajadores. Eran como los rejonos de unos arados perfeccionados y admirables. Sus golpes eran secos y arrancaban un gran pegote de tierra. El ingeniero de minas de los ladrones había señalado allí la mina. «Escavad y encontráis el sótano lleno de riquezas».

El uno había sido guardia.

El otro había comenzado a estudiar para cura.

El otro había sido portero.

El otro había sido sereno.

Ya estaba abierta la entrada de la minacuerdo

pi-pi-pi-pi-pi

sonó el pito particular de los serenos, que ni ca

pito de verbena, ni pito de los que dirigen el remolque de los tranvías, pito de niño.

pi-pi-pi-pi-pi-pi

¿Quién había tocado el pito fatídico? El ladrón número 4, el ladrón que había sido sereno, inconsciente, idiotizado, tentado el peligro, siendo más fuerte que el y su nueva profesión, su antiguo sacerdocio y su vocación de tocador del pito de la autoridad, aquel pito gracioso y agudo, que siempre llevaba en el bolsillo y que tenía siempre unas atroces ansias de ser tocado...

Numerosos faroles acudían ya, corriendo de todas partes, como una lluvia de estrellas que iban a caer en la parte baja de aquella calle.

Entonces, sólo entonces, el ladrón número 4, el ex-sereno echó a correr con desesperación, dándose cuenta de lo que había hecho, dominado por fin por el instinto de conservación.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

ESPECÍMENES

Jardín

Verdes nubes a ras del suelo
fingen combates de olas
y pasos de Jordanes
nos muestran sus arenas clarificadas

Pasteles de colores
en bandejas simétricas
brindanse a los golosos
Y se vierten licores invisibles

Todos los lechos están mullidos
para los tiernos borrachos

Dulzura

Líquidos en burbujas
brotan del manantial corredizo
y dicen con arrobó

Ven
bebe mis saludos
paladea mis jugos
estruja mis glándulas

Ven
Soy tu ama de cría

CESAR A. COMET

OTOÑAL

Para Gerardo Diego
con un saludo cariñoso

Las campanadas de la tarde
se mustian en el regazo de las cosas

El viento trapealista
en el cordaje de los árboles
Devano pensativo

la generosidad de tus miradas
Mis descos estrangulados
se refugian en el nido de tus risas

Las nubecillas blancas
desenrollándose como stores

El sol agonizante
degolló nuestro último adiós.

JOAQUÍN DE LA ESCOSURA.

VLTRA

GUARDIA ROJA

El viento es la bandera que se enreda en las
(lanzas)

La estepa es una inútil copia del alma
De las colas de los caballos cuelga el villorrio
(encendido).

La planicie rendida
no acaba de morirse

Durante los combates
el milagro terrible del dolor estró los
(instantes)

Ya grita el sol
Por el espacio trepan hordas de luces.

En la ciudad lejana
donde los mediodías tienen los teosos
(viaductos)

y de las cruces pende Jesús-Cristo
como un cartel sobre los mundos
se embozarán los hombres en los torcos
(desnudos).

JOSÉ-LUIS BORGES.

EL ENLUTADO

Las estrellas recogían sus velos azules
y sus trinos los pájaros

Por la mortaja ruedan
las horas como soles apagados

El día
hormiga blanca
por la montaña abajo

Aleluya
Los pájaros han tejido
en mi ventana
su enredadera de trinos

Yo ya atrapé mi estrella
Cogidas de la mano las veinticuatro horas
bailan en torno de mi indiferencia

PEDRO GARFÍAS.

MUTACION

Una mujer que lloraba
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

Los soldados que pasaban
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

Un esclusero que pescaba
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

Las trincheras que emblanquecían
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

Las granadas que estallaban
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

Las cerillas que no encendían
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

Y todo

Ha cambiado tanto
En mí

Todo

Salvo mi amor
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

GUILLERMO APOLLINAIRE.

(José de Ciriya y Escalante, tradujo)

El ultratomo tiene una cosa grande que hacer: su-
primir el domingo.

RAMONISMO

LAS CASITAS EN INVIERNO

Las casetas de las playas en invierno parecen casas después de una inundación puestas a salvo en la subida del camino...

Los espejos que hay en su fondo están tristes y verdosos como el mar que parece azogarles por detrás. Todos tienen la cicatriz de un reto.

Un peine olvidado se llena de la mugre de peinar al tiempo. Algún alfiler y algún imperdible oxidados se ven clavados en las lonas.

Las casetas que tienen un miedo atroz a la tormenta, pasan las horas tristes de la tormenta duradera del invierno, con verdadera compunción.

De vez en cuando tiritan las lonas y alguna vez parece que va a ascender la cascata entera como si fuese una cometa.

Cada vez se vuelven más velas marinas sus flancos, cada vez son más decoraciones frías y adolescidas de toda dolencia, siendo sobre todo su puerta como desvencijada puerta de la decoración de un aposento de teatro.

LOS DOS AGUJEROS

En la pared me miraban los agujeros que habían dejado los clavos, me miraban de un modo biseo e intencionado. No me dejaban de mirar.

No hay más remedio que tapar los dos agujeros. Toda la pared y la vida me vigilaban desde esos dos puntos negros y profundos. La policía y otras fisgoneerías seguían mis pasos, vigilaban mis movimientos.

No olvidaré aquella mirada certera, de ojos pequeños, pero perspicaces.

LA CRUZ DESUSADA

El viejo tendero de la tienda de condecoraciones, conoce todas las condecoraciones. Es el único que sabe todas las cruces vivas y existentes en la nación, todas las cruces que pueden ser concedidas.

Muchas veces me enseñó una a una todas las condecoraciones. Sabía cuál era de gran capitán, cuál de comendador, cuál de oficial.

—Hay días solemnes en que son necesarias como un vaso de agua esas cruces... El que no las tiene está inquieto, desesperado, avergonzado—me decía.

Un día me llevó hacia un rincón y me enseñó la cruz que aún nadie posee.

—Se suprimió ella sola... Se evitó ella sola... Es la gran cruz entre las cruces... Pero que nadie la tiene, ni a nadie se le da... Es la cruz virgen, inédita, desde hace más de cincuenta años. No hay nadie que la merezca.

Yo miré con envidia la cruz desusada.

OREGUES

Los eucaliptos ya se han quitado la camiseta que cuelga hecha trizas de su tronco.

Aquel hombre estaba todo lleno de lápices, como si fuese un alfilerero de lápices, todo por sí se le ocurría alguna vez el pensamiento genial... ¡Ah! Pero el pensamiento genial se le ocurrió cuando se ahogaba y por lo tanto no pudo usar sus lápices.

En toda cocina de casa desalquilada parece que se ha cometido un crimen con descuartizamiento y quemazón.

Estando al lado de la grúa que trabaja y se mueve, parece que se viaja, en viajes cortos, monótonos y desesperantes, dignos de que el que tiene que soportarlos se mate para siempre.

El día en que la campana del tranvía resulta muy aguda y xilofónica, es que va a llover.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

PANTOMIMAS

El problema social en la selva

En buen documento poético no se podía dar que las masas de árboles del bosque—pues corrían días de otoño—estaban vestidas de oro—De la selva—salía en su profunda quietud—emanaba el perfume de su vida austera—Las masas de amarillento oro—se mecían, formando ondas—Un ruido tenebroso—¡clac! ¡clac! ¡clac!—salía de una de sus misteriosas salas arbóreas.

Voces dulces, envueltas... corrían por la ruda malla de los árboles—«¡Ah a... a... a... zhi!», se oía—Dos hombres, con hachas cuyos filos brillaban como las luciérnagas, laboraban—Logos aceros se revolvián con actividad paralela, hiriendo las savias... el corazón puro de los árboles... y dejándoles yacientes—Mas los brazos del más fuerte posaron—Y a poco los dos solitarios se miraron frente a frente—¡Hermanos... se vieron en la luz profunda del bosque—... pero... hermanos lobos.

En un instante los ojos escribieron—¡alá en la soledad de la selva!—una Constitución—Ej hacha del más fuerte—hacha pagana—con vahos proféticos de muerte, voló por los aires—Al débil se le veía vacilar, aterrorizarse, caer...

—«¡Oye, muchachol—dijo el bravo, la fiero hombre de la selva—te regalo mi hacha... cuando se te rompa la tuya... puedes renovarla»—Y se echó a dormir—«He aquí—se dijo: oyendo el correr de su sangre, lanzando sus ojos de lobo al compañero, cedió—la Constitución»—El ruido tenebroso—¡clac! ¡clac! ¡clac!—salía del interior de las masas doradas de la selva.

ANTONIO M. CUAERO.

CINGLADURA

A Rivas Panedas.

He pulsado el violín de un horizonte
broché del mundo donde el Sol se macera

El viento esculpe oleaje

La neblina sosiega los ponientes

La noche rueda como un pájaro herido

En mis manos

el mar
viene a apagar

el mar catedralicio

que iba empujando agujas y vitrales

La media luna se ha enroscado a un mástil.

JORGE-LUIS BORGES.

VLTRA

POEMAS URBANOS

AMANECER

A Carlos España.

El martillo del péndulo
repica sobre el yunque de la campana.

Las herrerías de las torres
despiertan con su canto a la mañana.

Los hornos de la fundición
se encienden con paletadas de sol.

Por las calles dormidas
el día abre sus alas como una mariposa.

Las nubes precursoras
pasan igual que un bando de palomas.

—Las intenciones rasgan el velo de las sombras—

En los lienzos del alba
como en limpios pañuelos

los ojos al abrirse
han secado su sueño.

CASA VACIA

Toda la casa está llena de ausencias.

La telaraña del recuerdo
prende de todos los techos.

En la urna de las vitrinas
están presos los ruiseñores del silencio.

Hay preludios dormidos
que esperan la hora del regreso.

El polvo de la sombra
se pega a los vestidos de los muros.

En el reloj parado
se suicidaron los minutos.

ERNESTO LOPEZ PARRA.

VLTRA no tiene director. Se rige por
un Comité anónimo directivo.

NOCTURNO

MEDITACION

Nadie nos dejaba pasar
y los cielos se vistieron

de cisnes
para devorarnos

con sus lujurias.

Pero hoy florece el estanque
y las aspas de nuestros cerebros

trituran los siglos.

PÉREZ-DOMÉNECH.

ORO DEL RHIN

CERVECERÍA, CAFÉ Y RESTAURANT

Plaza de Santa Ana, 10

Para conocer las nuevas estéticas y las obras más significativas de este tiempo leed

LA VIE DES LETTRES

Directores: Nicolás Boadiva y William Speth

Verdadera antología internacional de vanguardia.

Colaboran los mejores escritores, los más originales, los más audaces

Suscripción a seis números, 30 francos franceses.

Escritorid: 20, rue de Chartres (Paris-Neuilly).

Aparce cada dos meses en volúmenes de 128 páginas por mínima, gran formato (26 x 19), con

numerosos grabados originales y reproducciones de obras de los mejores artistas de esta época.

Dépoteo general: Jacques Povolazky y Cia., Editores, 13, rue Bonaparte, Paris.

A seguir, imagens da primeira página da revista *Vltra*, números 11 e 12, quando Borges e Ramón se revezam no lugar gráfico antes ocupado por Cansinos Assens.



ANATOMÍA DE MI «VLTRA»

La estética es el andamiaje de los argumentos edificados *a posteriori* para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. Esto, en lo referente al crítico. En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. En el primero, el individuo se abandona al ambiente; en el segundo, el ambiente es el instrumento del individuo. (De paso, es curioso constatar que los escritores autobiográficos, los que más alarde hacen de su individualidad recia, son en el fondo los más

sujetos a las realidades tangibles. Verbigracia, Baroja.) Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Ambas pueden existir juntas. Así, en la renovación actual literaria—esencialmente expresionista—el futurismo, con su exaltación de la objetividad cinética de nuestro siglo, representa la tendencia pasiva, mansa, de sumisión al medio...

Ya cimentadas estas bases, enunciaré las intenciones de mis esfuerzos líricos.

Yo busco en ellos la *sensación en sí*, y no la descripción de las premisas espaciales o temporales que la rodean. Siempre ha sido costumbre de los poetas ejecutar una reversión del proceso emotivo que se había operado en su conciencia; es decir, volver de la emoción a la sensación, y de ésta a los agentes que la causaron. Yo—y nótese bien que hablo de intentos y no de realizaciones colmadas—anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adi-

cionales datos que la preceden. Un arte que rehuyese lo dómico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o merdaces.

Para esto—como para toda poesía—hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso.

El ritmo: no encarelado en los pentágramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos—espirituales—el camino más breve.

JORGE-LUIS BORGES

SILENCIO

A José Bances

El camino nublado
asciende hasta la cima
del Sol.

Mis pasos
y el aroma de mis primaveras muertas

EL RELOJ

(fuga de las horas que caen)

(
c
o
m
o

l
a

p
l
o
m
a
d
a
)

TIENE EL DEDO EN LA BOCA

ELIODORO PUCHE

Todos los domingos los colaboradores de «Vltra» se reúnen en la casa de fieras del Retiro.

HORIZONTE

La montaña
mar de espumas quietas

En su cabellera encanecida
ondea el velamen de plumas

El oteaje se oye
en los mástiles sonoros

hacia donde dirigen
los navíos alados

el compás errabundo
de su lírica proza

Horizonte
mar inmóvil de hielo
bajo el oriflama azul del cielo

Se hunde entre la nieve
un faro moribundo que se apaga

y en la agonía de su naufragio
la montaña es un mar ensangrentado

HUMBERTO RIVAS

Los ultraístas estamos desvirgando el himno del Futuro.

MELODÍA MUDA

Yo quiero cantar,
pero
las palabras
se deshacen entre mis manos.

Las palabras que sean
ojos del sueño,
horizontes líricos,
barcos
de mares vírgenes,
brazos
de mi espíritu,
logaritmos de mis canciones.
Las palabras desnudas,
alas
de mi frente,
alas
que no hubiesen jamás volado;
las palabras que sean
campanas del éxtasis,
rocío
de las futuras albas.
Las palabras
que nadie ha pronunciado nunca:
LAS PALABRAS.

RAMÓN PRIETO Y ROMERO

Leed «Vltra», el mejor ventilador atmosférico de nuestro verano tropical.



REDACCIÓN:
Moncloa, 7, 2.ª derecha.
Número suelto, 20 céntimos.

POESÍA ■ CRÍTICA ■ ARTE

ADMINISTRACIÓN:
Moncloa, 13-15, 2.ª izquierda.
Número atrasado, 60 céntimos.

RAMONISMO

LA SOLERA DE LA BELLEZA

No pasaban por ella los años. Todas las amigas la envidiaban y preguntaban a su médico, a su doncella, a sus porteros, cuál era el secreto de aquella belleza siempre juvenil. En los espejos estaba revuelta la figura de hacía años con la figura de ahora, y eran como copias de la misma figura que se reproducían en los ángulos de los espejos de café.

¿Cuál era el secreto de aquel milagro?

May sencillo. En la jarra del agua siempre dejaba, desde que tenía quince años, un poco del agua antigua, de la primera agua con que lavó su carne engomada, abrigada por la infancia aún.

En la gran jarra de agua siempre dejaba, como solera de su belleza antigua, un poco de la jarra anterior, y así eso daba tono y frescura a toda el agua con que se lavaba y se rejuvenecía. ¡Admirable fórmula!

El aeroplano de las tormentas. — — —

Hay un aeroplano para las tormentas, ingenioso aparato que aprovecha la electricidad de las tormentas y se dispara sobre el mundo y hace trayectos maravillosos gracias al aprovechamiento de las potentes fuerzas de la tormenta.

Cuando el cielo tormentoso se señala en el cielo, el aviador dueño del aeroplano para las tormentas, sube al cielo y ajusta el trole de su aparato a la línea eléctrica de las nubes.

El motor se llena de fuerza, y el trole, amarrado a las revueltas trayectorias de puntos de la tormenta, recorre las más largas distancias y llega al punto matriz de las tormentas sobre los Andes o sobre los Urales.

El fuelle de la vida.

Los fuelles han caído en desuso siendo tan importantes como son. Ni en las salas de Física se les ha concedido un rincón.

Con los fuelles, las brujas—las brujas de Goya sobre todo—atizan lo sobrenatural.

El observador y descubridor encontró en el viejo palacio, junto a los cogedores de largo mango y la pinza para el azúcar de los leños, un fuelle maravilloso, el fuelle que reanima al que se va a morir, el verdadero fuelle de la vida.

La corbata feliz.

En la corbatería siempre había yo sospechado que entre todas las corbatas estaba «la corbata feliz».

La había buscado en vano y me había comprado corbatas absurdas esperando dar con la feliz.

Siempre revolvió todos los manojos de corbatas, los haces de estolas, que parecían en su conjunto bufandas de posada densidad que vencen el brazo del corbatero que las enseña.

El que se compra un mazo de esos, el que dice: «échemelas todas», es que se va a casar con la novia opulenta, hija del opulento banquero.

¿Cuántas veces los corbateros me han

DULZURA

He aquí

desde entonces

La primavera deja en la ventana un instante mi corazón sobre sus alas

He aquí

desde entonces

El patio se hace dulce como un plátano

Y los tañidos como copos temblorosos de la [noche

Y el corazón se baña en su pecera de pensamientos dulces

Y los lalidos se desmayan sobre el vellón tejano

He aquí

desde entonces

La hora lame mi mano como una vaca mansa

J. RIVAS PANEDAS

presentado sus corbatas, haciendo ese nudo supuesto que ellos hacen con la misma mano como si pusieran la corbata a un sér imaginario!

Siempre me he quedado absorto en todas y cada una de las que me presentaban sospechando que esa fuese la corbata feliz.

Hasta que un día, estando probándome más corbatas, vi un señor alegre que se miraba al espejo con tal cara de gozo, que me di cuenta de que aquella era la corbata feliz. Era verde, espantosamente verde; pero le grité al corbatero:

—¡Deme otra como la de este señor!

—No hay otra como esa...

Al oír eso me dejé caer como desmayado en una silla y vi la pantomima feliz representada por el señor que se llevaba la corbata feliz que yo había buscado toda la vida.

Yo en esta época escribo en los sobres con ferro de verano. Ya sabéis los que digo... Esos que tienen un fondo de rayadillo interior, un tipo de blusa de percal planchado.

El reloj extraplano tiene la culpa de la tuberculosis. Yo estudio mucho los relojes de pulsera. Sus atrasos o sus adelantos son como un verdadero pulso.

Si de nuevo hubiera que coronar de espigas a alguien, se usaría, en vez de una corona hecha con las espigas del espino, una corona metálica hecha con alambre espinoso.

La voluptuosidad del tobogán la inventaron y la presintieron los niños tirándose y dejándose deslizar todo a lo largo de los balustres de las escaleras.

Las automovilistas han dejado flotantes y tendidas en el camino las gasas de sus sombreros.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Grecia, revista de literatura. Quinzenal do n. 1 ao 13, a partir do n. 14 tornou-se decenal. Entre seus colaboradores pode-se citar Cansinos Assens (que por vezes utiliza o pseudônimo Juan Las), Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle (por vezes assina Adrianus ou Aladino), Lasso de la Vega, J. Pérez-Jorba, Guillermo de Torre, Rogelio Buendía, Gerardo Diego, Eugenio Montes, Juan Larrea, León Felipe, Jacques Edwards, Adolfo Salazar, Juan Hector Picabia, Tomás Luque, J. Rivas Panedas, Maurice Claude, Luciano de San-Saor (pseudônimo de Lucía Sánchez Saornil), Valle-Inclán, Joan Salvat-Papasseit, Francisco Vighi Fernández (assina por vezes Benito Baranda). Entre os ilustradores, Sonia Delaunay, Mauricio Bacarisse e Norah Borges. Começou em 12 de outubro de 1918 em Sevilha, dirigida por Vando Villar. Em junho de 1920 a redação se mudou para Madri.

n. XXXVII, 31/12/1919

JLB, "Himno del mar", pp. 3-4.

n. XXXVIII, 20/01/1920

JLB, "Paréntesis pasional", pp. 9-11.

n. XXXIX, 31/01/1920

JLB, "Al margen de la moderna estética", p. 15.

n. XL, 20/02/1920

JLB, "Lírica inglesa actual" [tradução dos poemas "Adoradores de la luna" de E. R. Dodds, "Soñé toda la noche..." de Henry Mond e de um fragmento do poema "Muerte súbita", de Conrad Aiken, p. 8.

n. XLI, 29/02/1920

JLB, "La llama. Bajo la larga urna del cielo", p. 10.

JLB, "Albert-Birot. La leyenda. Esto es para alumbrar las casas de Occidente" [tradução], pp. 15-6.

n. XLIII, 01/06/1920

JLB, "Trinchera", p. 6.

n. XLV, 01/07/1920

RGS, "Disparates. El bárbaro de la verbena", pp. 1-2.

JLB "Hermanos", p. 14.

n. XLVI, 15/07/1920

JLB, "Señal", p. 13.

n. XLVII, 01/08/1920

RGS, "Disparates. El más terrible bostezador", p. 5.

JLB, "Lírica expresionista. Síntesis" [tradução dos poemas "Detrás del frente" e "Esperanza" de Kurt Heynicke, e "Los sentidos" de Wilhelm Klemm], pp. 10-1.

n. XLVIII, 01/09/1920

RGS, "Disparates. El hundimiento del balcón. Sueño del hombre prudente. El ilusionista", pp. 1-2.

JLB, "Rusia", p. 7.

n. XLIX, 15/09/1920

RGS, "Ramonismo. Fragmentos de un diario abortado", pp. 1-2.

JLB, "Insomnio", p. 9.

n. L, 01/11/1920

JLB, "Lírica expresionista. Wilhelm Klemm", pp. 10-11.

Reflector, revista internacional de arte, literatura y crítica. Número único publicado em Madri e dirigido por José de Ciria y Escalante. Guillermo de Torre foi o secretário de redação.

n. 1, Madrid, diciembre de 1920

RGS, "Ramonismo: El gran gasómetro. Las sortijas del cielo. La araña genial. El ladrido absurdo", p. 13.

JLB, "Vertical", p. 18.

Guillermo de Torre, sección "Libros escogidos": "Ramón Gómez de la Serna: LIBRO NUEVO, Madrid, 1920" [reseña], p. 19.

A seguir, páginas 13, 18 e 19 da revista *Reflector*.

REFLECTOR

13

R A M O N I S M O

EL GRAN GASÓMETRO

No tenía fuerza el gas y aunque en la ciudad más grande del mundo había unos gasómetros enormes hubo que votar la construcción de otros mayores que se tardarían algunos años en rematar.

Ya estaba próxima la inauguración del gran gasómetro, gran tartera negra que casi tocaba al cielo y cuyos calados soportes eran como torres Eiffels que le servían de muletas sobre las que intentar la ascensión.

Una gran sombra caía sobre la ciudad en cuanto el sol trasponía el gasómetro, el gran gasómetro pues había uno mucho más grande que los otros dos y parecía como si aquello recordase la trinidad de cruces en el Golgota, una central muy grande y otras dos mas pequeñas.

El gran elefante del gasómetro, carcel del aire sin una ventana, amargaba el paseo por los arrabales por su mayor grandeza, con un trágico sublime que abrumaba. ¿Cómo íbamos a admirar aquel fantástico edificio como inaudito brocal del infierno necesitado de un suplemento usurpado al cielo por el exceso de atormentados que lo atestan ya? Siempre he sospechado que los gasómetros se nutren del infierno por que es aviesa la llama azul del gas.

Todos esperaban en la más enorme ciudad del mundo la hora en que creciera el gran gasómetro, la hora en que al funcionar se elevaría sobre su misma altura en la plenitud del gas, cuando el azuloso elemento se ensancha en sus entrañas. ¿Pero todavía podría crecer más? ¿Sería posible?

El gran día de la inauguración llegó al fin llenos de reluciente carbón de piedra todos los alrededores del gasómetro en una legua a la redonda. Parecía puesta de riguroso luto la ciudad por aquel lado.

El gran gasómetro creció, creció, creció

tanto, se ingurgitó tanto aire y tanta capacidad de la ciudad que absorbió el aire de todos, y los habitantes de la mas grande ciudad del mundo murieron en su postura del momento, en el gesto en que les cogió la asfisia.

LAS SORTIJAS DEL CIELO

Las estrellas son sortijas de unos Dioses presuntuosos que alardean de sus grandes solitarios. Sobre todo no cabe duda de esta verdad cuando algunas noches comienzan a mover el dedo de la sortija con ostentosa presunción.

LA ARAÑA GENIAL

La araña más lista, la araña sorprendente fué la que se estableció en plena araña de luz, en plena gran lámpara. Su caza fué sorprendente. Cazó todo lo que había que cazar porque todo se la venía a la boca con la atracción de la luz. Fué la única araña que se pareció al naturalista que cuelga lutes de los árboles para aumentar sus colecciones.

EL LADRIDO ABSURDO

La pobre mujer vivía en una casita de los barrios extremos donde tenía un horno en que amasaba pastas de taberna ganándose así la vida. Algun domingo asaba en su horno corteza de cerdo y salía a venderla a los bebedores que buscan los columpios y las tabernas de las afueras.

En su corral no tenía más que un gallo y dos gallinas.

Las noches de su casita solitaria y como abandonada a los ladrones, eran para ella medrosas y largas.

Una noche por fin los ladrones tantas veces soñados escalaron una tapia ¿iban a robar impunemente? No. El gallo fiel, al verles ladró como un perro y los ladrones huyeron despavoridos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

V
E
R
T
I
C
A
L

Ya—presintiendo el obsolescencia del libro como instrumento expresional—Ludwig Rubiner proclamó que el manifiesto constituiría el órgano más acto de nuestros intercambios intelectuales. Ante todo, su forma: esa gran foja abierta como un lecho, con sus alardes de bandera, y sin la humildad falsa del libro que con sus ocho aristas penetra como un ariete en nuestros estantes. Claro que el manifiesto es algo que grita, pero que grita con esa ingenuidad gesticulante y espontánea con que discuten en el cénaculo los compañeros...

Guillermo de Torre, que se empuja hoy verticalmente sobre el tablado de su manifiesto, transvasará mañana sus ideaciones a la pantalla cinemática o se alzarán, bocinero de sus propios poemas, sobre los rancos de una plataforma. Desde hoy su Manifiesto—cálido, primordial, convencido—posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico.

El estiércol dorado de los caminos es amarillo como el sol que lo estruja.

Este es el truco de los optimistas.

El sol transfijo en lo vertiginoso es amarillo como el estiércol que estruja.

Este es el truco de los pesimistas.

Erigir una de estas analogías en dogma, agotar todas las variaciones factibles, disfrazar el arlequín primicial con todos los trapos, plasmar el rostro en una serie de muecas y exhibir una mentalidad disecada al gusto del público, crearse una actitud, en una palabra: he aquí la volición de casi todos los escritores.

Contra esta voluntad de imponer a las fracciones anímicas un denominador común, Torre se alza. El se proclama creacionista, cubista, expresionista, futurista, dadaísta... Y volando a la vez en tantas pajareras, no se encierra en ninguna y bajo el entusiasmo de su gesta verbal se adivina una gran invectiva subcutánea contra las escuelas, en lo que tienen de carcelario y de uniformizado, en lo que contradicen al instante. Y en su actitud himnicamente egoísta, literaturiza la jubilosa estela stirneriana—la de aquel hombre que habló de la significación formidable de un grito de alegría sin pensamiento—y arquitecta nuestras orientaciones rebasadoras de las glorias baratas.

JORGE-LUIS BORGES.

LIBROS ESCOGIDOS

Ramón Gómez de la Serna: LIBRO NUEVO
Madrid, 1920.

Aquel libro que auguró Ramón Gómez de la Serna en su primera, mas célebre, encrespada e insurgente proclama de Pombo, 1915, «el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro libre en que se libertase el libro del libro, y en que las fórmulas se desenlazasen al fin», hélo aquí ahora, en 1920, conseguido en el *Libro nuevo*, audaz, descoyuntado y poliorámico.

Sorprende, alucina, cautiva la mutabilidad kaleidoscópica de éstas páginas henchidas de visiones originales, apuntes sagaces y alardes imaginativos. El *Libro nuevo* marca una meta en el segundo ciclo literario de RAMÓN, a partir de *Greguerías*, y cuyo vértice angular está en *Mustrario*.

(Atrás quedan, representativos de una hervorosa y barroca inquietud germinal, sus primeros libros herméticos: *Ex - Votos*, *El Libro mudo*, *Tapices*. Hoy, su autor los mira como «un delirio intenso, fulminante y rebelde» de su primera juventud; mas no obstante, a mi juicio son de un relieve mas impar y de una calidad más pura que el módulo de la greguería demótica. Esta significa la transición a la zona jovial, y la liberación del pathos barroco y de la congoja sinusoidal, que desdoblaba en refracciones oblicuas las vértebras de sus primeros y descontorsionados libros).

En el *Libro nuevo* destaca acaso aún más que en *Senos* o *Variaciones* ese afán de politeísmo objetivado, ese hilozoísmo sentimental y esa psicofilia intensa que le induce a sentirse imbebido, transfundido y diluido en las cosas humanas y físicas, vivientes e inertes. Ante sus miradas perforadoras (recordad que Ramón mismo, en *Tapices*, se ha caracterizado como un «mirador», un espectador, y no como un escritor coherente) todo adquiere un relieve peculiar, una faceta insospechada y una proyección humorística. Y cómo su mirada abarca todas las longitudes, cómo de su poliorama visual nada queda excluido, éste descriptor infatigable se apresta a construir una nueva revisión del Cosmos multiédrico, en que todos los obje-

tos, paisajes y entidades sean afrontados en sus rasgos más expresivos, penumbrosos y pintorescos, a lo largo de una serie de volúmenes. ¡Asombroso campo de exploración especulativo el suyo, de un área ilimitada, solo abarcable por sus ojos prismáticos!

Incesario subrayar aquí la categoría que adquiere en nuestro friso de precursores, la personalidad potente de Ramón Gómez de la Serna—que se desangra incensantemente sobre las cuartillas con una tenacidad y una prodigalidad invasoras. Su figura será estudiada por mí con mas detención. Hoy solo he querido subrayar la aparición del *Libro nuevo* en cuyas páginas densas abren brechas de luz crítica sagaces glosas firmadas por Alfonso Reyes, «Azorín», Cansinos-Asséns, Díez-Canedo, Valéry-Larbaud y Vinardell.

Alfonso Reyes: EL PLANO OBLICUO.—Madrid, 1920.

La irisación dardeante del mosaico pluricolor prismatiza el azar de los dados, sobre los rectángulos del ajedrez mental. Hay ejercicios de musculatura abstracta, y torneos de sutilera en el estadio irónico. Alfonso Reyes, bajo su máscara aristofanesca, propaga su verbo nuevo en ondas excéntricas. Los episodios se desenlazan en la tercera dimensión. Y por el plano oblicuo de su libro, resbalan caprichosamente estilizaciones reflejas de las metamórfosis fantásticas en los laboratorios mentales.

Albert Gleizes: DU CUBISME ET DES MOYENS DE LE COMPRENDRE. Editions «La Cible».—Paris, 1920.

Al pintor y teorizante cubista Alberto Gleizes, debemos las primeras iluminaciones críticas sobre este arte noviestructural, expuestas en su libro *Du Cubisme* (edc. Figuière,) escrito en colaboración con otro pintor del grupo, Jean Metzinger. *Du Cubisme* apareció en 1912, casi simultáneamente a las sagacísimas y famosas *Méditations esthétiques: Les peintres cubistes*, del lucífero Apollinaire, libro que difundió y aclimató la novísima pintura en todas las atmósferas estéticas. Posteriormente, Gleizes publicó un «brochure» de trece páginas—edición cládestina, sin fecha ni pie de imprenta, que

Tableros, revista internacional de Arte, Literatura y Crítica. Publicada em Madrid quinzenalmente. O primeiro número é de 15/11/1921. Encerra-se no quarto número. Apresentava-se como uma "refundición" da revista *Grecia*. Dirigida por Isaac del Vando Villar e Rafael Barradas.

n. 3, 15/02/1922

RGS, "El tranvía japonés", p. 2.

RGS, "Lunatismo", pp. 2-3.

JLB, "Escaparate, Porcelana", p. 12.

n. 4, 28/02/1922

RGS, "Los seres y las cosas de los sueños", p. 2.

JLB, "Tarde lacia", p. 10.

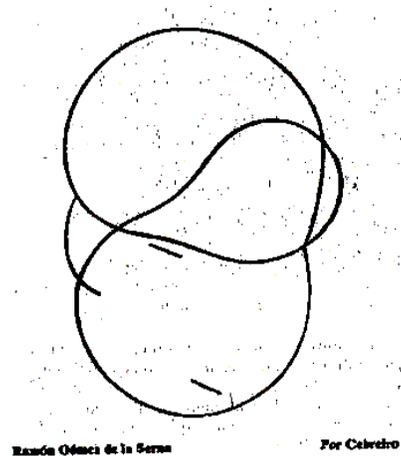
Alfar. De 1921 a 1925 foi designada *Revista de Casa América de Galicia* e publicada em A Coruña, na Espanha. Depois passou a ser publicada em Montevideu. Julio J. Casal foi seu diretor nos primeiros tempos, depois Julio González del Valle. Entre seus colaboradores, é possível citar Francisco Miguel, Luis Huici, Álvaro Cebreiro, Julio Rodríguez Yordi, Leandro Pita Romero, Antonio Villar Ponte, Eugenio Montes, Alfonso Rodríguez Castelao, Vicente Risco, Antonio Noriega Varela, Luis Amado Carballo, Jesús Bal y Gay, Eladio Rodríguez, Antonio Rey Soto, José Seijo Rubio, Cándido Fernández Mazas, Salvador de Madariaga, Santiago Casares Quiroga, Ramón María Tenreiro, Francisco Ayala, Rafael Alberti, Max Aub, Manuel Azaña, José Bergamín, Azorín, Rafael Cansinos Assens, Antonio Machado, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Gabriel Miró, Miguel de Unamuno, Guillermo de Torre, César Vallejo, Vicente Huidobro, Victoria Ocampo y Alfonso Reyes. Entre os colaboradores gráficos destacam-se Gregorio Prieto, Pablo Picasso, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Salvador Dalí, Juan Gris, Daniel Vázquez Díaz, Moreno Villa, Joaquín Suñer e Norah Borges.

n. 40, mayo de 1924

RGS, "En la supuesta Cinelandia, Los cocktails absurdos", pp. 4-5.

JLB, "Examen de metáforas", p. 11-2.

Abaixo, retratos de Ramón Gómez de la Serna. À esquerda, na versão de Rafael Barradas (n. 27, 1923), à direita, na de Daniel Vázquez Díaz (n. 41, 1924) versão republicada em *Proa* (n. 11, p. 5).



Acima, retratos de Ramón na revista *Alfar*. À esquerda, desenho de Francisco Bores (n. 50, 1925) e à direita, de Álvaro Cebreiro Martínez (n. 55, 1925).

NA ARGENTINA

Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre, 2ª época. Revista em formato tabloide, fundada por Evar Méndez e publicada de fevereiro de 1924 a dezembro de 1927. O subtítulo "2ª época" deve-se à sua antecedente, fundada em 1919. Representou o ápice da vanguarda argentina, iniciado com as revistas *Prisma*, *Proa* e *Inicial*. Em torno dela organizou-se o grupo conhecido como Florida. Entre seus colaboradores pode-se citar José Pedroni, Horacio Rega Molina, César Tiempo, Oliverio Gironde, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Ulyses Petit de Murat, Raúl González Tuñón e Enrique González Tuñón.

Além dos textos de Borges e Ramón, relacionam-se aqueles nos quais Ramón foi o assunto principal.

n. 12-13, octubre-20/11/1924

Sergio Piñero (hijo), "Greguerías criollas".

n. 14-15, 24/01/1925

JLB, "Ramón y 'Pombo'".

[Federico] Boxaca, "Ramón Gómez de la Serna" [desenho].

n. 19, 18/07/1925

[Anônimo], "Homenaje a Ramón".

RGS, "Salutación".

Oliverio Gironde, "Radiograma a Ramón".

Ricardo Güiraldes, "Ramón".

[Anônimo], "Ramón, conferenciante, en el circo" [desenho].

Alberto Prebisch, "Ramón".

JLB, "Para el advenimiento de Ramón".

Sergio Piñero (hijo), "La greguería original".

[Anônimo], Ramón leyéndole a su muñeca de cera [foto].

[Anônimo], "Detalle del cielo del cuarto de Ramón" [desenho].

Alberto Hidalgo, "Poema a Ramón".

Francisco Luis Bernárdez, "Cinco jácaras pombianas".

[Anônimo], "Ramón durante su conferencia sobre 'Los faroles'" [desenho].

Brandán Caraffa, "¿Ramón? ¿Ramoncito?".

Arturo Cancela, "Gringuerías...".

Evar Méndez, "Balada de los cretinos".

Macedonio Fernández, "Ramón Gómez de la Serna".

[Anônimo], "'La muerta viva', uno de los cuadros de 'El torreón' de Ramón" [foto].

[Anônimo], "Ramón, escribiendo, entre sus cosas" [foto].

Oliverio Gironde, "Instantánea del cerebro de Ramón" [desenho].

Arturo Cancela, "Carta Abierta a Evar Méndez".

Guillermo de Torre, "Carta Abierta a Evar Méndez".

n. 27-8, 10/05/1926

RGS, "Fantasmagorías: Diez millones de automóviles. La tienda de las manzanas preciosas. El palco vacío. Estudios sobre el águila".

[Anônimo], Nota, "Ramón".

n. 30-1, 08/07/1926

RGS, "Ramonismo – Greguerías inéditas (Especial para Martín Fierro)".

JLB, "Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés, *La guitarra de los negros*".

Mar-Bor-Vall-Men [Marechal, JLB, Vallejo, Méndez], "Romancillo, cuasi romance del 'Romancero' a la izquierda".

n. 33, 03/09/1926

RGS, "Variaciones: El perejil de Juan Ramón, El entierro del violín, El revistófilo, La bodega del escritor, Las pinzas de las ropas" [con ilustraciones del autor].

JLB, "Nota bibliográfica al 'Jubilo y miedo' de Ipuche; 'Oriental' por Julio Silva".

Ver-Bor-Guillj-Mar-Per-Vall [Bernárdez, JLB, Guillermo Juan, Marechal, Pereda Valdés, Vallejo], "Lo cacharon en Cacheuta".

n. 44-5, 31/10-15/11/1927

Evar Méndez, "Asunto fundamental".

RGS, "Fantasmagorías: El quejido de la biblioteca, El encaje adulterino, Greguerías".

JLB, "'Martín Fierro' y Güiraldes".

Abaixo, página da edição de outubro/novembro de 1924, número duplo 12-13, com as "Greguerías criollas" de Sergio Piñero (hijo). Em seguida, página da edição de janeiro de 1925, número duplo 14-15, com a resenha de Borges intitulada "Ramón y Pombo" e um desenho de Ramón realizado por Federico Boxaca.

MARTIN FIERRO



Pablo Curatella Manes. — La mujer del tapado grueso (bronce)

Renoir — un artista. Cézanne — un artífice. Falta a uno la cualidad que es la virtud del otro.

Más ya que entrambas son esenciales para el arte y toda vez que los hermanos y los herederos de ambos grandes maestros bajo tal punto de vista no se apartaron de sus mayores, pero en cambio exageraron sus virtudes o sus defectos, creo poder afirmar que la pintura francesa, en las décadas que van corridas de este siglo, hay que considerar que se halla en un período de flojedad y de decadencia.

Magnífica decadencia de quien sacaron los exhaustos genios pictóricos de todos los países europeos, pero que no contenía en sí los gérmenes de energía suficientes para procrear la nueva pintura del porvenir.

Los poetas y los jóvenes pintores tuvieron la sensación del apotamiento de la escuela impresionista, y excitados por un deseo de purismo y deseos de alta composición, buscaron en otra parte la fuente que satisficiera su sed. En el estudio de Picasso antiguos y raras obras de arte egipcio sugerían compostura y seguridad de líneas.

Derrin y De Vlaminck pusieron cerca las primitivas esculturas de los negros polinesianos.

Comenzaron entonces a encenderse apasionadas y vivaces discusiones.

En los "ateliers" de Montmartre se confrontó audazmente con el arte griego la estatuaría africana, no exenta de pintoresco.

No basta: aun antes de Barres, exhumaron la robusta composición de un pintor olvidado: el Griego; cerca de él amaron a Ingres, el tan discutido espíritu clásico del siglo pasado.

Los precubistas estaban, pues, sedientos de pureza; y puesto que la pintura impresionista había caído en lo indefinido, en lo fugitivo, en lo amorfo, la condenaron como si fuera una academia. La pureza está en la escultura primitiva de los negros.

Los precubistas estaban sedientos de composición; y desde que la pintura post-impresionista, sostenida por juegos de color, había perdido toda calidad de forma, elevaron a la categoría de maestros al más riguroso entre los constructores, el Griego, y al más clásico entre sus predecesores, Ingres.

De los impresionistas salvaron a Seurat, un clásico él también. Y luego reconocieron a Cézanne: respetaron por lo menos sus intenciones.

En el sendero fatigoso y doloroso de los descubrimientos, es Picasso quien conduce la fila: es él quien critica, pesa, experimenta. Interroga a los maestros y aplica la nueva invención, a fuerza de tortura, a algunas telas inconciliables del viejo período rosa. Nada le importa: conduce obras exentas de gracia, que no son "bellas"; inabarcables al público: solamente se preocupan de aplicar la teoría nueva, que es fijar los hallados valores plásticos.

Llega hasta descender el color: piensa y traduce los pasos de sus descubrimientos en dibujos a pluma y a lápiz.

Cerca de él Apollinaire y Jacob, poetas fervientes.

Cerca de él un matemático, Poincaré, precioso colaborador para definir las leyes de la regla.

Greguerías Criollas

Los galgos cuando nadie los escucha conversan con las liebres amigablemente y después en el momento de la caza simulan no alcanzárselas.

Los "fox-terrier", se combinan con los zorrinos para cuando el patrón les ordene el ataque poder hacer méritos sin los peligros del crin. Méritos, para la obtención de caricias y del permiso correspondiente para dormir en el felpudo comprado en la ciudad.

Los caballos de silla, sobre todo los del patrón, son los chismosos de las estancias: los que le dicen a la hacienda cuándo irá al matadero o si tal o cual peón será despedido.

Los mismos caballos llegan a familiarizarse tanto con el jinete, que adquieren un como sentido en medio de las orejas, en las crines, manifestada en ese constante mirar de reojo. Los caballos en libertad parecen reírse del que está de servicio.

Entre los vacunos y yeguarizos existe y para unos y otros un profundo compañerismo de colegiales.

OTRA COSA: Los dedos de los tamberos toman la forma y el color de las tetas de las vacas. Se ha dado el caso de que han perdido hasta las uñas.

Sergio PIÑERO (hijo).



Pablo Curatella Manes. — Mujer sentada (terracota)

PETTORUTI

Significación que reflejara en bellas consecuencias. Lucha intelectual que, comprendido, ha contrapuesto valores. Secreto preocupación y dialogar continuo. Despertar de una ansia espiritual en la pupila franca a la emoción pura. Honra simpatía en toda alma buena. Agua lustral para las manos simples que la rutina llenó de engaño. Sorpresa inquietante en los tímidos y vulgares. Pasión encajada en los inspetos. (Y en los rincones, cobardemente, la Envidia, cubriéndose de sonrisas pretensiosas).

Lógico es el desconcierto que ésta exposición ha causado en nuestro ambiente, aunque nuevo, enfermo y vanidoso.

Nunca había llegado a Buenos Aires una obra de arte de las modernas escuelas de vanguardia. Cabe a un argentino la valentía y el orgullo de iniciar la fatigosa cruzada en pro de las nuevas formas plásticas.

La diversidad de su labor prueba el afán de estudio y de perfeccionamiento que durante sus once años de permanencia en Europa ha preocupado a nuestro artista. Su espíritu inquieto no ha podido supeditarse a determinada ley y precepto estético. En busca constante y dominado por una visión de belleza mutable en los hechos, en las cosas y en la naturaleza, ha ido transformando sucesivamente el medio exterior de expresión para fijar en la tela lo que estaba dentro de él y fuera de la realidad circundante; así es cómo su proceso creativo se ha enriquecido en integralidad, hasta llegar a lo abstracto a la construcción plástica.

Su gran conocimiento básico, de técnicas y materias, le permite una amplia libertad en la ejecución de sus obras, lo cual desconcierta al ojo profano acostumbrado a ver superficialmente una belleza de calcemania. Exclavado por una rutina de años y años a ver una belleza determinada, dentro de límites fijos; toda innovación tiene que sorprenderlo.

Al progreso de la ciencia no ha correspondido un progreso igual en el espíritu del arte.

Con preceptos y leyes se ha subordinado el verdadero goce de la emoción. Esta nace por inferencia de los sentidos ante un hecho, y se purifica en goce estético por la cultura del espíritu. De nosotros depende, pues, descubrir el valor y la belleza de cada obra.

La calidad de la labor realizada por Emilio Pettoruti obliga el comentario elogioso. Como colorista tiene la virtud de encantar; aún las obras más abstractas atraen por ello. Esta condición individualiza y lleva de personalidad sus cuadros.

Los proyectos de mosaicos y de "vitraux" hablan de la aristocracia de su fantasía, y la gracia ornamental de la línea en la composición se torna maravillosa por el encanto mágico de los colores.

Sensitivo de la forma ya geométrica con ella, o la esconde en el caprichoso labio de una curva; ora haciéndola saltar con ritmos de contrastes, o desmenuzándola en juegos elegantes de vuelo de nubes.

Así Picasso funda la escuela.

Podríase escribir Escuela con E mayúscula, podría-se también decir que esto no es otra cosa más que una "vuelta de la Esuela"; la vieja Escuela clásica y pura con sus leyes, sus normas bien definidas y seguras, nacidas junto con el arte primitivo de los negros, inspiradoras del Griego y de Ingres, que trabajaron el espíritu de Cézanne, y fueron aplicadas inconscientemente por el aduanero Rousseau.

Picasso conduce la fila, y cuando él expone sus cuadros cubistas sale un alarido de horror de la crítica desorientada ante los odiosos desnudos y las figuras sin gracia: la misma crítica que en muy breve correr de años ha aceptado y comprendido sus "naturalidades muertas" y los saludables efectos del feliz y eficaz descubrimiento.

Matisse, noble artista, bien que haya vivido cerca de Picasso toda la pasión de sus averiguaciones, no supo librarse del muelle encanto de la sirena del impresionismo.

Comprendía toda la importancia de la ley hallada, pero su delicada sensibilidad de artista no le permitía adivinar las posibles realizaciones de la Escuela. Espiaba atento, y ante las obras expuestas en el Salón de Otoño de 1908, que representaban en su mayor parte fábricas y casas reducidas a sus líneas elementales, dijo:

"Mais c'est du cubisme!" Desde entonces la escuela se llamó Cubista.

(Continuará).

Sandro PIANANIDA.



Pablo Curatella Manes. — Detalle de "Mujer sentada"

Los poetas inéditos

S. PONDAL RIOS



Conversar con Pondal Rios es sentir el doloroso placer de recordarnos. Tienen diez y siete años que son como diez y siete poetas fuertes y elegantes.

Los adolescentes del romanticismo cultivaban a la pálido y las ojeras y decían cañones desmayados a la luz de la luna. Pondal Rios ama el sol. Por eso su verso crepita como los campos multicolores bajo el mediodía. Su literatura es la que debe ser la literatura valedora de su temperamento sobresaturado.

En cada verso suyo gritan los instintos con una sinceridad primitiva. Para sus ojos de humbre el panorama del mundo es un mundo brillante de imágenes seductoras y plásticas como firmas adolescentes fenomenales.

Espero de este noble y fuerte muchacho una gloriosa carrera. En lo que se refiere a sus cosas técnicas que se llaman la técnica, ¿quién es el que no tiene que aprender?

A medida que recorra el camino lepre de expresarse, su propio talento le irá indicando las mejores palabras...

CORDOVA ITURBURU.

PRIMAVERA

Las curvas femeninas de una loma lejana,
Las ancas de los potros, los árboles, las rosas,
La redondez del viento, la insinuación pagana
De una nube, el conjunto de las múltiples cosas.
Todo, por un milagro en mi espíritu asume
Las formas de una hembra de curvas ampulosas;
Me resumo en mis labios ante el vago perfume
De sus carnes vedadas que presiento gloriosas.

Y justo a mis narices dilatadas,
Y junto a mi emoción absorbo y muda,
Van cayendo sus prendas pertumadas
Y se duerme, desnuda.

MATINAL

¡Gloria de luz! ¡Gloria de color! ¡Gloria de cielo!
Ideas, salid; danzad en el césped, en sus
Suavidades, como las Tres Gracias. En un vuelo
Circular, miradas... ¡ides!... tornad ebrias de luz.

Y tú, músculo soberbio, músculo sonoro
Griegamente desnudo, de tu arquitectura
Deja que el sol penda sus gruesas lágrimas de oro.
Mira la atmósfera, su líquida frescura

Te incita, frente. Oídos, escuchad la grata
Música en que se manifiestan las cosas. Manos
Estrujad uvas. Y en ti, dulce alma, (La Traviata)
Troten y galopen los compases wagnerianos.

Pecho ¡amplíate! Estifadete armoniosamente
Y, sonoramente, ¡pecho! absorbe la inmensidad.
Manos, miradas, ideas: melodiosamente
A compás del conjunto maravilloso ¡danzad!

Ideas, como las Tres Gracias, sobre el césped, en sus
Suavidades ¡danzad! ¡Ídeas!... ¡Gloriosas!...
(de luz)

TRIPTICO DE LUZ

La hora roja

Danzan las rubias mujeres de la luz. Sonoro
De luces está el conjunto luminoso. Como
El torso musculoso de algún dormido toro
Muestra la Madre tierra su vigoroso lomo.

Ponzan mis oídos mil rumores crepitantes.
Mis ojos simplifícan la multitud de cosas,
Es un ramo de venas, hinchidas, palpitantes,
Y en su brillar feruendo de carnes sudorosas.

Me siento profundo como un árbol. Vigoroso
Como un árbol. A mis alicnas, que tiemblan, se arroja
La vida que la tierra me envía en tonitruoso
Chorro de sangre humeante, caliente, roja... ¡roja!

La hora azul

El mismo paisaje. La naturaleza
Averúltase ahora, dolorosamente,
En tanto que hegan, armoniosamente,
Las pálidas vírgenes de la triesteza.

LAS TRANQUERAS

El continuo pasar gasta las facciones de las tranqueras.

El viento con su goma de borrar limpia las huellas del polvo que las cubre.

En los postes próximos a una tranquera la huella refleja su expresión como en un espejo.

Los animales tienen perfecta cuenta de lo que es una tranquera.

Los mismos pastos se detienen en llegando.

Los postes y los alambrados son los paralelos y meridianos de las pampas.

El ruido de su cerrojo es impertinente, insoportable. Más cuando no lo sentimos, nos deja en suspenso. Tan en suspenso, que nos volvemos para cerciorarnos de su ajuste, como si el ruido aquel fuera ancestralmente conminatorio.

Los tranqueras resisten la simpatía.

Es que los animales tienen un profundo sentido estético.

Sergio PIÑERO (hijo).

Con sus flores blancas. Sus largas y oscuñidas
Formas dibujan las tónicas griegas.
En callada ronda se allegan las pálidas
Virgenes ciegas.

La hora blanca

Las vírgenes de la triesteza
Ofician sus misas en mi cerebro.

Ha llegado la luna. En mi frente
(Que acarician sus pálidos dedos)
Con su aguja y su hilo de plata,
Pareciera que teje recuerdos.
Se han dormido los árboles. Todo
Se ha dormido. Un ligero cansancio
Va pesando en mis párpados. Todo
Se ha tornado de un modo tan blanco
Y tan triste... tan triste de luna,
Que me pongo a pensar en los muertos.

Las vírgenes blancas de la melancolía
Ofician sus misas en mi cerebro, bajo
El punto rojo de la lámpara votiva
(Callan los cantos. Suenan cílices de plata)

La luna, con sus dedos planteados
Acaricia mis párpados.

Duermo.

¡Ha tornado la luz matinal! ¡Ha tornado la luz
Matinal!, alegremente, como un grupo de hermosas
rubias mujeres desnudas. He pensado: "Las cosas
No se entristecen, solamente se entristece la luz".

Al comprenderlo, mi alma unificó su multiforme
Condición. Y al comprenderme como un punto de vida
Fuí, cuerpo y alma, íntegro, una inaudita, una enorme,
Una enorme e inaudita esperanza indefinida!

S. PONDAL RIOS.

RAMÓN Y "POMBO"



Ramón Gómez de la Serna, por Ezaceta

¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía. Quiero manifestar por ello la convicción de entera, la abarrotada plenitud que la informa: plenitud tanto más difícil cuanto que la informa es una serie de puntuales atisbos, esto es, de oro nativo, no de metal amartillado en láminas por la tesumera retórica. Ramón ha inventariado al mundo, incluyendo en sus páginas no los mismos ejemplares de la aventura humana, según es uno de los posea, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. Tal plenitud no está en la concordia ni en simplificaciones de síntesis y se acerca más al cosmorama o al atlas que a una visión total del vivir como la rebucada por los tediosos y los levantadores de sistemas. Ese su omnívoro entusiasmo es singular en nuestro tiempo y doy por falsa la opinión de quienes le hallan semejanza con Max Jacob o con Bernard, gente de traviesa demeritoria, más atarada con su íngenuo y sus preparativos de scomburo que con la heroica urgencia de aferrar la vida húdida. Sólo el Renacimiento puede ofrecernos líneas de ambición literaria equiparables al de Ramón. ¿Son menos codiciosas acaso que la escritura de éte las enumeraciones millonarias que hay en la Celestina y en Rabelais y en Jonson y en "The Anatomy of Melancholy" de Robert Burton?

Para el mayor de los 3 grandes Ramones, las cosas no son pasadizos que conducen a Dios. Se encarrilan con ellas, las acaricia y las requiere, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin perjuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman. También en Whitman vemos todo el vivir, también en Whitman alentó milagrosa gratitud por lo macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas. Pero la gratitud de Walt se satisfizo con la enumeración de los objetos cuyo hacimiento es el mundo y la del español ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individuación de cada objeto. Bien asegurado en la vida, Ramón ha puesto la cacharuda vehemencia de su terco mirar en cada hito de la realidad que lo abarca. A veces camina leguas en su hondura y vuelve de ella como de otro país. ¿Qué videncia final la de su espíritu para atibar el lago de sangre que encierra el fondo de las plazas de toros y son su obscuro corazón!

"La Sagrada Cripta de Pombo" es el más reciente volumen de la verídica Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más que Ramón va escribiendo. Es una intensa investigación del Caís y de la numerosa humanidad que a la vera de las moaitas de mármol se oye vivir. Vistos ya para siempre por Ramón están en esas páginas predoras Diego Rivera, Ortega y Gasset, Gutiérrez Solana, Julio Antonio, Alberto Galbis, todos con decisión de estatus o más aún de noble tela, pero sin la menor timidez y descuidadas e insolentes de vida. (También hay galerías de papel en sus páginas hechas de filas de retratos de pasaporte y he visto en ellas un ya perdido J. I. B. lleno de retenciones y cavilaciones posibles y un inasquívoco Oliverio ofrecido con sus facciones barajadas y sin desvanecido mirar).

De las seiscientas páginas de este libro en serán ninguna está pensada en blanco y en ninguna cabe un bostezo.

Jorge Luis BORGES.

EDICIONES SAMET

NOVEDADES	FONDO EDITORIAL
Evar Mander. — Las horas alucinadas. Nocturnos y otros poemas. (Ilustraciones de Alfredo Guido)..... \$ 2.50	Eduardo González Lanuza. — Prismas. \$ 1.80
R. Saenz Hayes. — Hlas Pascal y otros ensayos. Estudios sobre autores franceses, españoles e ingleses..... \$ 2.50	Héctor I. Eandi. — Pólatos en el estancque..... \$ 2.00
R. Zapata Quezada. — La infidelidad de Penélope. Primer premio del Concurso Literario de Cuyo..... \$ 2.50	Nora Lange. — La calle de la tarde. \$ 1.00
	C. Delgado Fito. — Sed..... \$ 1.50
	Pedro Leandro Ipuche. — Alaa Nuevas... \$ 2.00
	Pedro Leandro Ipuche. — Tierra Honda... \$ 2.00
	Francisco M. Piñero. — Cerca de los hombres..... \$ 0.40

TODOS LOS LIBROS Servicio especial para provincias
Av. Mayo 1242 BUENOS AIRES

Primeira página de *Martín Fierro*, n. 16, de maio de 1925, com o anúncio, no rodapé, de uma colaboração de Ramón.

MARTÍN FIERRO

10 Cts. Periódico quincenal de arte y crítica libre Cts. 10

Segunda época, Año IV, Núm. 16 Buenos Aires, Mayo 5 de 1925 Dirección y Adm.: Bustamante 27

De "La poesía de A. O. Barnabooth"

O D A



Fierro Sicché.—Retrato de Valery Larbaud.

Fréteme tu gran ruido, tu gran andar tan dulce,
Tu desahogado zaceruco a través de la Europa iluminada
Oh tren de bajo! y la angustiosa medida
Que se abreva a lo largo de tus pañales de cuero dorado,
Mientras que tras las puertas laqueadas, de pinceladas de cobre pesado,
Desarma los millones.

Encerro canturreando los pañales
Y sigo tu carrera hacia Viena y Budapest,
Mencionando mi voz a tus cien mil voces,
Oh Tren Ancestral!

Me senté por vez primera toda la dulzura de vivir.
En un camarote del Nord-Express, entre Würzburg y Fekwe.
Resbaléme a través de las praderas donde pastaron.
Al pie de grupos de grandes árboles semejantes a colinas.
Estaban vastedades de pios de cordones cruados y unidas...
(Ocho de la mañana en estado, y la bella cantatriz
De ojos violetas cantaba en la cabina de al lado.)

Y vosotros, grandes vidrios a través de los cuales he visto pasar la Siberia y los montes del Sannhan,
La Castilla áspera y sin flores, y la mar de Mármara bajo una lluvia tibial!
Fréteme, oh Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn, préstame
Vuestros milagrosos ruidos sordos y
Vuestros vibrantes voces de reclamo;
Préstame la respiración ligera y fácil
De las locomotoras altas y delgadas, de movimientos
Tan cómodos, las locomotoras de los rápidos,
Precediendo sin esfuerzo cuatro vapores amarillos con letras de oro
En las soledades montañosas de la Serbia,
Y, más lejos, a través de la Bulgaria llena de rosas...

Ah! es necesario que esos ruidos y que ese movimiento
Entren en mis poemas y digan:
Por mí, mi vida indecible, mi vida
De niño que nada quiere saber, sino
Esperar eternamente cosas vagas.

IMPRESION DE LA ARGENTINA EN UN ECONOMISTA

(Revista de Occidente, año III, 20 febrero 1925)

Luis Obregón ha descubierto que en la Argentina las ferrocarriles son ingleses, yunque los bancos, las empresas eléctricas, alemanas; y de todo el mundo los bancos que exportan los productos. Ha descubierto, además, que no se afianza de los argentinos el ahorro. "Generalmente, no se ahorra", son sus palabras. No queremos dar a las palabras "ha descubierto" su tono ordinario. Generalmente los economistas, ligados así con el afán de lucro, se dedican en algunas pocas horas que ellos traen a provecho. Pero un señor Luis Obregón que tiene la tranquila valentía de decir lo que ha visto o lo que ha podido observar, ligada a sus palabras, cuando menos, el sello de la sinceridad. Hay un párrafo de su artículo que me ha parecido justo y que sería bueno que le meditaran los que tienen espíritu de escritura. Así va integrado: "No hay tiempo para pensar". "Todo ese enorme gasto, ese nivel de consumo de vida material, característico de la Argentina, trae sus consecuencias. La primera es la dificultad de formar una cultura superior. El costo de la vida se tan elevado y la valoración del trabajo intelectual tan modesta, que no es posible vivir ejercitando el arte o el pensamiento en sus formas más nobles y selectas. El intelectual argentino necesita "desempeñar múltiples oficios que le hacen casi imposible prepararse y absear." "Aquí tenemos que hacer más una demanda de cultura", se oye lanzar al "economista".

"Los profesores explican dos, tres, cuatro cátedras.
"Que dice con honor en Buenos Aires que los literarios
"Gozan especial para políticos y profesores (Ah). Y
"sin no les basta a los profesores con las varias cátedras para mantener económicamente su rango social
"y, muchas veces, las que no tienen además familia
"y familia—y son los que tienen—cuelen buscar aquí
"no en alguna empresa agrícola o ganadera."
"Eso es fatal. La cultura superior sigue reposa, re-
"Gacida, latente, trabajo indolente y desatendida."

LA ANTIGUA ESTACION CAHORS

Viajera! oh compositora! ahora
En desmayo, puesta de lado, retirada de los negocios.
Un poco alejada de la vía,
Vieja y rísea en medio de los milagros de la mañana,
Con tu mariposina inútil,
Estirando al sol de las colinas tu andar vacío
(Ese andar que antaño haría
El traje de aliv remolcamente de los grandes expresos)
Te andan atenciones al borde de una pradera,
Con las puertas siempre cerradas de tus salas de espera,
De las cuales el calor del sol creyó la postigos...
Oh estación que has visto tantos adioses,
Tantas partidas y tantas retornos,
Estación, oh débil puerta abierta sobre la inmensidad encastada
De la Tierra, donde en alguna parte debe encontrarse la alegría de Dios
Como una cosa inesperada, deslumbrante;
De hoy en más reposada y gustas las estaciones
Que vuelven trayendo la brisa a el sol, y tus piedras
Cuecen al redempago frío de los lagartos; y el conqueño
De los dedos ligeros del viento en la hierba donde están los ríos,
Ejays y rugidos de locomotora,
En tu libro visitante.
La ramada de los trenes ya no te acortita:
Pasa lejos de ti sin detenerse sobre tu crepido,
Y te dejos en tu paz bucólica, oh estación por fin tranquila
En el corraldo fresco de Francia.

Valery LARBAUD.

"En las actuales condiciones sociales, es difícil que
"la Argentina criebró una cultura superior acorde a
"su potencia vital."
"E, señor Obregón, Vd. tiene razón. No son nuestras
"universidades centros de cultura sino escuelas donde
"se forman profesionales ávidos de ganancias; no son
"nuestros intelectuales individuos detahos de espíritu
"de sacrificio; no es agradable ser escritor en un país

Próximamente: Una "PROCLAMA", a la juventud intelectual argentina, por RAMON GOMEZ de la SERNA

A seguir, páginas do número 19 da homenagem de *Martín Fierro* a Ramón, publicada em julho de 1925.

MARTIN FIERRO

Homenaje a Ramón

Compuesto el material que integra este suplemento en homenaje a Ramón, nos llega un telegrama anunciando la postergación de su viaje.

La gripe que nos priva del espectáculo de su verbosidad y de la protección de su espíritu, ha de descubrirle la intimidad del bacterio, tan frecuente y desconocido como ese microbio que el mismo Ramón temerá al describirnos el culpable de la errata.

MARTIN FIERRO se tranquiliza ante la idea de que el Doctor Liverosini cuida de su dolencia y confía en el incongruente farmacéutico capaz de hallar el específico que decida su embarque.

Entretanto, la hoja anaranjada de nuestro homenaje arremete, en su honor, con la más gorda y deliberada de las erratas (como la que comete Gironde con la I de su "instantánea"), y no vacila un instante en mantener esta frustrada bienvenida.

Ramón era el episodio más urgente que precisaba la ciudad. Desde el ámbito y la vereda, desde el escenario y el café porteno de rodilleros que mastican pedruzcos de trapo viejo y tangos gauchos, este nuevo y



lampiño Moisés de la literatura hubiera golpeado con su varita sobre el duro misterio de las cosas para que fluyera de ellas su sentido esencial y su inédita eflorescencia.

Buenos Aires retarda la oportunidad de contemplar un auténtico genio de carne y hueso, cuya agilidad y espontánea voltereta de saltimbanqui desafia los esfuerzos bichados e ineficaces de cualquier pasado atleta de feria.

Confiamos, por lo demás, que esta postergación ha de durar sólo los catórcos días que Ramón precitaria para redactar las sesicentas páginas biográficas del ingrudente microbio que lo substraerá al fraternal abrazo martinfierrista. El auto gigante del banquete en movimiento le esperará durante este tiempo con el motor en marcha; las damajuanas desbordantes con la boca en urgencia de vaciar la clásica manzanilla; y a medio abrir el rosetón de nuestro entusiasmo,—del cual, y de nuestra gran amistad y admiración, este suplemento es ya un anticipo.

SALUTACION

Siempre vivimos frente a un río de dos orillas. La de enfrente para toda nuestra vida, nuestro pensar y nuestro mirar es América. Figúrense si tendré ganas de llegar ahí cuando ha sido ese el paisaje que he estado contemplando a través de los años sentado en mi mesa, esperando la hora de tomar la barquita.

Lo que maraba la perspectiva de lo que iba haciendo es lo que me escribían desde esa otra orilla. Así desde que se inició mi literatura tengo por unos amigos correspondientes en las mismas corazonadas y con los mismos atibos, a los que ahora voy a abrazar. Yo que recorrí con algunos las viejas calles de Segovia y de Madrid voy a recorrer ahora las jóvenes calles de Buenos Aires cuyo arte y cuya luz están tan admirablemente radiadas por Jorge Luis Borges y después haré viajes en los trenes que van medio por el cielo, medio por la tierra, para sentirme en el palpitante tobogan que con tanta emoción ha descrito Gárgaldes.

Esa facilidad para la imagen que hay en los ojos funambúlicos de Gironde — 100 revoluciones al segundo — y en los cuarenta grados de fiebre de Alberto Hidalgo, quiero exponerme yo a experimentar andando también por el alambre de ese meridiano.

Voy a comprobar en la Argentina el mundo de enfrente, donde se habla la palabra en que nacimos, con la misma claridad y con una esperanza que está más en su mediodía.

No voy en tono profético ni revelador. Voy como adónico emisario que sólo ha aspirado siempre a devolver algo de su espontaneidad a una naturaleza que era eminentemente espontánea.

Voy también a reunir dos emociones distantes, la de aquella inolvidable revista "Don Quijote" que tan vivaz gesto hizo a mi infancia en aquellos tomos encuadernados en fuerte piel de becerro por aquel pariente que había vivido mu-

cho en la Argentina y la de este MARTIN FIERRO que, aunque ya se sabe que su Clavileño padece en las Vías Lácteas, tiene un sabor zumbón libre y desgarrado de buen descendiente argentino.

Mis conferencias son las que me ha dictado mi tiempo y voy con ellas a dar mi visión particular del mundo. La menos oficial de las visiones, la más inacabada. No voy a revelar nada trascendental, pero voy a tener una actitud libre y heroica en mi arbitrariedad. Voy a mostrarme, en fin, tal como me conocéis y me supónéis.

Soy en realidad el primer condiscipulo literario de esas juventudes y siento entusiasmado el milagro de que silenciosa y desinteresadamente se encuentren junto a mí los jóvenes que más protestan de todo y para los que será difícil encontrar un emisario español.

En la velada literaria yo voy a recoger esa culminante alegría que hay en la cinta cinematográfica cuando el condiscipulo del colegio lejano se hospeda en casa del hijo de los próceres y el padre y la madre encuentran en tal huésped un parentesco que crea esa simpatía del adolescente en plena rebeldía para todo, menos para el condiscipulo predilecto.

Mucha luz en el "hall" argentino para filmar ese acontecimiento por primera vez sincero y sin etiqueta, al margen de las academias y los profesores, en la vacación, en la más pura hora de asueto!



Soy el menos oficial de los emisarios, soy quizás el más disparatado, pero soy de los más leales, sin que piense hacer campanada ni vos al hablaros y mostraros mi sencilla prestidigitación.

Cuando parece que hay que ir a visitarlos con las grandes gafas de carey, yo voy a ir con mi risueño monóculo sin cristal, buscando la confianza del humorismo criollo, fraternizando en la misma fiesta de escepticismo y campechanía y recordando a mis compatriotas la eterna bohemia y el eterna sarcasmo español. Yo, que busco lo que de más humano, pintoresco y alzado hay bajo los empaques, sé que he de encontrar el espíritu inredable en que más se redime el hombre y en cuyas bromas se liberta de las grotescas seriedades, seriedades indignas de los que han de pasar por el embrome de la muerte, que todo lo echa a barato y es patatata verdadera de clown.

Yo voy buscando eso que es la principal virtud del pueblo nuevo y original, su desobediencia a esa solemnidad y del todo desprestigiada en la vieja Europa y que no debe ser entronizada en ningún sitio, porque no hay nada que haga más esclavo al hombre.

Lo nuevo tiene que resplandecer en América donde no hay ningún viejo fanatismo que detenga la aurora esperada. Yo voy a augurar con vuestros augures ese nacimiento, a gritar esa epifanía, a festejar el preámbulo, a proclamar el respeto que merece el advenimiento que va a consagrarse en esa meridionalidad en que se congrega de nuevo la rediamantina luz de la mañana griega para que se plasme un nuevo arte, cifiendo la tónica, más inusual y macerada que nunca del nuevo estilo, a la desnudez de la Venus nueva recién parida por los mares siempre nuevos.

Ramón GÓMEZ DE LA SERNA.

MARTIN FIERRO

HOMENAJE

RADIOGRAMA A RAMON

RAMON



Ramón, conferenciante en el circo.

RAMON

Gran señor de la literatura, Ramón pasa su tiempo y sus patillas de pléidos por sus aventuras y sus callejones. La escarcela prolífica rebalsa monedas de oro que otros recojen. Jamás en él ese gesto pedante del pobecito investido, haciendo sonar sobre los mármoles del café la moneda excepcional, ante la mirada atónita y hambrienta de los parroquianos.

«Escribir brillante? ¡Quéta usted de ahí! Con una diplomacia de emperador, amonesta en sus gruesos volúmenes teóricos inconcebibles. Firsta del octavo de las cosas, su depósito se acrecienta cotidianamente con las riquezas de un nuevo botín. Con el producto del más magnífico de sus hallazgos, usted, señor crítico sumido, levantaría más de cuatro palacios.

Si hallaría parientes cercanos en ninguna literatura, yo no puedo pensar en Ramón sin que el recuerdo de Picasso se me venga a la mente. Una analogía extraordinaria liga a estos dos geniales inventores. Su amor común por los objetos menudos y simples los une, y ese don angelical que a ambos les permite penetrar hasta su más profunda e inédito secreto. Si hasta el Torreon — ese símbolo viviente del Ramonismo — parece escapado de su cuadro de Picasso!

Con su momento en cristal — al cristal lo tiene en la cornulita, como en cierto ídolo negro que él venera — para recibir de lo alto el signo de los ángeles — viene Ramón a explicarnos nuestras realidades argentinas. Mirando los cafetines saturados de humo y de tango de la calle Corrientes, Ramón sabrá decirnos mejor que Don Ricardo Rojas, el rumbo de nuestros destinos.

Alberto FREIBSCH.



Ramón leyéndole a su mujer la carta.

«Inútil la impaciencia de quienes desean de una vez? Inútil la complacencia de elementos y cosas? ¡Por qué en el cielo africano — y para tiempos — el mundo que se encargó de redactar esa "india de gaviotas"? Y el sepulchro — sin lengua — de las palabras — de las cosas que permitieron sonar la voz, para que se divertiera en pensar "greguerías" y greguerías, de sus horas atólicas, nuestras ganas de escribir? RAMON?

«El trabajo que nos costará suspender el "sterling chileno" de delicias y la carrera de saltos, en que la inutilidad del pelo mayor envueltaría, todas las noches, una estrella!

«Conseguiremos que los habitantes de Dakar posterguen el milagro de subir el carbón sin emanciparse ni vencer las plagas y eso que son tan resados... por adelante?

Inútil ensayar que los crepúsculos brasileños no maduren su gusto a chivimey, tan inútil como pretender que la chimenea reprima el alarde caligráfico de rubricar, con su nombre, el tiempo y el espacio que nos sepa.

Poco importa el tener que el silencio de abordó sentirá al no encontrar un pretexto de divertirse y divertirse, cumpliendo, en los ritones, todas las veces del pasaje, lo penoso es el previsible desconcierto de la eterna fosforescente de Supervielle, al no hallar a quien entregarle el sombrero de copa que Vd. necesitaba para asistir al banquete rodante con que lo amenazamos.

«Cuándo desarrollaremos ante Vd. el panorama de nuestra ciudad cubista y bombardeada junto al mená más indistintamente literario?... Que sea, por lo menos, antes que se puda el contenido de la cesta que comprometi, llevar para los postros: la cesta llena de senos recién maduros de las chicas de Flores.

Oliverio GIRONDO.



PARA EL ADVENIMIENTO DE RAMON

De cierto genovés (que para congraciarse con Pato Luis, usó a medias en la Cruzif) dicen que descubrió el continente. Se ha exagerado mucho la cosa. Cartiego descubrió los conventillos, Bartolomé Galinder el Rosedal, yo las esquinas de Palermo con instalación de puesta de sol, Lanuza cualquier pájaro. De Luis María Jordán se afirma que es el inventor de la siesta. La éntezera de América, sin embargo, está por descubrir y el descubridor ya es Ramón y el doce de octubre de veras caerá este año en agosto.

Lo sabremos todo por él. Por él sabremos la queñencia del Angel que en los instantes más perdidos del alba, atorra por el corso de Cabildo y se roba las serpentinatas para los vendedores acrecía. Por él sabremos que Santos Vega no ha muerto, pero que está tan lejos, tan húmedo en la incansabilidad de la pampa, que el rumor de su guitarra llega a nosotros disfrazado de brisa y pone ansiosas y carnales las noches. Por él sabremos que ese resplandor en las tardes no es la puesta del sol, sino las crechetas rojas de Nera Longa, que vive en el oeste. Por él sabremos el infiojo del organito en el arcisilamiento y en el canto de los garriones gringos. Por él sabremos que la gran Cruz del Sur no es otra cosa que un velorio pobre, de barrio. (El te diya el milagro que habrá vista la novia para tener los ojos tan lindos). Por él sabremos el renegrido secreto que ha emboscado en su herba resoprida Hericaría Quiroga. Por él sabremos de qué abridorero, de qué anda, de qué verno de Rojas vale ese tedio que recarga los domingos urbanos. Por él sabremos que volverá a la grandiosidad Irigoyen, pues tiene la complejidad, un solamente de los hombres, sino también de las cosas de Buenos Aires: de los zapadores, de las verjas, de las camas donde se cuajanda, del patio. Todo eso y mucho más ha de revelarnos Ramón, el hombre de los ojos radiográficos y tiránicos, sólo semejables a los que tuvo ese otro descubridor de esta América: don Juan Manuel de Rosas.

Jorge Luis BORGES.



Algunos dicen que... no se puede estar en un mundo... tres en un mundo... perfecto... que es algo... como... ser... inventar... de... cosas... nuevas... de... escribir... el... libro... Para... mi... Ramón... es... un... ADVENTIVO.

Ramón es el inventivo de Ramón. Ramón. Ramón. etc. Delimitaciones de un ser, un poderío ante las cosas. Y es también un inventivo que se concreta todo, algo así como un libro que, mirando el escrito de su propia palabra, se convierte más que en la cosa misma en la imagen que de ella se hace. Ramón es todo lo que espere de los Lotos Park, y Magic City del mundo; es todo lo que espere por misión hipotrofiar una parte de nuestra cultura de tal modo que todos las cosas se demuestren en virtud del principio de las formas correspondientes. Entonces, en caso si el cuerpo se dilata de día y de noche y a veces de admirable.

RAMON. RAMON. RAMON. El nombre se busca, más como un globo ante el público atónito de una feria de maravillas, profiriendo ese extraño sonido, en cuanto más vive, más se agranda.

«A dónde vas Ramón? En nombre de todo lo santo, un libro... que volviendo te agrandará de tal manera, que contribuirá por recitar de tamaño y una lluvia de Greguerías caerá sobre nosotros tan filitantes, con tanta profusión, que mostramos agitados de tiempo, disgregados también en Greguerías, como Nicotina en nugas y no podremos clemar siquiera: ¡Ramón, por tu integridad y la nuestra cuida la cáscara de los libros de tu inteligencia!

«Se siempre el aumentativo de nuestro talento y de nuestras estírias, de nuestro anhelo espiritual y nuestros saldos en el banco de nuestros chales de familia y nuestros deseos de perfección! Y será digno de cifricación.

R
A
M
O
N

Ricardo GONZALEZ.

LA GREGUERIA ORIGINAL

Picador o torero ¿por qué no gaucho? RAMON argentino hubiese cometido su primera greguía, la "greguería ORIGINAL".

Un juego malabar en que nos traería las sonatas de cuerpo entero y presente: la puerta secreta de nuestro secreto quedaría abierta por una greguería enorme y fácil, como las llaves herrumbrosas y desproporcionadas de la época del virreinato.

(El secreto dejaría de serlo, semejante a esos años que "escribe" en su totalidad de Mapamundi).

La "greguería ORIGINAL" sería un chiripá que, entendido y certado, bien pudiera servir de chaqueta adabura.

RAMON: Os hago una reverencia y hayo ante vos con la chata dificultad de un gaueño.

Hevo.

Sergio FISERO (s.)



Detalle del cielo del radio de Ramón

MARTIN FIERRO

A R A M O N

POEMA A RAMON

rimos
El Eufónico Basso detiene el tráfico en la Avenida de Mayo.
rumbolando el furo de los que le han puesto
para que pase tú.
Se siente cruzar el Pasado bajo tus ruedas infinitas,
porque tú eres un tanque, ramón.
eres el tanque de acero de la literatura actual,
eres una máquina de hacer gentilezas,
eres un invento superior a los de Edison,
eres un collage de la industria,
eres la cinematografía del lenguaje
eres el círculo cuadrado.
eres esto: eres un reclamo de Dios
ordenando a los universos del universo
para probar que sabe hacer hombres todavía.
Y como soy el Ministro de todas las Montañas de América en la República Argentina,
yo te saludó, ramón,
quitándose las uñas hasta el suelo.

Alberto HIDALGO

¿RAMON? ¿RAMONCITO?

Tiene tanta salud que no le sirve para vivir. ¡Que
certera serpiente recoge sus resortes en el fondo de
este basar pantagrálico! ¡Sabía por qué se suicidó
Fortachín! Pues porque si daba un apretón de manos,
nos quedaba los dedos; si tomaba a un niño, para
hacerle caricias lo estrangulaba; la noche que se casó,
le trizó las vértebras a su flamante cónyuge.

Tedio grandioso de estar demasiado bien sentado en
las cosas. Anestiamo terrido que sólo puede gozar de
presencias lejanas. Rememio dolorosa del bon vivir
"que tiro que ser" un canibal sin guerrero.

¡No ves al voluptuoso queriendo palpar todas las
cosas? Pero la tragedia revierte entre sus dedos que
seruman un jugo lateo y ácido. Certidumbre de que
"algo" fue roqueado por sus ojos.

Mirada buscadora y mandibula formidable.

Harroquemo tan perfecto que desata el último unido
que sustenta las vértebras cartilagineas del Géco y
el Berrapete.

Bed tan impetuosa de lo esencial, que con golpe cer-
tero demuestran la plasticidad que la estorba. Paradoja
metafísica de estar amasado en amor aparental y
lograr el revés dudoso de las cosas.

Ramón es el albacea de su raza.

Dios sabe por qué no le ha dado veleidades depor-
tivas.

¡Imagínese un boxeador, tan boxeador, que de un
"cross" fenomenal dejara knock out, al continente,
a los espectadores y a toda la ciudad!

Eréndón CARAFFA.



La muerte vivió, uno de los cuadros de "El
trabajo" de Ramon

CINCO JACARAS POMBIANAS

En el paker de Ramones que le cupo en suerte a
España (Jiménez, Valle Inclán, Gómez de la Serna y
Pérez de Ayala), RAMON es el auténtico Ramon de
coca. La plata de mare mortueta rey de baraja espa-
ñola es una recta. Y ya sabemos que una recta sig-
nifica oro en el naipe y oro en el espíritu.

Las gafas de Bouges y más gafas robaron azogue en
los espejos de Pombó y ahora comienzan a refractar
la luz de la vida.

Para Girondo, la legia de Pombó fué otra legia
Lautaro. Su jugueteo dentadura de dominó se treco
allí en un peine de balas.

Si Quevedo fué un Dante bizco — ¡quién dijo esto?
— RAMON es un Quevedo sin quevedos.

Este regio Adelantado del idioma viene a presidir
la tercera y definitiva fundación de Buenos Aires.

Francisco Luis BERNARDEZ.

GRINGUERIAS...

(A la manera de R. O. de la Serna.)
(Copiado del librom de la Srta. Susana Cohn.)

EL CISNE

El cisne es la jirafa del estanque.

DEFINICION DE LA TORTUGA

La tortuga es un animal que suele habitar a las puer-
tas de los "restauranta" y se alimenta de aserrín.

QUE ATRASO!

Hasta ahora no le ocurrió a nadie, que yo sepa, criar
arañas-pollitos con incubadora.

EL ANIMAL MAS LARGO

Según los ingleses, el animal más largo de la crea-
ción es el "cien pies". Tiene, como su nombre lo in-
dica, cien pies o sea 33 varas, o sea más de 28 metros.

LA INFANCIA ENGASADORA

El animal más hermoso de chico es el chanco. Los
hijos de los ingleses también muelen ser muy bellos de
pequesitos...

Arturo CANCELA.



RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Es para mí la figura más fuerte en el arte literario
contemporáneo. Su inventiva, la suma de sus realiza-
ciones, exceden a toda otra de nuestros tiempos. Tam-
bién supera la proporción de piezas de perfección en el
conjunto de su trabajo a la de toda otra obra individual
del presente.

Es gratisimo en limpieza de estilo. Y lo más placentero
de esta afortunada persona escritora, el placer "con-
tinuo" en su lectura, distinguido de las "veces" de
placer que nos generan sus inventivas, está en que nos
acuerda en sociedad de hombre en el trabajo, tan difi-
cil de sustentar: su lectura es la difícil y bella tertulia
del visitante en recreo al hombre en su casa y en su ho-
ra de labor viva y él mantiene, alimenta altamente
aquella sociedad bajo la regla que hace alta la tertu-
lia: prodiga la simpatía, presta la información y mi-
nistrado del "el mismo", de ese "cada uno" que amaga
siempre la luz de esta belleza del vivir que es la ter-
tulia. Procuro significar, con alguna dificultad quizá,
que sea mucho o ninguno en Gómez de la Serna el de-
seo de la aprobación y la gloria, no se siente en tan
bucnifica producción la presencia de la molesta perso-
na del que demanda dos lugares para su "el mismo",
en el colquio de los espíritus.

Y, sin embargo, es un hombre sin rosas: todavía no
ha partido el pan.

Pasión, Misterio y Miedo de Dolor, ¿los padeca y no
los evitaba? O se reserva presentar su tragedia en una
hora máxima de gente en toda posesión de los poderes
del "dece", pues el "haber" de tragedia siempre lo
tiene.

Macedonia FERNANDEZ.



Ramon durante su conferencia sobre "Las farfaldas"

BALADA DE LOS CRETINOS

Sin "Ventanal", "Torredn", ni "Pombó",
Ni casa o extraño taberna
Para mostrarte. Momotombo
De lo raro,—la fe fraterna
Su repocio vivaz alterna
Entre el Prefeto de su Credo
Y aquella pintoresca terna
De los cretinos de Boedo.

Pues no hay nada bajo este dombo
—Aí se busque con linterna,—
Mía como, más chato, más combo
Ni amado que no les concierna.
Llegue en buehara y se cierna
Aquí tu espíritu sin miedo:
Tu asombro será la caverna
De los cretinos de Boedo.

Su cráneo no esférico, rombo,
Aún el rolismo gobierna,
Con el más viejo amor al bombo
Y la estupidez más moderna.
Tú que aspiras a gloria eterna
Y vas de Renard a Quevedo
Ven y te alumbre esta lucerna
De los cretinos de Boedo.

Envío:

Maestro Gómez de la Serna:
—Aunque no valen más que un bledo,—
Mi saludo va, con denuedo,
Secando vibrante en la cuerua
De los cretinos de Boedo.

Evar MENDEZ.



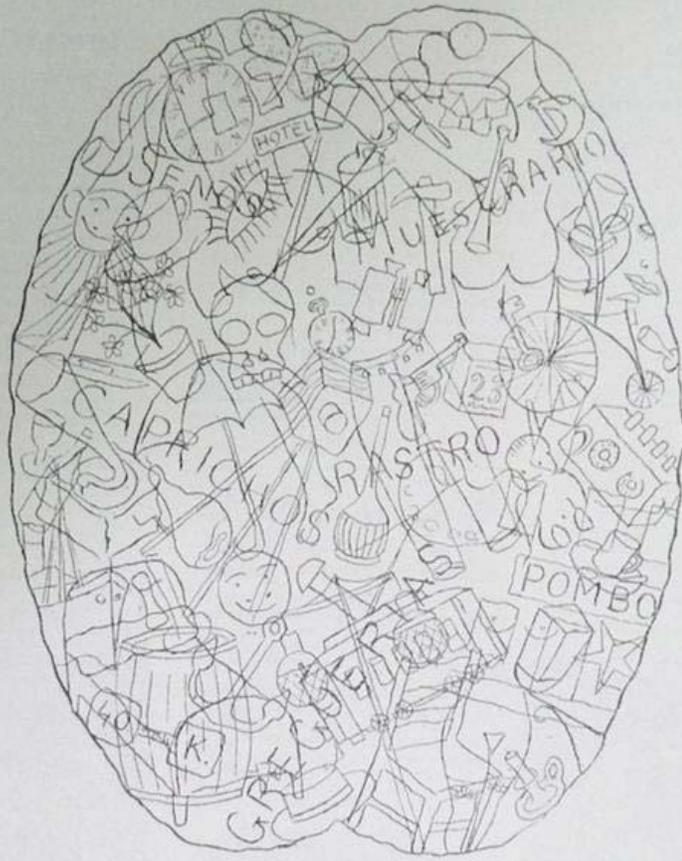
Ramon, escribiendo, entre sus cosas

MARTIN FIERRO

INSTANTANEA
DEL CEREBRO DE
RAMON

INTUICION — ESPONTANEIDAD — FANTASIA — GENIO

T
O
M
A
D
A
P
O
R



O
L
I
V
E
R
I
O

INSTINTO — INTELIGENCIA — SENSIBILIDAD — IRONIA

GIRONDO
ENTRECIERRE LOS
OJOS Y PARPADEE

Abaixo, uma das páginas da polémica sobre o meridiano intelectual, retirada do número 42, de julho de 1927.

MARTIN FIERRO

¿Madrid, meridiano intelectual de Hispano - América?

SOBRE EL MERIDIANO DE UNA GACETA

La sedicente nueva generación española nos invita a establecer (en Madrid) el meridiano intelectual de esta América. Todos los motivos nos invitan a rebasar con entusiasmo la invitación. He de escribir durante una sola página de cuaderno; no los agotaré.

El destino de esa nueva generación española es cosa de asombro. Juventud honesta y filial, el argumento permanente de su inquietud es la generación anterior. ¡Qué alegría, verla vivir! ¡Qué altruismo para festejar el coche de Ortega y la estilográfica de Ramón y el otro brazo que no pega, de Valle-Inclán! Ese castellano del meridiano intelectual, ¿quién se lo habrá dictado?

Yo les contesto así:

Madrid no nos entienda. Una ciudad cuyas espaldas no pueden intentar ni tanto sin desalmarlo; una ciudad cuyos estomagos no pueden asumir una cultura brasileña sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo — a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él —; una ciudad cuyo humorismo está en el retrocanto; una ciudad que dice "evitable" para elogiar ¿de dónde va a entenderlo, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?

Hay que enfrentar los hechos. Ni en Montevideo ni en Buenos Aires — que yo sepa — hay simpatía hispánica. La hay, en cambio, italianizante: no hay haquetón sin su fuenteada itala de raviolis; no hay compadrito por mis López que sea, que no italianice más que Roscía.

POSDATA: No quiero ser indigno de mis recuerdos ni entiendo hacerme forastero en los que sé guardar de Madrid; pero el trance no es de salamanca, es de verdades.

Jorge Luis BORGES

BUENOS AIRES, METROPOLI

"La Gaceta Literaria" patrocina nuestra dependencia intelectual. Espone inocentemente que de alguna manera nosotros necesitamos su tutela. Habla de "las tumbas muerteras azorcionadas que Francia e Italia vienen realizando"; y pregunta si preferimos ser "absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa" o identificarnos, en cambio, con la atroz vida de España.

Quando se dice tanta se confiesa una enciclopédica ignorancia respecto de nosotros. "La Gaceta Literaria" nos propone una situación, que, implícitamente, significa el desconocimiento completo de nuestra independencia intelectual. Optando por uno u otro de las tumbas nos quedaríamos sin nosotros mismos. De modo que "La Gaceta Literaria" nos concede la gracia de escoger un modelo de protectorado intelectual, el francés o el español, sin haberse detenido antes a medir nuestra propia estatura y el efecto que podría producirnos semejante ocurrencia.

Nada de esto nos sorprende porque sabemos a España ajena, de hecho, a todo lo nuestro. No incute interés por los países de este lado del Atlántico no proviene, como podría suponerse, de un ataque de estampa intelectual, que, por otra parte, hubiera sido explicable dada la importancia de nuestro actual movimiento literario y artístico, sino por las posibilidades que estos países ofrecen como mercados para el libro español. Al final del cuento se sabe que "La Gaceta Literaria" se preocupa por la mayor exportación del libro español, "muy pocas — dice — en proporción con las cifras que debería alcanzar". El curioso, pero "La Gaceta Literaria" atribuye el caso a "factores tan ínfimos como la hostilidad del libro francés e italiano. No se escapa advertir que en el fondo hay una cuestión de cultura; que hoy nos es tan fácil aprender el francés y el italiano como el castellano; que ya no se puede hablar de identidad lingüística porque todos somos algo políglofas y estamos acostumbrados a escribir en idioma propio; que, además, España sólo nos interesa desde Baroja y Valle Inclán para arriba, mientras Francia e Italia renuevan constantemente nuestra atención intelectual. De ahí que el libro español se venda menos que otros.

Somos un pueblo moderno. — y España es de naturaleza pasadista — con una idiosincrasia milid francesa, mitad yanqui. Frente habáramos el inglés, tanto como los idiomas que nos son familiares. El factor decisivo agrido por "La Gaceta Literaria" no es tampoco considerable porque nosotros tenemos un con-

La implantación de un meridiano. - Anotaciones de sextante

Articulándose a la imagen del propulsor, voy a someter algunas observaciones sagradas por mi pública de navegación.

"Madrid meridiano intelectual de Hispano-América". Tal es la arriesgada afirmación propagada por "La Gaceta Literaria" y a la cual epistemológicamente algunas observaciones directas de nuestro sextante.

Es ya pueril intentar un meridiano en el propio patio de la casa. Estas líneas imaginarias carecen de utilidad práctica y conviene que pasen por donde pueden.

Justicarse de fundamentos, sin contar con la fuerza necesaria para imponerlo, es incurrir en delito de imprudencia y adentrarse indolentemente en la incómoda zona de lo ridículo.

Mecopolarizar la ubicación más grata, subalternando a las que no solicitaron asistencia, es incluir la descortesía en la clasificación. Las palabras de amabilidad protocolar no amueñan la impertinencia de la intención.

La preponderancia de un pueblo nace de la fuerza de su espíritu, y la actitud arrogante no engendra de por sí en toda la historia de España la cierta presencia de un filósofo o un matemático, diplomático del puro pensar. Además:

Hispanoamérica es un vocablo vacío para nosotros. Vinimos desde el norte, ante el imperioso mandato del clima y de la formación étnica.

Nuestra pampa, que asoma a la vuelta de toda localidad, es fértil y triste, y nos ha dado un cuerpo viril y un espíritu melancólico. Algo de calidez hay en nuestra alma; mas no de cielo y de sol.

Obedecemos a una estructura sedimentaria. Los ríos de oro nos trajeron todos los detritus humanos. Por eso en nosotros toda semilla fructifica. Avanzamos como los deltas: elevando el fondo del mar.

Nuestros globales rejos hablan varios idiomas y responden a tradiciones distintas y antagónicas. Nuestra mayor tristeza proviene de no saber cuántos so-

mos. La propinquadad de los ítemos no la hereda por afecciones originales.

Hablamos en castellano, actuamos en inglés, gustamos en francés y pensamos... pero, ¿es que nosotros pensamos?

Luogo — nota la topográfica observación de un marino pudo detenerse en ella — nuestro pueblo formado por la yuxtaposición de hombres aislados fue durante mucho tiempo un pueblo rebelde que vivió sin mujeres. Nuestros abuelos no estaban poblados de máquinas. La falta de una caricia oportuna empujó para siempre la turbidez de nuestros sentimientos.

No existe una ciencia positiva capaz de calcular la incalculable distancia que nos separa de Madrid. Nuestro meridiano — magnético al menos — pasa por la esquina de Esmeralda y Corrientes, si es que pasa por algún lado.

Algunos datos de la geografía argentina se ignoran en Europa, pero a nosotros su desproporción no nos interesa. Europa absorbe el trigo de las pampas y nosotros algunas ideas de Europa.

No se quién sale ganando.

R. SCALABRINI ORTIZ.

PARA "MARTIN FIERRO"

Escritores de "La Gaceta Literaria".

La única aspiración de América, es América misma. Nosotros, los americanos del sur, también somos jóvenes, y por lo tanto, fuertes. Tenemos acción de ser y de existir, y una brújula segura que no enloquecen los ítemos de Europa. Sabemos ajustar la brújula de América a distintos meridianos. En nuestra inmutada racial hay algo de universo, mientras que la vuestra se circunscribe a una especie de parcialización geográfica desde el Pirineo hasta el Peñón de Gibraltar. Si la vuestra es típica, la de nosotros es cómica. ¡En buena hora venga la voz latina de España, de Francia, de Italia, y la voz sajona de los países del Norte, y la voz eslava de la nueva Rusia! Nuestro oído se apartará a todas las autotoneces, y sabrá distinguir las modulaciones sinceras de los falsos acordes. ¡Ventilíquias, no!

La realidad americana ya no es niña. Vive una juventud vigorosa, dinámica, elástica, y pide precisar su horizonte con firme exactitud. La realidad americana es múltiple y compleja y tiene vibraciones distintas desde el Canal de Panamá hasta el estrecho de Magallanes. La realidad americana se formó en la Revolución Francesa, levantando, en 1810, un grito de emancipación entre los dos océanos; y en los Estados Unidos, tomando de ellos los principios para dar a la República Argentina la Constitución política más libre del mundo, — por lo menos en intención —, y en los ferrocarriles británicos, y en los vicios franceses, y en la voluntarista tenacidad del italiano, y en la constancia fuerte del español. La realidad americana va desde un poema de Góngora hasta un anónimo de Mr. Ford, es una guitarra lamentada en la noche, y es un primer arado rotando en la pampa bajo un sol que no es el sol de Europa.

Queremos los libros, las máquinas y los castos del mundo. Nuestro anhelo es tan grande como América, y ya hemos dicho que América sabe audazmente su propio corazón. El pensamiento americano es el resultado de la propia realidad. ¡Cómo ajustado, entonces, al de Madrid, a si se quiere, al de España! El paisaje de España se reduce al de España misma: un pentágono. Cinco lados que encierran cinco perspectivas. El paisaje de América es, quizá, la suma de todos los horizontes.

España y América, Madrid y Buenos Aires, son fuerzas adyacentes no convergentes. La solución del mañana procederá de América, no de Europa. ¿Por qué ha de ser Buenos Aires una prolongación espiritual de Madrid? Buenos Aires es América, y en América caben todas las posibilidades, mientras que Madrid y España tienen en Buenos Aires y en América un único, su última posibilidad. Esta es la diferencia.

Escritores de "La Gaceta Literaria". América, e América del Sur, si así es más claro, sabrá encontrar su propio meridiano.

Lionel SIA.

RESPUESTA HERRAJICA AL DR. MANUEL GALVEZ HOY DEFENSOR DEL ORDEN O DE LA ORDEN DE OCCIDENTE

Taludando un poco mi filosofía, pienso: Más vale estar bien orientado que mal orientado.

Borjese Espinosa.

Santiago GANDUOLIA.

A UN MERIDIANO ENCONTRAO EN UNA FIAMBREIRA

¡Minga de fratellanza entre la Jarvis Patria y la Vila Ortaza! Minga de las que bailan a los angollos del batimento tical, que se quedamo estufa, que se... con las trifiladas de su parola senza criolismo. Que se den una pasadita de cultura sans ramfiosos, antes de acordarnos la persiana. Pa de contubernio entre los que han patias el fango de la Quinta Bellini y los apuestos que la yugan de manzanilla. Aquí la patinamo el tido a la hispanidad y la escupimo el asao a la donceura y le arrojamo la fachada a los garbanillos.

Se temeno efe. Una coaa es correr de un toro en Catalunya y otra es afajar gallinas en Fronador e intentar un peasa en Nueva Chicago o cuerpilar la yuta en Grillo de Asencio o hacer un acomodo de prepoo con la greta más relinchada de Giriboue.

Se temeno una efe bárbara. No es de grupo que somos de la mañana lays de aquellos eruditos que se lucaban las elecciones más treuzadas en Balvanera. Par'algo lo encendimos al tango entre las guitarras bruscosas y saltó de loco alto y pisando fuerte. No es al peaje que entramos en el siglo a punta de facha y tiramos la breuca por San Cristóbal y fuimos la flor del Dios nos libre en Tierra del Fuego y despachamos barbilos en el bajo e la batería y liblas aga lueñas al portador.

¡Manyan que los sobramos, randilios. No hay minga caso de meridiano a la valenciana, mientras la barra cadenera se tortea en la perforatura del Hincameto; vero meridiano senza Alfonso y al uso nuestro.

Espirarumen con plumero y todo, antes que los faje. Che meridiano; hacete a un lao, que voy a escupir.

ORTELLI y GASSET.

tra constitución orgánica al apoteo universal. Estamos elaborando una entidad nueva que va a dar al mundo más de una sorpresa. Y en tal sentido no seamos sino argentinos, criollos, para decirlo mejor. Nosotros somos dueños de una recia fisiología intelectual. Nos hemos acruado un espíritu prepo. Somos incorreutos de España. Nosotros repudiamos cualquier intolaje intelectual, así venga con el rótulo de Ibero-americanismo. Nosotros tenemos, por último, la justicia de proclamar metropoli a Buenos Aires desde que contamos con Orendo, Oliveri, Borge, Ari, González Tuñón, etc.

Santiago GANDUOLIA.

A seguir, páginas do número final de *Martín Fierro*, 44-45, datado entre agosto e novembro de 1927. A primeira página apresenta o balanço histórico que Evar Méndez realiza da revista diante da questão do meridiano intelectual, ao lado de ilustração de Norah Borges. A seguinte exhibe a última colaboração de Ramón Gómez de la Serna.

MARTÍN FIERRO

Porte Pago Número doble Periódico quincenal de arte y crítica libre 18 páginas Precio 20 Cts.
 Tucumán 612, 3°. Buenos Aires, Agosto 31 - Noviembre 15 de 1927 Año IV, Núm. 44-45

ASUNTO FUNDAMENTAL

Pretender la imposición de un meridiano intelectual extranjero a los argentinos, desde ya de una joven cultura y un arte nacientes que solo requieren tiempo para crecer y afirmarse hasta ser inconfundibles (cultura y arte de fuente latina) y a estas horas, es que hacer más humos que por las mejores razones, y a quienes incorporáramos día a día los más perfectos elementos desde el material humano hasta las más admirables conquistas del espíritu que se dan en la tierra, — es una cosa ridícula y grotesca, que solo parecería en la cultura de cierta intelectualidad cavernaria.

Semejante cuestión — por inverosímil y remoto que sea el peligro, — es de orden fundamental en el terreno de las ideas para nosotros argentinos y martin-fierristas. Fundamental, porque ese presente grupo del meridiano español, decretada concepción de amañada hegemonía por quienes no tienen condiciones para imponerla, de ser admitida, significara sea en un plano de hipótesis, vendría a consumir los cimientos de nuestra organización mental, a torcer la orientación ideológica y estética de nuestra cultura tradicional que tiene las más altas aspiraciones. Y a retrogradarnos, — y sería traición y atentado — pues ello equivaldría a borrar de golpe la obra de dos o más siglos de caloración de nuestra personalidad como pueblo y un siglo por lo menos de pensamiento nacional independiente.

Ahora bien, y con relación al periódico mismo, todo cuanto pudiéramos decir para justificar nuestra actitud en la situación legítima provocada por "La Gaceta Literaria" de Madrid, ha sido dicho desde la aparición de MARTÍN FIERRO. Ficimos todos con nuestra conciencia al expresar con entera franqueza lo que resultó amarga verdad. Verdad que no es invento nuestro sino constatación de una realidad incontrovertible, no provocada por ningún individuo aislado y que se produce de manera fatal en el país, el debilitamiento, la transformación del idioma, la diferenciación espiritual, nuestra actual constitución étnica, la orientación no-española de la cultura del Plata. Todo ello parece "ingratitud histórica", e insulto máximo a los españoles; pero desahuciar esa verdad no resulta sino incompreensión, voluntaria ceguera, estrechez mental o torpe tonante en oponerse en vano a la corriente de nuestra vida de pueblo libre. De ahí nuestro colectivo "llamado a la realidad", no entendido sino por algunos espíritus superiores, y no escuchado por los neoespanolizadores de "La Gaceta Literaria" que respondieron con una brutalidad inesperada.

Coberturas y líneas de conducta.
 MARTÍN FIERRO al iniciar y redoblar la propulsión del meridiano madrileño ayer y hoy, está de acuerdo consigo mismo, y desde 1924. Esta es una tribuna libre, como actualmente no existe ninguna en toda América ni Europa. Un escritor puede aquí opinar con entera libertad de pensamiento y expresión, siempre como es justo, ser total responsable de sus opiniones. Así quisimos el periódico al fundarlo, y así lo ha sostenido su director a traves de cualquier sacrificio de amistad o interés hasta la fecha. Además, es el primer número dijimos con el gaucho:

Y el que en tal huella se gloriaba,
 Debe cantar cuando canta,
 Con toda la voz que tiene.
 Sinceramente (N.º 2, E. M.), deslindamos posiciones, con respecto al espíritu español y frente a unos amigos de reconquista colonialista: "sostenemos la necesidad de un nuevo 25 de Mayo en el orden moral e intelectual". Y así nos situábamos dentro de la más severa y estricta tradición nacional, constituida por la acción y la obra de todos nuestros más grandes hombres de pensamiento, de Sarmiento, Alberdi, Mitre, hasta J. V. González, Agustín Alvarez, Lugones. Demostramos luego (N.º 3, E. M.) el error persistente de los intelectuales españoles en sus propios, todavía, bajo su tutela (a caso porque se abrogan, celosa y maliciosamente, la tutela del idioma), sin olvidar, jamás, mostrarnos la primitiva ascendencia; el error de creer, sin aún oírse los hispanistas, o reclamarnos para una pretendida prolongación de España — como si 1727 fuera señal que 1927, — y desconociendo nuestra presente composición social.

En nuestro Manifiesto (N.º 4, O. Girondo), dijimos: MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo rechazo a todo cordón umbilical. Y agregáramos: MARTÍN FIERRO tiene fe en nuestra fundación, en nuestra visión, en nuestros modelos, en nuestro todo, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación".

Poco después (N.º 5, F. M. — O. G.), recordando desde la moralidad argentina que no falta quien negara aquí mismo, una concepción nos apoyó las opiniones de Rojas, Lugones, Giraldez, Figari, Girondo, Della Costa, Caro, Rojas Paz, Mariani, etc., que afirmaron valientemente su existencia y defendieron sus características, cosa que es un instante de perplejidad de la juventud contribuyó a su orientación.

Al comentar (N.º 8, H. Carozzini) la polémica de Schaffner, que en Madrid pronto olvidada, sobre las relaciones literarias de España y Argentina, con sus



Norah Borges. — Pablo y Virginia

gruesas verdades y casos concretos, sus patéticas y las nuestras quedó demostrado la mentira, la falsedad absoluta de la confraternidad intelectual hispanoamericana, verdadera ley del colapso y repesión del espíritu de la Zorra y la Cigüeña de la Ibbá. "Ficé el torro" (N.º 16, F. L. Bernández), a la crucial del idioma que ahora está gestándose, sugerida por la afirmación de Don Ramón del Valle Inclán, un convencido de su posible realidad, coincidente con las teorías de Rojas en "Formida", de los especialistas Luis Alvarez, Rossi, Borges y con nuestras propias convicciones arrancadas del ambiente. Y, un día cualquiera, (N.º 17, Rojas Paz) estallamos para decir de una vez por todas nuestro pensar, sin ambajes, sobre la invertebrada cuestión del hispanoamericanismo como curula y huera política, pero sentimentalismo e inútil por carencia de actual base material, comercial en primer término, y con reciprocidad; para decir nuestra resignación por tal vocablo inútil que nada tiene que ver con nosotros, y que carece de significado para los argentinos como no sea el de un insulto grave.

Nuestro pasado españolismo.
 Tal era el estado de ánimo del periódico en cuanto a asuntos hispanistas: lo que todos aquí comprenden, sienten y dicen y pocos se atreven a estampar, — cuando un designio de "frente único intelectual" propiciado por MARTÍN FIERRO entre los jóvenes escritores de América y Europa, nos indujo a dejar de lado esas ideas al incorporar a nuestras filas los nuevos escritores y artistas españoles: 1925. Por esa causa dejamos sin respuesta una carta de G. de Torre sobre nuestro pretendido "dominio intelectual español en América" (¿qué cosa más agradable y zonzota!) al gusto de Larraudi. Invitamos a Buenos Aires a la más prominente figura de la nueva literatura española: Gómez de la Serna y le organizamos un homenaje como nunca hicimos otro a ningún americano. Puntos presentando con toda simpatía, uno a uno los nuevos valores de la poesía y el arte español cuyo talento en la mayoría de los cuales reconocimos y admiramos. Concedimos un homenaje — único en América — a Góngora, como al algo bavera que ver con nuestra obra o fuera un alfilero nuestro, verdadera creación ya que el programa de MARTÍN FIERRO, bien definido, es interiore por lo nuevo, o por los clásicos americanos: Poe, Whitman, Emerson, Montalvo, Sarmiento, Hernández, Martí, Darío, Rulfo, y por las figuras argentinas de hoy como los Giraldez, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, Girondo, Norah Borges, Petrucci, Petrichi, Sol Solís, que representan obra y tendencias nuevas y dan variedad a nuestro campo intelectual. A casi todos aquellos y estos ignoran o niegan a reconocer los españoles como auténticos y típicos frutos del Nuevo Mundo, no importa el Norte o

el Sur; pues un mismo espíritu nos une, respiramos idéntica atmósfera, igual concepción de la vida nos hermana, y a nadie nos ata la tradición, como que estamos haciendo la nuestra. Y, en cuanto a los norteamericanos, — cuya patria nos dio nuestro patrón constitucional y educacional — bueno es decirlo de una vez, nos sentimos más cerca de ellos, por educación, gustos y forma de vida, que de los europeos, y de los españoles afro-europeos, como ellos gozan en calificarse. Y no hemos tenido nunca el látigo de Estados Unidos, menos ahora; luego que, sensible es recordarlo aun mismo a quienes sin discreción lo mencionan, ya sintieron sus padres sobre la espalda: 1898.

A esa altura de españolismo estábamos (buena lección hemos recibido), cuando los hábiles políticos de "La Gaceta Literaria" metieron el dedo en el ventilador. Es decir: se enroscaron en la desdichada metáfora del meridiano madrileño, la más alta y tropezada de las metáforas del ultrismo español, y tan fracasada que no aceptarían su concepto ni centros hispánicos intelectuales tan valiosos como Barcelona, Sevilla, Cádiz, Nuevo llamado a la realidad.

Algunos de nuestros redactores y colaboradores responden ahora ampliamente a los exaltados de los literatos madrileños que decidieron por fin mostrarse tal cuales son arrancándose la carita de la confraternidad y el hispanoamericanismo "de grupo", interesado o imperialista. Los nuestros insisten en su primitivo llamado a la realidad. Y no será necesario, pensamos, que, para servirles de más vivo despertador, hagamos estudiar una leonada de melitina tipográfica. Al hablar desde nuestro personal punto de vista, sin involucrar a ninguna otra agrupación intelectual o periodística en nuestros pareceres, nos sentimos felices, por estar solos y porque nuestra minoría, rebeldísima, por más que le parezca desdichable a Ramón, nos basta y sobra para defender ante el mundo nuestra independencia mental. Sin reparar ni haberlo sospechado, en toda América, en Italia y Francia y aun entre gente sensata de España, ha repercutido el eco del joven pensamiento argentino.

Desentons, sinceramente, que todo esto tenga el valor de una resistencia del para los españoles, entre quienes se impone una revisión urgente de sus ideas con respecto a América y ensayar un distinto sistema de relaciones. Ahí tienen los ejemplos de Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, Estados Unidos que cooperan al progreso de la Argentina en un plano de igualdad, y merecen toda nuestra simpatía y respeto y que los Pirazo y Cortés de Camasca se dejen de soñar con esas invasiones, conquistas o imperialismo intelectual, que nos encontrarán listos a la defensa y contrataque, o nos harán morir de risa.

EL DIRECTOR.

FANTASMAGORIAS

(Especial para MARTIN FIERRO)

EL QUEJIDO DE LA BIBLIOTECA.

Precisamente entre los numerosos tomos que abrigaban las paredes de la Biblioteca era enjugado todo ruido como si le hubieran aplicado una densa pared de papel secante.

Tan extraño era el fenómeno de aquel "¡ay!" que conmovía a veces la nave atestada que el lector impenitente se había achacado a sí mismo aquel suspiro que encaprirotaba la flor de un "¡ay!"

Pero lo evidente, lo último, lo acabado de desglosar era aquel ¡ay! insistente, escape anisemático de los pulmones de las hojas.

¿Quizás el reloj? Pero el reloj estaba parado como un almanaque de hacía años.

Las rendijas de las ventanas también suelen hablar, lanzando sutiles cosas a través de sus labios semicerrados. Las observó pero solo emitan bojas de papel de viento sin ningún ruido.

El ¡ay! fantasmal y verdadero era un suspirar de lechuzna escondida.

¿Quizás en la lámpara, como escape de la luz que espera la noche con ansia de que llegue cuanto antes? Observó la dirección de la lámpara para poder apreciar si salía el suspiro y el ¡ay! de su globo.

Al poco rato comprobó que no, que el ¡ay! aspirado brotaba de detrás de él, de entre los propios libros.

Repasó los títulos por si encontraba alguno tan sentimental que fuesen sus páginas las sensibles, pero todos eran libros históricos y de heráldica.

El ¡ay! a intervalos desiguales y largos, reaparecía como si contase las treguas de un aburrimiento o una tristeza muy humana.

No podía trabajar con aquella espera del ¡ay! al filo de cuya próxima exhalación se sentía siempre. Ya se dedicó a vigilar aquel ¡ay!, a apostar que volvía.

No pudiendo más se levantó y salió en busca del Marqués dueño de la interesante Biblioteca.

El Marqués escuchó sus observaciones y atraído por el misterio se dirigió con él hacia la biblioteca. El no había podido oír aquel ¡ay! porque nunca hacía estancias largas por aquel sitio enardecido de su palacio.

Los dos caballeros guardaban silencio y a poco surgió el ¡ay! entonado, que parecía escapar, aplastado como un pensamiento, de entre las páginas de un libro.

—Sale de aquí — dijo el lector.

El Marqués se acercó a aquel pluteo y tomando en sus manos un libro con algo de devocionario para la primera comunión, dijo al lector:

—Aquí está el secreto... Este libro está encuadernado con el descote de una dama a la que quise mucho mi padre...

El suspiro estuvo desaparecido mientras miraron el libro, acariciando la tersura de la encuadernación, con algo de mano muerta. El ¡ay! se había replegado al sentir la indiscreción. Los dos comprendieron el fenómeno de extremo pudor del libro encuadernado en piel de mujer y como para hacer la última observación dejaron el libro en su sitio y se dedicaron de nuevo al silencio.

Entonces irrumpió un suspiro con un ¡ay! doble, reforzado, como si hubiera estado contenido un largo rato.

EL ENCAJE ADULTERINO

Quando realmente se reunió el matrimonio era después de cenar, cuando en la sobremesa él dejaba sus cálculos de bolsista y ella se dedicaba a una especie de descanso medicinal, en quietud después de todas sus correrías del día, como almacenando más energías para el día siguiente.

Más bien era un silencio laxante al silencio que se preparaba en la habitación y era como una dosis de magnesia contra sus indigestiones.

Para ocuparlo en algo ella hacía encaje, una larga tirada de encaje como si pensase lanzar una cometa atada con encajes hasta su arribo a los altos cielos.

Por fin, como era de temer, la esposa corte-

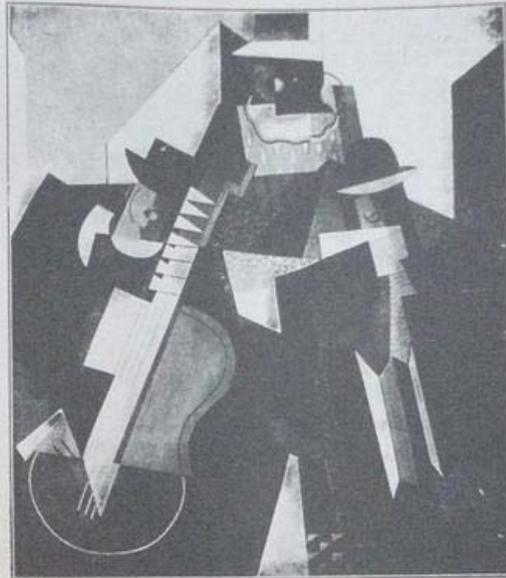
tona, acabó por ser infiel al bolsista embebido en sus cálculos, ajeno a todo lo que no fuese repercusión en la Bolsa, de cuyo teatro era el actor.

Ella aquella noche del engaño, supo sentarse cómoda y tranquila en la mecedora de siempre pero cuando continuó su encaje vio que si bien había comenzado en blanco continuaba en negro sin saber cómo ni porqué, aunque la verdad era que aquello sucedía porque el que iba brotando era ya encaje adulterino.

HOMENAJE A RICARDO GÜIRALDES

El próximo número de MARTIN FIERRO, — de salida inminente, — con importante aumento de páginas, y gran cantidad de material literario y gráfico, estará consagrado por nuestra joven intelectualidad, en unión con los más valiosos escritores argentinos, y extranjeros residentes entre nosotros, y además uruguayos, brasileños y otros americanos, a honrar la memoria de Ricardo Güiraldes, nuestro querido e inextinguible compañero extinto.

Lugones, Rojas, Larreta, Galvez, Korn, Echeverría, Reyes, Henriquez Ureña, González Lanusa, Pereda Valdés, Sorrentino, Delfino, Ovampo, Borges, Rojas Paz, Preblich, Hurtado, Lascano Tegui, Lange, Scialabini Ortiz, Marechal, Molinari, Brandán Caraffa, Gilvart, González Tuñón, Arlt, Pettit de Murat, Gigena Van Marck, D. Roca, E. J. Bultrich, Méndez, etc. y los pintores Noyah Borges, Pettoruti, Tapia, Palomar, colaborarán en este número extraordinario, en el cual, además, figurarán fotos y escritos diversos de Güiraldes, y dibujos de Alberto Güiraldes, para las obras de su primo hermano.



EMILIO PETTORUTI. — La canción popular (Propiedad de N. Botana).

GREGUERIAS.

¿Qué tienen los picados de viruela que parecen calaveras?

Los pinos siempre espelucheantes dejan caer borquillas que por poco no sirven para los caballos.

Hay cielos en los que solo flota la perilla del Señor.

Corrió las cortinillas moradas y quedó declinado el Viernes Santo en el vagón.

En el mármol de cote en que dejan un momento los décimos los revendedores, queda una

participación que es esa peseta que a veces aparece en ellos sin saber quien la puso.

Hay unos pescadores de ferrocarriles que se llevan los restos de merienda que aparecen en las redes de los trenes y muchas botellas de naufragos sin más escrito que el de su etiqueta.

Los moros usan de pispapeles las cabezas de sus víctimas.

Lo que más triste me pone es un ferropuñal.

En las fotografías radiográficas aparecemos como piojos.

Hay una clase de mujeres viejas que se tocan con una corona en lugar de sombrero.

A veces suena el mar con tan sonoro chaschas que parece que Dios le está dando una asotaina.

Al escarbar la tierra se escarba como en cuerpos humanos... Siempre se espera que salgan unas costillas.

Quando entrecomillamos algo tenemos escritura de árabes.

El abanico es el bombo de los bostezos.

Aquella era una rixa en estalactitas.

Ramón GOMEZ DE LA SERNA.

Proa. 2ª época, publicada de agosto de 1924 a setembro de 1925. Dirigida por Borges (números 1 ao 15), Brandán Caraffa (números 1 ao 15), Ricardo Güiraldes (números 1 ao 12), Pablo Rojas Paz (números 1 ao 10) e Francisco Luis Bernárdez (números 13 ao 15). A revista não foi publicada entre agosto e outubro de 1925. Na primeira época, foi dirigida por Macedonio Fernández e Borges, que entre agosto de 1922 a julho de 1923 editaram três números.

As edições listadas abaixo sempre correspondem à segunda época. Além daquelas em que Borges e Ramón publicaram simultaneamente, apresentam-se todas nas quais aparece contribuição de Ramón, uma vez pressuposto que isso tenha ocorrido também por vontade de Borges, um dos diretores da revista. Pelo mesmo motivo, listam-se os textos em que Gómez de la Serna é citado.

n. 3, octubre de 1924

Roberto Mariani, "Un arbitrario apunte sobre Alfonso Reyes".

n. 4, noviembre de 1924

Carlos Pérez Ruiz, "Caricatura de Ramón".

RGS, "El políptico: La playa de los pisapapeles, El sueño del perro, Los domingos, En el país de los traductores, Elección de obispos, Greguerías, Notas incongruas".

JLB, "Torres Villaroel".

n. 5, diciembre de 1924

Benjamín Jarnés, "Los tres Ramones".

RGS, "Una carta de Ramón Gómez de la Serna" [dirigida a Borges].

n. 6, enero de 1925

JLB, "El Ulises de Joyce".

n. 11, junio de 1925

[José] Soler Darás, "Definición de Gómez de la Serna por medio de una langosta o el lírico despachurrado".

n. 12, julio de 1925

Nota anônima informando o cancelamento da viagem de Ramón a Buenos Aires.

n. 14, diciembre de 1925

JLB, "Ejercicio de análisis".

n. 15, enero de 1926

JLB, "Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de *Proa*".

R E D A C T O R E S D E P R O A

Francisco Luis Bernárdez.....	(Argentina)
Jorge Luis Borges.....	(Argentina)
Norah Borges.....	(Argentina)
Brandán Caraffa.....	(Argentina)
Adelina del Carril.....	(Argentina)
Guillermo de Torre.....	(España)
Macedonio Fernández.....	(Argentina)
Oliverio Girondo.....	(Argentina)
Ramón Gómez de la Serna.....	(España)
Ricardo Güiraldes.....	(Argentina)
Alberto Hidalgo.....	(Perú)
Pedro Leandro Ipuche.....	(Uruguay)
Eduardo Juan.....	(Argentina)
Guillermo Juan.....	(Argentina)
Valerio Larbaud.....	(Francia)
Nora Lange.....	(Argentina)
Juan Marin.....	(Chile)
Leopoldo Marechal.....	(Argentina)
Sandro Plantanida.....	(Argentina)
Pablo Rojas Paz.....	(Argentina)
Alfonso Reyes.....	(México)
Salvador Reyes.....	(Chile)
Fernán Silva Valdez.....	(Uruguay)
Jacobo Sureda.....	(España)
Xavier Villaurrutin.....	(México)

D I R E C C I O N
Francisco L. Bernárdez — Jorge Luis Borges — Brandán Caraffa

A D M I N I S T R A C I O N
Subscripciones, avisos e impresión: Raul Aquiles Nocito

Ao lado, verso da capa de *Proa*, com a lista dos redatores da revista.

A seguir, sumário e primeira página dos seguintes números de *Proa*: 4, de novembro de 1924, 5, de dezembro de 1924 e 6, de janeiro de 1926.

S U M A R I O

PABLO ROJAS PAZ	<i>Anatole France</i>
CARLOS PÉREZ RUIZ	<i>Caricatura de Ramón</i>
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA	<i>El Políptico</i>
PIENSO HERREROS	<i>Puerto</i>
D. SALGUERO DELA-HARTY	<i>Ricardo Güiraldes</i>
MACEDONIO FERNÁNDEZ	<i>El Capítulo Siguiete</i>
CÓRORA ITURBURU	<i>Estancias</i>
PABLO EMILIO BECAT	<i>Retrato de Romain</i>
RICARDO GÜIRALDES	<i>Un Hombre</i>
RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN	<i>Maipú Pigall</i>
NORAH BORGES	<i>Retrato de Guillermo de Torre</i>
GUILLERMO DE TORRE	<i>El Pim-Pam-Pum de Aristarco</i>
BRANDÁN CARAFFA	<i>Canciones</i>
JORGE LUIS BORGES	<i>Torres Villarroel</i>
FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ	<i>Los Gozos de Doña Ermita</i>
EDUARDO A. MALLA	<i>¿Y?</i>
REDACCIÓN	<i>Comentarios. Instantáneas</i>

ANATOLE FRANCE

C UANDO me anunciaron de la muerte de France, estaba leyendo yo el diálogo de Platón sobre la inmortalidad del alma. En el aire fluctuaba la emoción de un viaje lejano. Sócrates discurre con sobrehumana alegría en punto al valor de la muerte. Y sus discípulos, amantes de la juventud y la vida, sienten que el dolor nubla el claro cielo de sus inteligencias. Pero, el alma del maestro es ya un cristal traspasado de luz. Espíritu filosófico es el espíritu del que piensa sin sensualidad. ¿Es filosófico el espíritu de France? No; su actitud frente al mundo ha sido siempre la de un sensual en vacaciones. Fué una de las más claras inteligencias de su tiempo; pero amaba la dulzura de la vida. Si sus ojos gustaban de limpiarse en la contemplación de las cosas puras, sus manos tocaron a veces el lodo con que la sociedad construye sus ídolos. Amaba la medida y el orden. Ante sus ojos de espectador las pasiones aquietaban sus colores vibrantes y los deseos adoptaban una discreta actitud. Gustaba de la vida conversada y no vivida. Toda su obra fundamental es una vasta conversación sobre la vida. Aunque su emoción se eleve hasta el tono del canto, su lirismo nunca pierde su tranquilo ritmo de friso. Sus ideas se disponen con armonía para recibir igual cantidad de luz expresiva. Su espíritu estaba hecho para la conversación amable por avenidas silenciosas desde donde divisárase una iglesia y un castillo.

A veces, él conmovía con la emoción de anora que produce

— 3 —

S U M A R I O

<i>Benjamin Jarnés</i>	Los tres Ramones
<i>Nora Lange</i>	Poema
<i>Ricardo Güiraldes</i>	Un poeta
<i>Paul Emile Bécot</i>	Retrato de Léon Paul Fargue
<i>Léon Paul Fargue (trad. R. Güiraldes)</i>	<i>Aeternae Memoriae Patris</i>
<i>Jorge Luis Borges</i>	Después de las imágenes
<i>Raúl González Tuñón</i>	Poema
<i>Guillermo de Torre</i>	El Pim Pam Pum de Aristarco
<i>Evar Mendez</i>	Poemas
<i>Gustav Klimt</i>	"Dos hermanas" dibujos
<i>Pablo Rojas Paz</i>	El árbol y la aurora
<i>Enrique González Tuñón</i>	Brújula de bolsillo
<i>Omar Jayyam (trad. Jorge Borges)</i>	Rubaiyat
<i>Bermudez Franco</i>	Algo que dijo Taine
<i>Luis Dieguez</i>	Poemas
<i>Redacción</i>	Comentarios

VINETAS DE PETTORUTI

LOS TRES RAMONES

Si en la moderna ruta de la inquietud literaria española jalamos tres puntos, dos extremos y uno medio, las tres banderitas llevarán el nombre de "Ramón". Un espíritu agudo nos dió atada la gavilla: Valle-Inclán, al comienzo del camino; Pérez de Ayala, con un pie resbalando hacia el pasado y el otro pie fijo en la hora actual; Gómez de la Serna, donde la senda se amuda con el futuro. Pero el stock de mayúsculas es sólo del último, de RAMÓN.

Etapas en la que los tres dejan su huella bien distinta: Valle-Inclán, una estela oscura; Pérez de Ayala, un sureño de rastrojo, de espigador del idioma; Ramón, un zigzag palpitante, una ágil culebrina. Tiene el primero el ritmo y el segundo la ironía. Ramón tiene la sorpresa. Mientras los dos primeros urdían lentamente sus partituras o sus esquemas, Ramón hacía estallar en la calle, puñados enormes de cohetes. Mientras la vieja prosa desteñida buscaba nuevos aceites o se ufanaba en prenderse viejos canchales, el verdadero ramonismo saltaba al arroyo, enfiéndose cadenas de papel, collares de cristallitos de color que a tantos parecían vidrios cuando poetas dejaban de ser brillantes.

Ahora es preferido el traje corto, sin tanto peso de bordados. De la antigua bisutería metafórica queda apenas algún hilillo de pro, tejido, no superpuesto en la tela. El traje corto deja ver más clara la buena musculatura, denuncia los organismos raquíticos. Por eso es odiada por los viejos. Pero siempre queda un resto de atención para esa llave de plata del marqués de Bradomin con que se cierran los cofres suntuosos del idioma, donde se van amontonando tantos embarazosos sayales, tantos recamados ropones.

—(3)—

S U M A R I O

<i>Jorge Luis Borges</i>	El Ulises de Joyce
Retrato de <i>James Joyce</i>	
<i>James Joyce</i>	La última hoja del Ulises
<i>Salvador Reyes</i>	Expedición
<i>Macedonio Fernández</i>	Evar Mendez
<i>Leopoldo Marechal</i>	Ditirrambo a la noche
<i>Norah Borges</i>	Retrato de Raimundo Rodiguet
<i>Ernesto Palacio</i>	Rodiguet y el clasicismo
<i>Brandon Caraffa</i>	Resortes
<i>Norah Borges</i>	Cabeza de niño
<i>Ricardo Güiraldes</i>	Un prólogo
<i>Roberto Godel</i>	Dos sonetos
<i>Guillermo de Torre</i>	Neodadaísmo y surrealismo
<i>Omar Jayyam (trad. J. Borges)</i>	Rubaiyat (continuación)
<i>J. L. B.</i>	Omar Jayyam y Fitzgerald
<i>Ricardo Güiraldes</i>	Nota

VINETAS DE NORAH BORGES

EL ULISES DE JOYCE

Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce: país enmarañado y montañas que Valery Larboud ha recorrido y cuya textura ha trazado con impecable precisión cartográfica (N. R. F., tomo XVIII) pero que yo reincidiré en describir, pese a lo inestudioso y transitorio de mi estadía en sus confines. Hablaré de él con la licencia que mi admiración me confiere y con la vaga intensidad que hubo en los viajeros antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante y en cuyos relatos se anaron lo fabuloso y lo verídico, el decurso del Amazonas y la Ciudad de los Césares.

Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye ni aun de todos sus barrios.

James Joyce es irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitados famosos de la literatura de Inglaterra. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embolar su mirada en la línea de la luna y a descifrar en largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron honradas incursiones en las letras inglesas, talando toda exuberancia retórica con desengañada impiedad. Jonathan Swift obró a manera de un fuerte ácido en la elación de nuestra humana esperanza y el Mikromegas y el Cándido de Voltaire no son sino abaratamiento de su serio nihilismo; Lorenzo Sterna desbarató la novela con su jubiloso manejo de la chusquada expectación y de las digresiones oblicuas, veneros hoy de numeroso renombre; Bernard Shaw es la más gruta Realidad de

Sur. Revista trimestral, publicada de janeiro de 1931 a julho de 1934. Deixou de ser publicada por um ano e a partir de julho de 1935 tornou-se mais barata, com formato menor. Também se transformou em mensal, periodicidade que será conservada até o número triplo de comemoração dos vinte anos, de dezembro de 1950. A partir de 1951 torna-se bimestral e de 1972 em diante passa a editar dois números anuais. Considera-se que seu período de esplendor seja a década de 1940.

Abaixo, listam-se todas as contribuições de Borges e de Ramón até novembro de 1940, data da colaboração final do segundo. Quando a palavra "Notas" antecede o título do texto, significa que o texto foi publicado fora do corpo principal da revista. As notas por vezes eram especificadas por subtítulos como "Calendario", "Libros", "Cine", "Centenarios", "Letras hispanoamericanas", "Letras inglesas", "Letras españolas" etc.

n. 1, verano de 1931

JLB, "El coronel Ascasubi", pp. 129-40.

JLB, Notas, "Séneca en las orillas", pp. 174-79.

n. 2, otoño de 1931

RGS, "Riverismo", pp. 59-85.

JLB, "El Martín Fierro", pp. 134-49.

Langston Hughes, "Tres poemas" (versión de JLB).

n. 3, invierno de 1931

Edgar Lee Masters, "Tres poemas" (versión JLB).

JLB, Notas, "Films", pp. 171-3.

n. 4, primavera de 1931

RGS, "Policéfalo y señora", pp. 91-106.

JLB, Notas, "Nuestras imposibilidades", pp. 131-4.

n. 5, verano de 1932

JLB, Notas, "El arte narrativo y la magia", pp. 172-9.

JLB, Notas, "Street Scene", pp. 198-200.

n. 6, otoño de 1932

JLB, Notas, "Noticia de los Kenningar", pp. 202-8.

n. 7, abril de 1933

RGS, "Lucubraciones sobre la muerte", pp. 96-109.

RGS, "Logaritmos de imágenes", pp. 153-7.

JLB, Notas, "Elementos de preceptiva", pp. 158-61.

n. 8, septiembre de 1933

JLB, "Arte de injuriar", pp. 69-76.

n. 10, julio de 1935

JLB, Notas, "Los laberintos policiales y Chesterton", pp. 92-4.

n. 11, agosto de 1935

JLB, Notas, "El Delator", pp. 90-1.

n. 14, noviembre de 1935

JLB, "Una vindicación de Mark Twain", pp. 40-6.

n. 15, diciembre de 1935

Virginia Woolf, "Un cuarto propio" (versión de JLB), pp. 7-29.

n. 16, enero de 1936

Virginia Woolf, "Un cuarto propio" (versión de JLB), pp. 26-58.

n. 17, febrero de 1936

Virginia Woolf, "Un cuarto propio" (versión de JLB), pp. 41-61.

n. 18, marzo de 1936

JLB, Notas, "*La estatua casera*", pp. 85-6.

Virginia Woolf, "Un cuarto propio" (versión de JLB), pp. 46-81.

n. 19, abril de 1936

"Perséphone", André Gide (bilingüe, versión libre de JLB).

JLB, Notas, "Dos films", pp. 109-10.

n. 20, mayo de 1936

JLB, "La doctrina de los ciclos", pp. 20-9.

n. 22, julio de 1936

JLB, "Modos de G. K. Chesterton", pp. 47-53.

n. 24, septiembre de 1936

JLB, Notas, "Las últimas comedias de Shaw", pp. 127-30.

JLB, Notas, "El Bosque Petrificado", pp. 147-8.

n. 25, octubre de 1936

JLB, Notas, "Lawrence y la Odisea", pp. 79-81.

n. 26, noviembre de 1936

RGS, "La idea y la Ciudad", pp. 57-73.

JLB, Notas, "Wells, previsor", pp. 125-6.

n. 27, diciembre de 1936

JLB, "Insomnio", pp. 71-2.

JLB, Notas, "Film and Theatre", pp. 112-3.

n. 28, enero de 1937

RGS, Notas, "Silueta de Macedonio Fernández", pp. 74-83.

JLB, Notas, "Inmortalidad de Unamuno", pp. 92-3.

n. 29, febrero de 1937

RGS, "Sobre la Torre de Marfil", pp. 58-79.

n. 31, abril de 1937

JLB, Notas, "Dos films", pp. 100-1.

n. 32, mayo de 1937

JLB, Notas, "Una pedagogía del odio", pp. 80-1.

n. 33, junio de 1937

JLB, Notas, "Swinburne", pp. 93-4.

n. 34, julio de 1937

JLB, Notas, "H. G. Wells y las parábolas", pp. 78-9.

n. 35, agosto de 1937

JLB, Notas, "La fuga", pp. 121-2.

n. 37, octubre de 1937

JLB, Notas, "Verdes praderas", pp. 87-8.

n. 38, noviembre de 1937

JLB, Notas, "De regreso", pp. 92-3.

n. 39, diciembre de 1937

JLB, Notas, "Luis Greve, muerto", pp. 85-6.

n. 40, enero de 1938

RGS, Notas, "Oliverio Gironde (Silueta total a propósito de su nuevo libro Interlunio)", pp. 59-71.

Notas, "Por una nueva ley de protección individual" (assinatura de Borges).

n. 41, febrero de 1938

JLB, Notas, "Leopoldo Lugones", pp. 57-8.

n. 42, marzo de 1938

RGS, Notas, "Platero y yo", pp. 61-5.

n. 43, abril de 1938

RGS, "Los siete infantes de Lara, (Novela Histórica)", pp. 54-70.

n. 47, agosto de 1938

JLB, Notas, "La amortajada", pp. 80-1.

n. 49, octubre de 1938

JLB, Notas, "Una exposición afligente", pp. 66-7.

n. 50, noviembre de 1938

JLB, Notas, "Apropos of Dolores", pp. 76-7.

n. 52, enero de 1939

RGS, "Más sobre la Torre de Marfil", pp. 32-58.

n. 54, marzo de 1939

JLB, Notas, "Los romances de Fernán Silva Valdés", pp. 70-2.

n. 55, abril de 1939

RGS, Notas, "Diccionario abreviado del Surrealismo", pp. 77-80.

n. 56, mayo de 1939

JLB, "Pierre Menard, autor del Quijote", pp. 7-16.

n. 59, agosto de 1939

JLB, "La biblioteca total", pp. 13-6.

n. 60, septiembre de 1939

JLB, Notas, "John Hadfield: Modern Short Stories. Jack Lindsay: A Short Story of Culture. Veit Valentin: Weltgeschichte. Clement Egerton: The Golden Lotus", pp. 65-9.

JLB, Notas, "Prisioneros de la tierra", pp. 91-2.

n. 61, octubre de 1939, "La Guerra"

JLB, "Ensayo de imparcialidad", pp. 27-9.

n. 62, noviembre de 1939

JLB, Notas, "Joyce y los neologismos", pp. 59-61.

RGS, Notas, "Pío Baroja: Laura o la soledad sin remedio", pp. 66-70.

JLB, Notas, "A Shakespeare anthology. George S. Terry: Duodecimal arithmetic", pp. 75-7.

n. 63, diciembre de 1939

JLB, "Los avatares de la tortuga", pp. 18-23.

JLB, Notas, "Aldous Huxley: After many a summer. John Milton: Complete poetry and selected prose", pp. 64-6.

n. 64, enero de 1940

JLB, Notas, "H. G. Wells: Travels of a republican radical in search of hot water. Olaf Stapledon: Philosophy and living", pp. 84-5.

n. 65, febrero de 1940

JLB, Notas, "Eden Phillpotts: Monkshood. Neil Stewart: Blanqui", pp. 110-2.

n. 66, marzo de 1940

JLB, Notas, "El espejo de los enigmas", pp. 74-7.

RGS, Notas, "Diccionario Enciclopédico abreviado", pp. 85-90.

n. 68, mayo de 1940

JLB, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", pp. 30-46.

n. 70, julio de 1940

JLB, Notas, "G. K. Chesterton: The end of the armistice. Ellery Queen: The new adventures of Ellery Queen. John Dickson Carr: The black spectacle", pp. 60-2.

n. 71, agosto de 1940

JLB, Notas "Arthur Valley: Three ways of thought in ancient China. B. Ifor Evans: A short history of English literature", pp. 74-5.

n. 72, septiembre de 1940

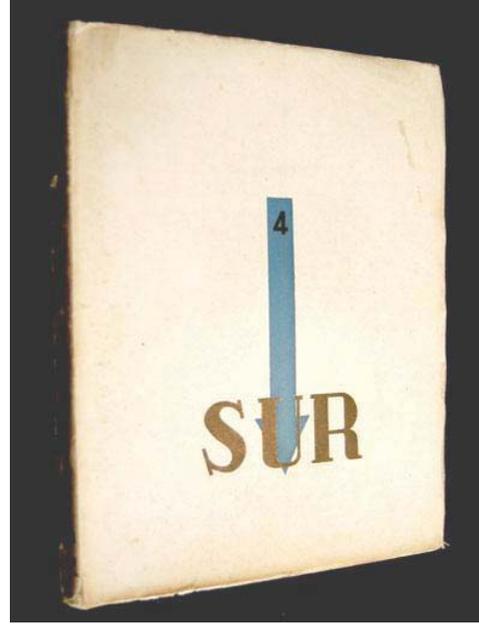
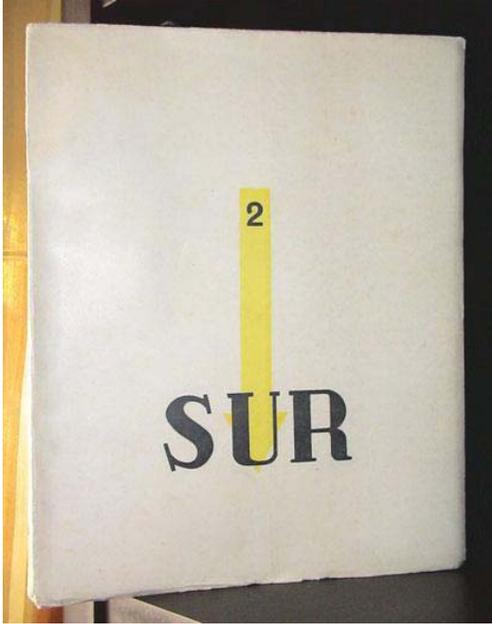
JLB, Notas, "El tiempo y J. W. Dunne", pp. 74-7.

n. 73, octubre de 1940

JLB, Notas. "Edward Kasner and James Newman: Mathematics and the imagination", pp. 85-6.

n. 74, noviembre de 1940
RGS, "Doña Urraca de Castilla", pp. 43-58.

Abaixo, capas da revista *Sur*, números 2 e 4.



A seguir, índice dos números 66 (março de 1940), com Borges e Ramón incluídos na seção Notas, e 74 (novembro de 1940), com a última colaboração de Ramón.

INDICE	
Rosa de cieno y ceniza, por <i>Salvador de Madariaga</i>	74 7 C
De la más pura felicidad del hombre, por <i>Franz Werfel</i>	17 C
Lazo indisoluble, por <i>Rosa Chacel</i>	44 C
La filosofía existencial, por <i>Carlos Alberto Erro</i>	56 C
 N O T A S	
El espejo de los enigmas, por <i>Jorge Luis Borges</i>	74 C
LOS LIBROS: María Zambrano: "Pensamiento y poesía en la vida española", por <i>Enrique Anderson Imbert</i>	77 C
Homero M. Guglielmini: "Temas existenciales", por <i>Miguel Angel Virasoro</i>	80 C
"Diccionario Enciclopédico Abreviado", por <i>Ramón Gómez de la Serna</i>	85 C
Jean Lhermitte: "Los mecanismos del cerebro". Juan Thibaud: "Vida y transmutaciones de los átomos", por <i>José Babini</i>	90 C
CRÍTICA DE ARTE: Eugenio Laermans, por <i>Julio E. Payró</i>	94 C
CALENDARIO	98 C

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibida reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Fiamante 548.

No se aceptan colaboraciones espontáneas ni se mantiene correspondencia sobre ellas.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 637921
Título de marca N° 159.486.

INDICE	
Sobre la opinión pública, por <i>Francisco Ayala</i>	74 7 C
Bajo tu clara sombra, por <i>Octavio Paz</i>	26 C
Doña Urraca de Castilla, por <i>Ramón Gómez de la Serna</i>	43 C
La inspiración heroica en la literatura francesa contemporánea, por <i>Pierre-Henri Simon</i>	59 C
La casa vieja, por <i>Estela Canto</i>	79 C
 N O T A S	
LOS LIBROS: José Ortega y Gasset: "Ideas y Creencias", por <i>Rafael Virasoro</i>	85 C
Virginia Woolf: "Roger Fry, una biografía", por <i>Ana M. Berry</i>	93 C
H. Gordon Garbedian: "Einstein, hacedor de universos"	96 C
Julian Huxley: "La herencia y otros ensayos de ciencia popular", por <i>José Babini</i>	97 C
CRÍTICA DE ARTE: Domingo Pronato, El Grupo Orión, Ramón Gómez Cornet, Aída Vaisman, por <i>Julio E. Payró</i>	100 C

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibida reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Fiamante 548.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 637971
Título de marca N° 159.486.

Destiempo. Três números, entre 1936 e 1937. Dirigida por Borges e Adolfo Bioy Casares. Entre os principais colaboradores estavam Silvina Ocampo, Carlos Mastronardi, Baldomero Fernández Moreno, Macedonio Fernández, Xul Solar, Ulysses Petit de Murat, Ezequiel Martínez Estrada, Manuel Peyrou e Ramón Gómez de la Serna.

n. 3, diciembre de 1937

JLB, "Inscripciones", p. 3.

RGS, "Greguerías", p. 4.

JLB, Bioy Casares, "Museo", p. 6.

Los Anales de Buenos Aires. Corresponde a 23 números, editados entre janeiro de 1946 e janeiro de 1948. Entre os colaboradores dessa revista estiveram Ezequiel Martínez Estrada, Alejandro Casona, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Carlos Mastronardi, Rosa Chacel, Ricardo Molinari, Horacio Rega Molina, Gloria Alcorta Gironde, Ema Risso Platero, Ulysses Petit de Murat e Álvaro Melián Lafinur. Os ilustradores eram diferentes a cada número. Entre os mais frequentes: Norah Borges, Amanda Molina Vedia, Marie Elisabeth Wrede, Andrés Damesón e Orlando Pierri. A revista foi dirigida por Borges.

n. 1, enero de 1946

RGS, "Matices de Buenos Aires, conferencias y conferenciantes", pp. 4-9.

JLB, "Nota sobre el *Ulises* en español", p. 49.

n. 3, marzo de 1946

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 53-6. Entre os fragmentos e relatos, [JLB], "Del rigor en la ciencia", p. 53.

JLB, "Hilda Roderick Ellis: *The Road to Hell*" [resenha], pp. 62-3.

n. 4, abril de 1946

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 45-7.

JLB, "Ainsworth Noyes, Christopher Smart" [resenha], pp. 59-60.

[JLB ?], "Dos hombres rememoran sus vidas, pp. 62-3 [atribuído a Empedocles e Taliesen].

n. 5, mayo de 1946

RGS, "Unamuno en Salamanca", pp. 3-8.

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 50-2. Entre os relatos desta seção, [JLB], "Un doble de Mahoma", p. 52 [atribuído a Swedenborg].

n. 6, junio de 1946

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 49-51.

n. 7, julio de 1946

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 60-2.

n. 8, agosto de 1946

JLB, "La paradoja de Apollinaire", pp. 48-51.

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 52-4.

n. 9, septiembre de 1946

JLB, "El primer Wells", pp. 20-2.

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 63-4.

n. 10, octubre de 1946

RGS, "Aquí pregones fraternos", pp. 40-4.

B. Lynch Davis [pseudônimo de JLB e Bioy Casares], "Museo", pp. 55-6. Entre os relatos, JLB, "El enemigo generoso", p. 56 [atribuído a Anhang zur Heimskringla].

n. 11, diciembre de 1946

JLB, "Sobre Oscar Wilde", pp. 44-6.

n. 12, febrero de 1947

JLB, "Los inmortales", pp. 29-39.

n. 13, marzo de 1947

JLB, "Nota sobre Walt Whitman", pp. 41-5.

n. 14, abril de 1947

JLB, "Los teólogos", pp. 50-6.

n. 15-16, mayo-junio de 1947

JLB, "La casa de Asterión", pp. 47-9.

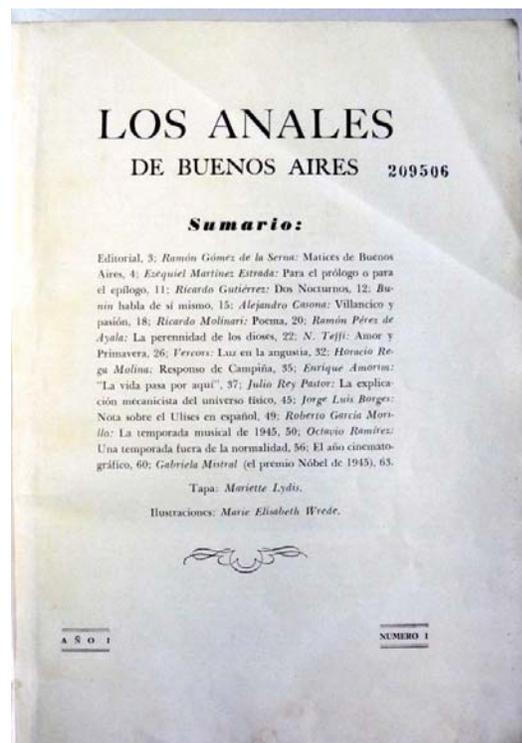
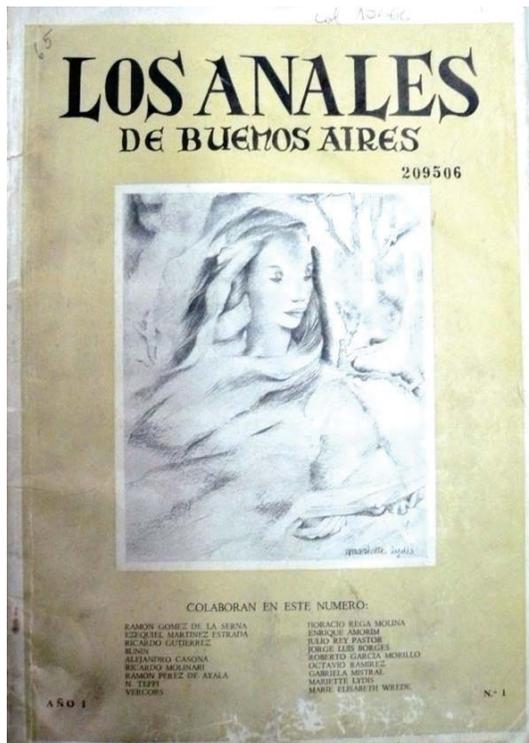
n. 17, julio de 1947

JLB, "El Zahir", pp. 30-7.

n. 20, octubre de 1947

JLB, "Nota sobre Chesterton", pp. 49-52.

A seguir, capa e índice dos números 1, 5 e 10, nos quais publicou Ramón. As capas são de Mariette Lydis, Horacio Butler e Orlando Pierri, respectivamente.



65 Col 10666

LOS ANALES

DE BUENOS AIRES 209506



EN ESTE NUMERO COLABORAN

MARK ALDANOFF	SILVINA OCAMPO
ESTELA CANTO	JUAN CARLOS PAZ
ENRIQUE CASTILLO	MANUEL PEYROU
LORD DUNNANY	MANUEL PINEDO
PATRICIO GANNON	N. TEFI
RAMON GOMEZ DE LA SERNA	CRISO TENDARO
JUAN RAMON JIMENEZ	J. R. WILCOCK
ANDREW LANG	HORACIO BUTLER
B. LYNCH DAVIS	ATILIO DEL SOLDATO
GERARD DE NERVAL	MARIE ELIZABETH WREDE

AÑO I N° 5

LOS ANALES

DE BUENOS AIRES 209506

Director: JORGE LUIS BORGES

SUMARIO

RAMON GOMEZ DE LA SERNA: UNAMUNO EN SALAMANCA 3

LORD DUNNANY: LE BUREAU D'ECHANGE DE MAMM 5

ENRIQUE CASTILLO: LA FELICIDAD ESTA EN NOSOTROS MISMIOS 15

JUAN RAMON JIMENEZ: LIBRO DE LIBROS. INTA 18

PATRICIO GANNON: LA SINGULARIDAD DE MAX BIEBER 20

GERARD DE NERVAL, SILVINA OCAMPO, ANDREW LANG: EL DESOCHADO 25

N. TEFI: EL HERMANO 30

MARK ALDANOFF: WINSTON CHURCHILL 36

JUAN CARLOS PAZ: MEMORIA 44

B. LYNCH DAVIS: MUSEO 50

MANUEL PEYROU: CINEMATOGRAFO 53

MANUEL PINEDO: PINTURA 55

ESTELA CANTO, CRISO TENDARO, J. R. WILCOCK: LIBRO 57

POEMAS: HORACIO BUTLER

ILUSTRACIONES: ATILIO DEL SOLDATO Y MARIE ELIZABETH WREDE

Directores Editores: LOS ANALES DE BUENOS AIRES

FRANCISCO PASARIN
Comercio N° 1897

TAMARA BERGUESA
Comercio N° 1148

AÑO I — N° 5
MAYO 1946

Col 10666

LOS ANALES

DE BUENOS AIRES



EN ESTE NUMERO COLABORAN

RAFAEL ALBERTI	VIRGLIO PINERA
SANTIAGO DABOVE	HORACIO BEGA MOLINA
GUILLEMO DE TORRE	EMILIO RODRIGUEZ MONEGAL
DANIEL DEVOTO	CARLOS SUFFERN
PATRICK DUDGEON	FERNANDO TOZZI
MIGUEL D. ETCHERARNE	J. R. WILCOCK
RAMON GOMEZ DE LA SERNA	PAUL ZECH
JACK LONDON	AMANDA MOLINA VEDIA
MARK ALDANOFF	ORLANDO FERRI
B. LYNCH DAVIS	A. XUL SOLAR
MANUEL PEYROU	

AÑO I N° 10

LOS ANALES

DE BUENOS AIRES

Director: JORGE LUIS BORGES

SUMARIO

PAUL ZECH: EL ÚLTIMO AMOR DE HELEN 3

MIGUEL D. ETCHERARNE: SENSUAL DE CAMPO 8

PATRICK DUDGEON: DELAS THOMAS 10

VIRGLIO PINERA: EN EL INDIANISMO 18

GUILLEMO DE TORRE: LOPE DE VEGA Y SUS DOS GRANDES AMORES 19

FERNANDO TOZZI: EL OTRO 25

JACK LONDON: CARA PERDIDA 29

HORACIO BEGA MOLINA: PATRIA DEL CAMPO 37

SANTIAGO DABOVE: TIEN 38

RAMON GOMEZ DE LA SERNA: AQUÍ PERGONES FRATERNOS 40

RAFAEL ALBERTI: RENDEUR 45

CARLOS SUFFERN: MEMORIA 47

MANUEL PEYROU: CINEMATOGRAFO 53

B. LYNCH DAVIS: MUSEO 55

EMILIO RODRIGUEZ MONEGAL — J. R. WILCOCK: DANIEL DEVOTO — MARCELO MASOLA: LIBRO 57

POEMAS: ORLANDO FERRI

ILUSTRACIONES: AMANDA MOLINA VEDIA Y A. XUL SOLAR

Directores Editores: LOS ANALES DE BUENOS AIRES

FRANCISCO PASARIN
Comercio N° 1897

TAMARA BERGUESA
Comercio N° 1148

AÑO I — N° 10
OCTUBRE 1946

Quadro de referências cruzadas nas revistas literárias espanholas e argentinas

Ano	Borges sobre Ramón	Ramón sobre Borges
1921	<ol style="list-style-type: none"> 1. "La metáfora", <i>Cosmópolis</i>, n. 35, noviembre. 2. "La lírica argentina contemporánea", <i>Cosmópolis</i>, n. 36, diciembre. 	
1924	<ol style="list-style-type: none"> 3a. "Ramón Gómez de la Serna", <i>Inicial</i>, n. 6, agosto [primeira versão de "Ramón y Pombo"]. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. "Jorge Luis Borges: <i>El fervor de Buenos Aires</i>", <i>Revista de Occidente</i>, abril-junio. 2. "Carta a Borges", <i>Proa</i>, n. 5, diciembre.
1925	<ol style="list-style-type: none"> 3. "Ramón y Pombo", <i>Martín Fierro</i>, n. 14-15, 24/01. 4. "El <i>Ulyses</i> de Joyce", <i>Proa</i>, n. 6, enero. 5. "De la dirección de <i>Proa</i>" [carta], <i>Nosotros</i>, n. 191, abril. 6. "Oliverio Girondo, Calcomanías", <i>Martín Fierro</i>, n. 18, 26/06. 7. "Para el advenimiento de Ramón", <i>Martín Fierro</i>, n. 19, 18/07. 8. "Ejercicio de análisis", <i>Proa</i>, diciembre. 	<ol style="list-style-type: none"> 3. "Salutación", <i>Martín Fierro</i>, n. 19, 18/07.
1926	<ol style="list-style-type: none"> 9. "Carta a Güiraldes y a Brandán en una muerte (ya resucitada) de <i>Proa</i>", <i>Proa</i>, n. 15, enero. 	
1927	<ol style="list-style-type: none"> 10. "Sobre el meridiano de una gaceta", <i>Martín Fierro</i>, n. 42, junio-julio. 	<ol style="list-style-type: none"> 4. "Réquiem por Ricardo Güiraldes", <i>La Gaceta literaria</i>, 01/06.
1936	<ol style="list-style-type: none"> 11. "<i>La estatua casera</i>", <i>Sur</i>, n. 18, marzo. 	
1937	<ol style="list-style-type: none"> 12. "Modos de G. K. Chesterton", <i>Sur</i>, n. 22, julio. 	<ol style="list-style-type: none"> 5. "Silueta de Macedonio Fernández", <i>Sur</i>, n. 28, enero.

PARTE 2

CAPÍTULO I

OS PERCURSOS DA VOZ, UM ESCRITOR INEXPERIENTE E UM SUPER-ESCRITOR

No poema "Mis libros", publicado em *La rosa profunda* [1975], o eu lírico, confrontado com o que crê de fato expressá-lo, confessa-se com um duplo sentimento. Amargura, pois as palavras essenciais encontrar-se-iam na obra de outros, e alguma satisfação, por saber-se eternamente reconhecido na voz de escritores mortos. Ao anúncio desse duplo sentimento, o eu lírico antepõe uma equivalência, porque sente que a pertença de si dá-se tanto através dos livros – discretamente humanizados por não saberem de sua existência – quanto através do seu gesto, cujo olhar esvaecido se acompanha das mãos para só então reconhecer o próprio rosto. Curiosamente, o Borges cego e envelhecido – com olhos e têmporas cinzas – retira-se, assim, como escritor, para dar-se a conhecer como leitor. O título do poema afigura-se traiçoeiro; os "meus" não se referem aos livros que escreveu, mas aos que leu:

Mis libros (que no saben que yo existo)
son tan parte de mí como este rostro
de sienes grises y de grises ojos
que vanamente busco en los cristales
y que recorro con la mano cóncava.
No sin alguna lógica amargura
pienso que las palabras esenciales
que me expresan están en esas hojas
que no saben quién soy, no en las que he escrito.
Mejor así. Las voces de los muertos
me dirán para siempre.¹

Essa dissolução do lugar enunciativo do escritor caracteriza outros textos de Borges, como o conto "El Otro" de *El libro de arena* [1975], o poema em prosa "Borges y yo" de *El hacedor* [1960], o famoso "Pierre Menard, autor del Quijote" de *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941] ou um dos ensaios de juventude de *Inquisiciones* [1925], "La nadería de la personalidad". Também está nos prólogos de *Historia universal*. No primeiro deles, por exemplo, um Borges aparentemente despretensioso escreve influenciado pelas obras de Chesterton e de Stevenson, pelos filmes de von Sternberg.

No outro extremo dessa voz autoral atenuada está a de Ramón, que anuncia um trabalho que não fora realizado nem pelos deuses, nem pela vida, tal como se lê no excerto abaixo, retirado do prólogo de *Golleries* [1926]. Nele, sua tarefa arvora-se tão complexa e abstrata que o escritor perde a precisão quando pretende transmiti-la, envolvido, talvez, no júbilo de sentir-se o escolhido para executar uma tarefa tão grandiosa. Além das imagens subjetivas e das generalizações – deuses, vida, "desafogada realidade do hilariante" – na frase há um grito, mas seu dono não aparece. Sabe-se, unicamente, que saiu da "alucinação do real". Seja como for, a escrita de Ramón seria o resultado de um pacto indiscreto, formado pela transcrição simbólica desse grito enérgico e desaforado:

Voy haciendo viable lo que ni los dioses ni la vida encontraron discreto realizar y para eso no he aceptado nada más que lo que me gritó desaforadamente desde

¹ JLB, *Obras completas III*, ed. crítica de Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 152.

la alucinación de lo real, con deseos de entrar en la desahogada realidad de lo hilarante.²

Em sua obra, essa autoaclamação retorna num sem fim de passagens, presentes desde o ensaio "Mis siete palabras" da revista *Prometeo* [1910], passando pelas *Seis falsas novelas* [1927], o *Elucidario de Madrid* [1931] e inúmeros prólogos, inclusive o de *Doña Juana la Loca*. Sempre enfático, Ramón detém o papel de escritor porque tem originalidade e é suficientemente sensível para notar o que outros nem mesmo pressentem. É com essa imponência que se mostra na primeira frase do prólogo das novelas super-históricas: "Soy el inventor de la Superhistoria y por eso puedo dar explicaciones" (291). Diferentemente dos prólogos de Borges à *Historia universal*, nos quais cita Chesterton, Stevenson, von Sternberg e tantos outros, no de Ramón a alteridade parece imediatamente excluída pelo fato de seu livro ser coisa nova e exclusiva.

Ao longo do tempo, as posturas fixadas em prólogos como esses, nos livros em geral, nas revistas, entrevistas e aparições públicas, definiram as figuras de escritor que hoje conhecemos: de um lado o eterno vanguardista, extravagante, autossuficiente e humorista, de outro o discreto e culto, que observa o mundo pelo prisma dos inúmeros livros, cujas leituras pôde acumular até meados da década de 1950. Seria cômodo, portanto, reencontrar num estudo comparado de *Historia universal* e de *Doña Juana* essas duas imagens, tão estanques. Elas foram muitas vezes retomadas pela crítica e pelas histórias literárias, por vezes pouco vigilantes com relação ao artifício desses escritores, por vezes interessadas em resumos didáticos. Lidos em contraste, no entanto, os dois livros não devolvem somente as imagens mais conhecidas de Borges e de Ramón, nem constroem entre ambas uma barreira intransponível.

Tendo em conta que ao longo de *Historia universal* e de *Doña Juana* os escritores não se preocupam em distinguir-se de seus narradores: seja fisicamente, moralmente, intelectualmente ou temporalmente, para que se retome aqui o estudo inaugural de Wayne Booth sobre o ponto de vista e a voz narrativa³, este capítulo tem como meta observar os percursos das vozes narrativas e as suas implicações sobre a imagem dos autores implícitos. A confusão das instâncias autoral e narrativa ocorre desde os prólogos, limiares do livro de acordo com Gérard Genette.

I. Limiares

No livro *Seuils*, Genette dedica três capítulos ao estudo do prólogo ou prefácio, considerando-o um espaço paratextual, de entrada para o texto que se segue⁴. O título escolhido por Genette para seu estudo é extremamente produtivo para descrever os prólogos de *Historia universal* e de *Doña Juana*. "Seuil" é a soleira de uma casa, limiar entre o interior e o exterior. Mais do que a entrada, é a fronteira entre o mundo do leitor e o mundo do livro, entre a vida e a imaginação. Um passo para fora e já não há ficção, um passo adentro e é impossível reencontrar o mundo conhecido como real. Na soleira os limites aparecem confundidos. Essa confusão caracteriza, além disso, a voz daquele que, nos prólogos, endereça-se ao leitor com a finalidade de assegurar uma boa leitura para a *Historia universal* e para *Doña Juana*.

² RGS, *Gallerías, Obras completas VII*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 324.

³ Booth, "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification", in Hoffman & Murphy (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*, 2nd ed., Durham, North Carolina, Duke University Press, 1996, pp. 171-89.

⁴ Genette, "L'instance préfacielle", "Les fonctions de la préface originale", "Autres préfaces, autres fonctions", *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 150-270.

Ainda segundo Genette, entre os tipos de prólogo existentes encontrar-se-iam o autoral, feito pelo próprio escritor, o alógrafo, escrito por alguém que fala por ele, e o ficcional, redigido por um dos personagens. Em *Historia universal* e em *Doña Juana*, ao perguntarmos pelo "quem?", concluímos rapidamente que os prólogos são autorais. No primeiro livro, os dois prólogos estão assinados com as iniciais de Jorge Luis Borges. No segundo, a primeira frase do prólogo único e sem assinatura – "Sou o inventor" – estabelece uma igualdade entre o nome de capa, "Ramón Gómez de la Serna", e a identidade de quem escreve.

Com as três primeiras possibilidades de prólogo, Genette entrecruza outras três: é autêntico quando atribuído a uma pessoa real, fictício se o responsável é um autor imaginário ou um personagem, e apócrifo, quando um ou mais índices vêm colocar em dúvida a realidade do que é afirmado. Segundo Genette, a configuração de um prólogo simultaneamente autoral e apócrifo existiria nada mais do que a título "teórico" e "provisório", por falta de exemplos que possam atestá-la⁵. Ora, o prólogo de *Doña Juana* exemplifica justamente esta categoria anômala. Por um lado, é autoral, e paradoxalmente, apócrifo, pelo fato de levantar dúvidas sobre o que é afirmado ao construir a máscara do autor, amalgamada com as características do narrador e super-historiador de *Doña Juana la Loca*. No caso de Borges, os prólogos, desprovidos de atribuições fantásticas, são autorais e autênticos. Apesar disso, constroem, como o prólogo de Ramón, a figura do autor-narrador de *Historia universal de la infamia*.

O prólogo e a *persona* de Ramón

Desde o início do prólogo que acompanha as edições de 1944 e de 1949 de *Doña Juana*, Gómez de la Serna mostra-se tão presunçoso que incita a curiosidade do leitor, à espera dos motivos que justificariam tanta vaidade. Muito próximo de uma apologia, seu prólogo sublinha a matéria do livro, confundida com as propriedades daquele que escreve. Ramón parece extrapolar a sugestão de alguns prefácios picarescos do Século de Ouro nos quais realiza-se uma defesa do autor porque deste depende o projeto individual do livro⁶. Por isso, seu tom é ainda mais confiante do que o do "Eu"/"Yo" que aparece na primeira linha do prefácio do *Lazarillo de Tormes* [1554]: "Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren del olvido".

Movido, igualmente, pela excepcionalidade do livro, o prólogo de *Doña Juana* tem dois objetivos. O primeiro é conferir qualidades ao texto, sem atribuir-lhe, no entanto, um significado. Assinala-se apenas que existe um, à margem de outras tipologias e autores. Afastam-se, portanto, os adversários – *ab adversariorum* – considerando-os inexistentes ("Soy el inventor de la Superhistoria", 291) ou equivocados ("los pintores de historia pintan tan equivocadamente", 294). O segundo e mais complexo objetivo do prólogo é investir o tempo (qualquer que seja ele) de um tempo total, de pura potencialidade, que perduraria desde o passado até o futuro, através da Super-história. Como consequência, a "ciência" super-histórica de Ramón, extraordinária e ultra moderna, conectaria todos os homens e todos os tempos: "Construida sobre datos históricos subconscientes – la supermemoria atómica –, aprovecha que nuestra fotocélula esencial ha vivido todos los tiempos desde el minuto inicial del hombre en el mundo" (291)⁷.

Para provar que esse projeto é executável, o autor distancia-se da retórica e das operações lógicas por indução ou dedução para transformar-se numa entidade demiúrgica,

⁵ *Idem*, p. 177.

⁶ Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario: su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, CSIC, 1957.

⁷ O capítulo três aborda a relação de DJ e HU com a História.

capaz de dialogar com o transcendente. Estaria apto a desvelar épocas e a atualizar personagens históricos por ser, ele próprio, permeável ao tema. Em vez da razão, sua dignidade poética solicita, assim, a fé do leitor, estimulada por alguns procedimentos.

A exposição é antes de mais nada peripatética. Ramón cria um ambiente amical, reproduzindo o clima da fala e certo ar pedagógico através de perguntas e respostas. Entretanto, estas últimas surpreendem, pois não perdem de vista o objetivo de dar destaque à vivacidade mental do autor:

¿Cómo está leyendo la *Divina Comedia* ese personaje, cuando la *Divina Comedia* solo aparece un siglo después? Porque cualquier libro de cierto tamaño que el lector mire fijamente es la *Divina Comedia*: pasiones humanas y el miedo al cielo y al infierno. (291)

Em outros momentos, Ramón valoriza a humanidade do leitor, que é colocado no mesmo patamar dos personagens super-históricos ("La historia de reyes y personajes es inesperada, como la de la mujer y el hombre", 291). Também faz uso constante da primeira pessoa do plural, de forma a engajar o leitor, fundindo-se com ele ("hubiéramos querido que tal hecho histórico fuese de otra manera", 292) ou proporcionando-lhe um conhecimento ocultista ("somos más viejos que el pasado, que se ha rejuvenecido", 294).

Frente ao leitor, nem coloca em dúvida o poder de sua narração, nem considera-se limitado. Mas a despeito de sua soberania demiúrgica, porta-se também como um menino, dotado da inocência do primeiro olhar. Munido, pois, de uma observação virgem – e sem abandonar o papel de guia – o autor toma o leitor pela mão para que ambos participem da gênese super-histórica. No trecho abaixo, o uso dos plurais dá a impressão de que as mãos do autor e do leitor, unidas, tocam uma terceira, a de uma rainha, e compartilham, desse modo, o prodígio de um gesto primigênio:

[...] yo directamente procedo de doña Urraca – línea transversa, naturalmente – y está en mis árboles genealógicos, viniéndome el recuerdo de la plaza de Oriente, donde está su estatua, y mi hermana decía, señalándola: "Nuestra antepasada".

¿Qué días trigueños y evidentes del otro tiempo hay en mí íntegros?

Son muy sorprendentes los resultados de la Superhistoria, y al amasar el pan de la biografía nos encontramos a veces un gurullo esencial, y hemos dado la mano a una sortija de reina. (DJ, 293)

Com a frase "demos a mão a um anel de rainha", o autor-narrador ganha o carisma do leitor. O tom de brincadeira permite-lhe, ademais, considerar-se, ao lado da irmã, um descendente da rainha Urraca, seguindo-se, em vez das linhas genealógicas paternas e maternas que desmascarariam a falsa ascendência, as linhas horizontais e verticais da Super-história: "diretamente" e em "linha transversa", segundo o trecho acima. Além disso, o tom de brincadeira minora a visão aterrorizante de uma rainha fantasmática para remeter o leitor a uma força vital que se renova através dessa aparição de pessoa morta e ganha, fantasticamente, uma realidade palpável: o anel da rainha, tocado pelo leitor e pelo super-escritor⁸. Ao longo de *Doña Juana la Loca*, a Super-história visaria esse efeito de surpresa, opondo-se, portanto, ao racional, afim de confundir positivamente o leitor.

Ramón segue com as explicações a respeito de sua obra como se fossem prendas que ofertam a receita do super-historiar. Receita de mentira, e finalmente inexequível por terceiros,

⁸ Para a "força vital" dos personagens ramonianos, cf. o capítulo seguinte.

mas não por isso desprovida de interesse. O uso da primeira pessoa do singular exhibe um passo a passo ("así incluyo estampa y estampación", 291), nomeia o que encontra ("yo llamaría 'la ley del todo sucedido e insucedido'", 291) e submete-se à apreciação do leitor ("yo propongo su interpretación porvenirista y desinteresada", 295). Até as auto-referências mais dissimuladas como as que existem no uso da terceira pessoa e das formas impessoais terão essa dupla função de apontar para o super-escritor e implicar o leitor: "lo que *le pone* más nervioso al super-historiador" (294), "La Superhistoria es *escaparse* a la Historia confinada" (295), "*Se siente uno* en el centro de los tiempos" (293). Wayne Booth chamaria esses desdobramentos de "múltiplas vozes do autor", pois seriam os diferentes modos de a voz narrativa se relacionar, quer seja com o autor implícito, quer seja com o leitor, num jogo de múltiplos discursos.

Apesar da máscara ingênua, a voz de Ramón elabora uma versão de si bastante superior à do homem real: mais sensível e potente. Daí o prólogo anômalo, que segundo as categorias de Genette seria autoral e, ao mesmo tempo, apócrifo. Sua *persona* propõe um trânsito muito claro entre as figuras do escritor Ramón e do narrador super-histórico. Desde a primeira frase do prólogo o autor implícito é, igualmente, o narrador. Como veremos a seguir, Borges, mais do lado do real, joga com uma *persona* inexperiente e atribui-lhe valores negativos. *Humano, demasiado humano*, como no título de Nietzsche, seu autor implícito sofre no âmbito pessoal e não está longe disso no âmbito estético, pois seria um principiante, repreensível por sua imaturidade e por seus erros.

Essas duas máscaras reencontram, *grosso modo* e sempre paradoxais, de um lado o escritor que se sente mais confortável enquanto leitor; de outro o brincalhão e presunçoso. Apesar do caráter ficcional, a figura do escritor-narrador ramoniano é estável, franca e direta. A de Borges, ainda que autoral e autêntica, desvela senões, ironias e ambiguidades, deslindando pouco a pouco, e tanto quanto em Ramón, a construção do autor-narrador da *Historia universal de la infamia*⁹.

Os prólogos e as *personas* de Borges

Nos prólogos, os dois autores apelam para a disposição do leitor, seduzindo-o por meio de técnicas contrárias. Enquanto Ramón elabora a figura de um autor que deve ser ouvido pela sua excepcionalidade, J.L.B. busca um favor afetivo, fazendo uso da *captatio benevolentiae*. Seus prólogos rebaixam o autor para conseguir a indulgência do leitor. No primeiro, de 1935, os contos de *Historia universal* não passariam de "ejercicios de prosa narrativa" e a parte chamada "Etcétera" seria composta por textos sobre os quais seus únicos direitos seriam os de tradutor e de leitor¹⁰.

Dezenove anos depois, essa mescla de autocrítica e de baixa autoestima retorna. No prólogo de 1954, os contos são, então, o resultado do "juego irresponsable de un tímido" que construiu "ambiguos ejercicios", hesitando entre o desejo de criar composições próprias ou reescrever histórias alheias. Além disso, num tom menor, J.L.B. adverte o sofrimento do homem que ao transportar-se para o espaço livresco pôde divertir-se narrando: "El hombre que lo ejecutó era asaz desdichado, pero se entretuvo escribiéndolo". Humano e frágil, o autor

⁹ Os estudos inaugurais a respeito dos prólogos de Borges são os de Lisa Block de Behar, "A manera de prólogo", *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, pp. 19-41 e o de José Miguel Oviedo, "Borges: el poeta según sus prólogos", *Revista Iberoamericana*, n. 130-1, Pittsburgh, 1985, 209-20. Amado Alonso, Alfonso Reyes (ambos em Alazraki, 1976), Emir Rodríguez Monegal (1980) e Ramona Lagos (1986) já denunciaram o hiato entre algumas declarações dos prólogos e o texto de HU.

¹⁰ Nas *Obras completas I*, ed. crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé, 2009, as páginas dos prólogos – uma para cada – não estão numeradas.

implícito desses prólogos ganha a complacência do leitor ao confinar-se na condição de sofredor e de iniciante.

Em 1935, resumindo a sua genealogia – que à diferença do Ramón descendente da rainha Urraca, é exclusivamente cultural – e se bem que dissimulado por um "tal vez", J.L.B. soma um livro de sua autoria à fonte dos "exercícios narrativos". Neste ponto, os senões começam a minar a estabilidade interpretativa do prólogo. Os contos apresentados, segundo J.L.B., "Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego". A mesma medida de indecisão pauta as menções ao *Evaristo Carriego* de Borges e aos outros três artistas, todas dispensadas depois de um "talvez" ou de um "creio". As incertezas de J.L.B. germinam, então, as do leitor.

Evaristo Carriego, publicado em 1930, foi o primeiro estudo inspirado no poeta popular, vizinho e frequentador da família Borges. Carriego [1883-1912] publicara somente um livro de poemas em vida, *Misas herejes* [1908], e seu gosto pelos dramas sentimentais e cotidianos – dos ladrões, prostitutas, valentões e de trabalhadores pobres como a "costurerita que dio aquel mal paso"¹¹ – ensinaram em Borges a continuidade de um projeto de estetização do infame que culminaria em *Historia universal de la infamia*, tendo começado timidamente, a partir das margens, daí o subúrbio de Buenos Aires, contemplado nos seus três primeiros livros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* [1923], *Luna de enfrente* [1925] e *Cuaderno San Martín* [1929].

No livro *Evaristo Carriego*, Borges primeiro discorreria sobre o ambiente marginal do bairro de Palermo, sobre o rio Maldonado, pantanoso e logo encoberto, os arredores da antiga penitenciária da Avenida Las Heras, os armazéns onde os homens bebem e por vezes matam. No segundo capítulo, recupera o talvez esquecido Evaristo Carriego, poeta menor, com seu gosto pelos pátios da vizinhança, pelos velórios, os lugares de perdição e o hospital, também pelas "puñaladas de bailecito y de esquina", pelos "hombres de la esquina rosada"¹². Evaristo Carriego, lembra Borges, era amigo do caudilho de Palermo Nicolás Paredes: é certo que escrevia poemas, completa o autor, mas tratava de igual para igual com assassinos. Nos capítulos três e quatro desse livro de ensaios, Borges comenta os poemas desse escritor-*guapo*, demonstrando, como seu objeto de estudo, que também domina o tema das margens e do marginal. Faz uma apreciação, por exemplo, do poema "El guapo"/"O valentão" de *Misas herejes* e escreve uma extensa nota de rodapé na qual distingue entre "paisano", "gaucho", "compadrito" e "guarango"¹³.

No prólogo de *Historia universal*, a referência tingida de modéstia a "certa biografia de Evaristo Carriego" tenciona um leitor que a conheça. Ou que desde antes de ingressar nas histórias infames, sintasse levemente excluído do círculo pretendido de leitores, embaraçado por ignorar aquilo que, segundo o autor, parece ter valor e peso semelhantes aos de Stevenson, Chesterton e von Sternberg.

Esse desconforto pode aumentar algumas linhas depois, com o surgimento de outra frase dubitativa: "A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores". A incerteza do "às vezes creio" não impede a comprovação da hipótese, de imediato explicitada. O tom seguro contrasta, então, com as hesitações anteriores: "Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto

¹¹ JLB, *Evaristo Carriego, Obras completas I*, ed. crítica, op. cit., p. 244. Em alguma entrevista, Borges também usa essa frase, que, por sua vez, é o título de um poema de Carriego, em *Poesías*, Barcelona, Auber y Pla, 1913.

¹² JLB, *Evaristo Carriego, Obras completas I*, ed. crítica, op. cit., pp. 224, 228.

¹³ James Irby parece ter feito a primeira leitura do livro *Evaristo Carriego* como uma das "etapas da evolução criadora" de Borges, cf. "Borges, Carriego y el arrabal" in Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 252-7.

Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos". A comprovaçãõ de que os bons leitores sãõ ainda mais "tenebrosos" e "singulares" do que os bons autores é corporificada na esposa e nos amigos do personagem Edmond Teste. Comparados com esse gênio incomunicável imaginado por Valéry – um irônico "mais-que-perfeito" segundo J.L.B. – sua esposa e amigos teriam maior capacidade para transformar simbolicamente o que observam ou, noutras palavras, seriam melhores leitores do que Edmond Teste. Efetivamente, e por isso J.L.B. afirma que "ninguém pode negar" essa conclusãõ, o quase inumano Teste reflete sobre o mundo e a humanidade sem que para isso leia ou escreva. Pela segunda vez, solicita-se em *Historia universal* um leitor que compartilhe as leituras de J.L.B. a fim de seguir as suas afirmações sem sentir-se excluído desse mundo livresco, fortemente instituído desde o prefácio.

A frase final desse primeiro limiar do texto vem exaltar de uma vez por todas a leitura como tarefa: "Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual". Nesse ponto, o leitor experimenta um forte apelo às suas capacidades, pois J.L.B. despeja-lhe uma obrigaçãõ. Sem autorizaçãõ para errar, deve equilibrar o que lê com resignaçãõ, civilidade e cultura, superando, como a mulher e os amigos de Edmond Teste, o papel do bom autor.

Uma das maiores contribuições de Borges para a reflexãõ da crítica literária, desde o interior da literatura, está nessa noçãõ de que o ato de leitura é o que define a qualidade do literário. Mas a sombra desse leitor ideal e extremamente ativo, que contribui para o livro e enriquece-o, constrói, na realidade, um leitor efetivo paralisado pelo excesso de expectativas. Gérard Genette caracterizaria essa forma de introduçãõ ao texto que se segue como uma "força de intimidaçãõ hermenêutica"¹⁴.

As frases de J.L.B., sãõ, no entanto, tãõ ambíguas e têm tãõ poucos encadeamentos que permitem compreender, noutro sentido, que é ele próprio o leitor comparável a um cisne negro, maior em trevas e em singularidade do que qualquer bom autor. Recorde-se, a esse propósito, que nas primeiras linhas desse prólogo de 1935 ele se apresenta como um leitor da seçãõ "Etcétera".

Barroco e barroquismos

A expressãõ utilizada por J.L.B. no prólogo de 1954, "ambíguos exercícius", reforça o alerta para as dubiedades levantadas em 1935. Mas quase vinte anos depois da primeira ediçãõ de *Historia universal*, é verdade que esse J.L.B. está mais próximo do Borges de 1955, diretor da Biblioteca Nacional argentina e membro da Academia Argentina de Letras, assim como do Borges de 1956, Professor da cátedra de Literatura Inglesa da Universidad de Buenos Aires e ganhador do "Premio Nacional de Literatura".

O texto do prólogo de 1954 se inicia com uma definiçãõ professoral do estilo barroco fornecida, entretanto, por um "yo diría" – que tornará a repetir – marca de elegância na medida em que enfraquece o "eu", mas também de desvio da responsabilidade com relaçãõ à informaçãõ: "Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura". Mais à frente, a definiçãõ se expande:

Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios [...]

Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca.

¹⁴ *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992, p. 375.

De acordo com o excerto, o barroco, considerado sem rigor histórico, não se restringe a uma época, mas é um estilo que determina o final de qualquer evolução artística, seja no campo da arquitetura, da pintura ou – como destacaria J.L.B. tomando-se como exemplo – no campo da escrita de "Histórias universais". Acima, na última frase do excerto, ele afirma que desde o título, a *Historia universal de la infamia* proclama-se de "natureza barroca". Incita, desse modo, à polêmica, pois sem explicar ou argumentar, deixa que o leitor subentenda que o seu próprio livro representa o ponto final da arte de compor "Histórias universais", sendo, portanto, o ápice do gênero. Em outras palavras, a *Historia universal* marcaria o momento em que a curva até então ascendente passa pelo cume, sempre barroquista: depois dela a curva decresceria, indo de encontro à morte do gênero "História universal", pois todas as possibilidades de inovação teriam se esgotado.

Em 1921, os leitores da revista *Nosotros* de Buenos Aires puderam testemunhar uma impugnação desse tipo, embora mais claramente exteriorizada. Era realizada pelo jovem Borges, de volta ao país natal, mas ainda carregado da experiência vanguardista da qual participara ativamente na Espanha. Decretava, então, os estertores do *modernismo* de Rubén Darío: "el rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto". Borges propunha, no seu lugar, a estética ultraísta, em várias oportunidades descrita como barroca. Exemplificava-a com poemas de ilustres desconhecidos, ao menos para os leitores argentinos da época: os espanhóis Pedro Garfias, Gerardo Diego, Heliodoro Puche e Ernesto López-Parra, e seu primo, o imberbe poeta Guillermo Juan¹⁵.

No prólogo de 1954 à *Historia universal*, embora seja discreto, J.L.B. mede-se com escritores universalmente conhecidos. Guarnece das volutas barrocas, e sem abordar diretamente a sua própria posição no panorama sugerido, deixa que o leitor descubra nas entrelinhas do excerto a seguir que concorda com Bernard Shaw quando este afirma que "todo trabalho intelectual é humorístico", e que comete "abusos" parecidos, nada menos, com os que praticaram os escritores barrocos Baltasar Gracián e John Donne. Ao leitor, parece insinuar J.L.B., caberia a tarefa de encontrar onde está o humor de seu "trabalho intelectual", assim como julgar qual é o "abuso" barroco cometido pela *Historia universal de la infamia*. Encoberto pela modéstia, J.L.B. instala-se, dessa forma, na plêiade dos melhores e ilustres:

El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne.

Em retrospectiva, e diante desse "cisne negro", o Gómez de la Serna altaneiro e que evita comparações parece metamorfosear-se num cisne branco. No prólogo das *Greguerías* de 1917 já havia, entretanto, considerado, à semelhança de Borges, a ocorrência do barroco em diversos momentos históricos¹⁶. Concluía, na época, que tinha se "permitido el desorden, la

¹⁵ JLB, "Ultraísmo", *Nosotros*, Buenos Aires, vol. 39, n. 151, diciembre 1921. Reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 126-131. Sobre esse texto, cf. "Na Argentina", p. 67. Para alguns exemplos dos barroquismos vanguardistas de Borges, cf., igualmente, a primeira parte deste estudo, pp. 45, 55-6, 60 e ss.

¹⁶ Na América Latina, particularmente, o estilo barroco e atemporal sugere uma categoria reflexiva importante nas obras de José Lezama Lima, Severo Sarduy e Alejo Carpentier. A esse respeito, veja-se Sarduy, "O Barroco e o Neobarroco", in Fernández Moreno (coord.), *América Latina em sua literatura*, trad. Luiz João Gaio, São Paulo, Perspectiva, 1979. Para um estudo mais aprofundado sobre o barroco na obra de Borges, cf. D'Angelo, "¿Borges neobarroco?" e "El jardín de las versiones que se bifurcan", *Borges en el centro del infinito*, Lima, Fondo Editorial, Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005, pp. 17-46. No caso de Gómez de la Serna, cf. o belo ensaio de Luis Cernuda, "Gómez de la Serna y la generación poética

descomposición, el barroquismo sincero"¹⁷. Para Ramón, no entanto, o barroco não seria o resultado final de uma evolução artística, mas o novo sem precedentes, quando a escrita está pronta para renovar-se. No ensaio "Lo cursi" [1934], o autor acrescentaria que o barroco é uma "tentativa de evasão" e de "liberação" que se afasta da noção de obra perfeita:

Lo barroco es el intento de evasión en la arquitectura, es la liberación de las reglas clásicas, de lo rectilíneo y de lo curvado con arreglo a compases.

Lo barroco lucha en la alegría por conseguir lo que la dura materia rechaza con mayor insistencia, *la libre pasión*. [...]

Lo barroco pierde el premio a la perfección, siempre suspenso en el dosel de la sociedad, y se engarabita de contrición humana y al mismo tiempo de ampulosidad intentada, olvidando las lecciones de suntuosidad fría y excesiva.¹⁸

Anos depois, a Super-história seria coerente com essa concepção. Apesar de ser vista como uma colina que domina a planície – "otero de la inspiración suprema" (293) – estaria distante da cristalização de um gênero, como a pretendida para a *Historia universal de la infamia*. "Ciência" recém-nascida e com expectativa de evolução, sua existência seria, ao invés disso, alimentada por uma vitalidade ininterrupta. É nesse sentido que no prólogo das novelas super-históricas demonstra um grande desconforto com a numismática, ciência que estuda moedas e medalhas. Segundo Ramón, uma vez fundidas, a possibilidade de renovação estaria esgotada. Nelas ficaria "amonedado nefastamente lo vital" (294), para sempre desprovidas da potencialidade misteriosa que ele observaria enquanto demiurgo.

No texto "La gravedad e importancia del humorismo", publicado em 1928 na *Revista de Occidente* e ampliado em 1931 para constituir o ensaio "Humorismo" de *Ismos*, Ramón, como fizera Borges ao retomar Bernard Shaw, também associa o humor ao barroco. À maneira de Gracián em *Agudeza y arte de ingenio* [1648], crê que esse estilo soma coisas heterogêneas. Da confusão resultante, de acordo com Gómez de la Serna, nasceria o humor. Entretanto, esse barroco humorístico, atendo-se ao "barroquismo sincero" que anunciara no prólogo de 1917 às *Greguerías*, estaria igualmente irmanado com o drama e, conseqüentemente, jamais se aproximaria da ironia ou da sátira, como em Borges.

Segundo Ramón, a tarefa do humorista é fazer "rir com seriedade", dispensando, assim, a visão crítico-jocosa, seja de si, seja do outro¹⁹. De um lado, porque acredita num desengajamento completo e imprescindível do mundo através de histórias fictícias, que permitam uma evasão reveladora de alegrias e de mistérios. De outro, porque se coloca na condição de suprir a falta do sublime, identificada por ele em todos os seres humanos e, portanto, também no leitor. No prefácio do romance *El hombre perdido* [1947], publicado entre as duas edições de *Doña Juana la Loca*, lembra que "no debemos ser más que el misterio porque es lo único que dignifica y alienta la vida"²⁰.

Assim, além de não ser inocente, para Gómez de la Serna a literatura de um modo geral, e a noção super-histórica em particular, estariam plenas de um sentido oculto. Para Borges, contrariamente, depois da *Historia universal de la infamia* o gênero "História universal" estaria

de 1925", *Prosa I, Obra completa II*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 172-80.

¹⁷ RGS, *Greguerías*, Madrid, Prometeo, 1917, p. 12.

¹⁸ RGS, "Lo cursi", *Obras completas XVI*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 685.

¹⁹ RGS, "Humorismo", *Ismos, Obras completas XVI, op. cit.*, p. 473.

²⁰ *El hombre perdido, Obras completas XIV*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 61. Como veremos no capítulo seguinte, a funcionalidade de Borges e a sublimidade de Ramón, expressas na concepção que esses autores têm do barroco, traz conseqüências para a elaboração dos personagens de ficção.

morto. Além disso, nesse livro que viria clausurar todo um ciclo de "Histórias universais", a desagregação de todo e qualquer sentido já estava em marcha. Com seu estilo simultaneamente afirmativo e dubitativo, J.L.B. refere-se à "vacuidade" de sentido, determinado a contrariar, desde as soleiras da *Historia universal de la infamia*, as expectativas do leitor. Talvez, avalia no prólogo de 1954, os doutores do budismo maaiana não tenham razão no resto, mas no que concerne a seu livro estão corretos: "o essencial do universo é a vacuidade".

Junto dessa conclusão radical e pouco auspiciosa, entra em funcionamento um mecanismo, acionado em mais de uma oportunidade (como numa comparação entre Andrew Lang e Alexander Pope, à qual retornaremos mais tarde). Trata-se da injúria a outrem (seja ele um escritor, um livro, uma tradução, ou, neste caso, uma filosofia) com a finalidade de autoelogiar-se. Assim, a *captatio benevolentiae* de J.L.B. denigre apenas parcialmente o livro que apresenta, pois é o alcance da filosofia conhecida como o "Grande Veículo" que sofre, ironicamente, uma restrição violenta²¹. Apesar da "vacuidade" e do "nada", na *Historia universal de la infamia* permanece intocada a capacidade de causar tumulto e o título, de aturdir:

Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad.

Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro.

Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar.

A apatia do homem de 1954 – cansado da "aparência" e do "nada" – esconde o jovem iniciante de 1935, mas as travessuras prosseguem. Depois de tantas, não parecerá demasiado notar que no segundo prólogo J.L.B. recorda o sucesso de seu "cuento directo", "Hombre de la esquina rosada", escrito sem o apoio de leituras ou releituras. Apesar da originalidade, afirma não tê-lo assinado, senão com o nome de um antepassado, "abuelo de sus abuelos". Essa informação não se confirma tal qual e a modéstia é falsa, como noutras ocasiões. J.L.B. finge esconder-se detrás de Francisco Bustos, seu tataravô, mas esse nome não figura em nenhuma das edições de *Historia universal de la infamia*. Se houve uma despersonalização do Borges-autor através desse pseudônimo, ela ocorreu somente numa das versões desse conto, quando foi intitulado "Hombres de las orillas" e publicado na "Revista Multicolor de los sábados" do jornal *Crítica*, número 6, em 16/09/1933. J.L.B. recorda – certamente uma das possibilidades do prólogo autoral e autêntico de Genette – mas também omite.

É categórico, além disso, ainda que as asseverações sejam posteriormente contraditas por passagens importantes dos contos de *Historia universal de la infamia*. Em 1935, por exemplo, almeja direcionar a leitura do livro e assegura que não é psicológico. Mas acaso o leitor ignorará a rememoração feita pelo personagem de "Hombre de la esquina rosada", emocionado com a sua valentia de antanho e dividindo com os ouvintes o momento em que abandonou a insignificância e o anonimato?²² Poderá esquecer a meditação que absorve a viúva Ching antes que se renda à esquadra imperial? Deixará de perceber a curiosa hesitação de Bogle ao atravessar a rua? Apagará as versões contraditórias das falcatruas de Tom Castro, signos do seu desejo de agradar e de sua instabilidade psicológica?

²¹ Ver JLB & Jurado, "El Gran Vehículo", *Qué es el Budismo* [1976], *Obras completas en colaboración 2*, Madrid, Alianza Tres, Emecé, 1983, pp. 274-80.

²² Cf. Carlos Santander, "Estructura narrativa en 'Hombre de la esquina rosada'", *Revista chilena de literatura*, n. 1, otoño 1970, pp. 23-30.

Outras vezes, J.L.B. induz ao erro. Ao afirmar que a seção "Etcétera" contém traduções, engana o leitor, uma vez que "El brujo postergado", pertencente a esse conjunto, não é uma tradução em sentido estrito, mas uma reescritura e atualização do castelhano antigo de um dos contos de *El conde Lucanor* [c. 1330]. Trata-se, segundo o vocabulário do J.L.B. de 1935, de "uma leitura singular" e quem sabe "tenebrosa", razão pela qual apresentava-se desde o primeiro prólogo como um "leitor" dos contos de "Etcétera".

Nesse mesmo campo da imprecisão traiçoeira, a última frase do prólogo de 1954 sustenta que três novas "peças" foram incluídas na seção de traduções. Duas delas, no entanto, são de sua própria autoria: "El enemigo generoso" e "Del rigor en la ciencia"²³. O uso informal que se faz no Brasil da palavra "peça" e a expressão "pregar uma peça" podem ajudar a dirimir o gracejo. J.L.B. não discorre sobre seu livro somente a partir da condição de autor, mas igualmente a partir do ponto de vista de um narrador que redige as suas próprias leituras. Um autor, narrador e leitor pouco confiável, diga-se de passagem.

Finalmente, J.L.B. pode ser bastante elíptico. É o que ocorre quando explica o estilo barroco a partir de Andrew Lang e Alexander Pope, citados segundo aquele mecanismo que abordamos anteriormente, responsável, neste caso, por denegrir esses autores com a finalidade de autoelogiar-se. "En vano" – afirma J.L.B. – "quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la *Odisea* de Pope; la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión". Apesar de pretender didatismo, a frase é obscura, pois nela o assunto principal, ou seja, o barroco, está razoavelmente deslocado. Por outro lado, uma vez que o leitor reconheça que J.L.B. compara traduções e tradutores da *Odisséia*, chamado a tradução de "paródia" e o tradutor de "parodiador", a frase torna-se ainda mais insólita. Primeiro porque, sem nenhum tipo de arcabouço argumentativo, é inusitado que traduções exemplifiquem procedimentos de uma corrente estético-literária; segundo, porque atribui um valor positivo para a tradução de Pope, tratada de paródia. Mais do que uma explicação a respeito do barroco, a releitura das traduções ao inglês da *Odisséia* volta a reivindicar para J.L.B., desta vez segundo o viés de "tradutor" da seção "Etcétera", um lugar dentro da alta tradição letrada, comparável, nada menos, com o ocupado pela tradução de Pope²⁴.

Um escritor inexperiente e um super-escritor

Nos prólogos de 1935 e de 1954, Borges atua no seu novo papel, pois *Historia universal de la infamia* lança-o como narrador. Excluídas, portanto, as publicações do jornal *Crítica*, onde

²³ "Del rigor en la ciencia", atribuído por Borges ao imaginário Suárez Miranda, publicado pela primeira vez na seção "Museo" de *Los Anales de Buenos Aires* (n. 3, marzo 1946). Pertenceu depois à segunda edição de HU e foi incluído por Borges e Bioy Casares na antologia *Cuentos breves y extraordinarios* [1955], de novo atribuído a Suárez Miranda. Em 1960, aparece em *El hacedor*, com atribuição a Suárez Miranda, mas com pequena sugestão de inautenticidade: o capítulo onde estaria a passagem passa do XIV ao XLV. O texto reaparece em *Crónicas de Bustos Domecq* [1967]. "El enemigo generoso" foi publicado na seção "Museo" de *Los Anales de Buenos Aires* (n. 10, octubre 1946), na segunda edição de HU, em *Museo da Obra poética* [1964] e em *El hacedor*. Em 1974, os dois textos foram suprimidos da edição definitiva de HU, feita para as *Obras completas* da editora Emecé.

²⁴ Os trabalhos de Lang e de Pope foram avaliados com certa variedade argumentativa (e ainda assim traiçoeira) em "Las versiones homéricas" (*Discusión*, 1932). Borges considera que a tradução do primeiro é literal e arcaizante, e a do segundo, "fastuosa", "extraordinária" e dotada de um "luxuoso dialeto". Neste ensaio, assim como no primeiro que escreve sobre tradução – "Las dos maneras de traducir" (*La Prensa*, Buenos Aires, 01/08/1926, recolhido em *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 256-259) – o valor estético reside no tipo e no estilo da tradução. A partir dos ensaios sobre tradução do jornal *Crítica*, Borges deslocará o valor estético da tradução para o tradutor. Retornarei a este último ensaio no apartado "Jorge Luis Borges e 'Etcétera'" deste mesmo capítulo.

quase todos os textos foram publicados em primeira mão, o jovem escritor era até então conhecido somente como poeta e, em menor escala, como crítico e ensaísta. Mesmo como poeta, não tinha fama. Em entrevistas posteriores, Borges contaria, em tom de anedota, que reservara uma parte dos trezentos exemplares da primeira edição de *Fervor de Buenos Aires* [1923]. Com eles, foi até a revista *Nosotros*, pedindo a um de seus diretores que deslizesse, gratuitamente, um exemplar para cada bolso dos paletós que circulavam por lá²⁵.

Num lugar diametralmente oposto ao ocupado por esse narrador inexperiente, está o super-escritor Ramón Gómez de la Serna. No prólogo de *Doña Juana*, ele faz jus à sua profissão de escritor e à propriedade de um *ismo* que é só seu: o Ramonismo. Sem nunca ter escrito poemas, era veterano de mais de sessenta livros em prosa, entre romances, contos, microcontos, novelas, peças de teatro, crítica literária e pictórica, aforismos, crônicas, biografias, *greguerías* e ensaios. Nos anos que separam a primeira da segunda edição de *Doña Juana*, iria mesmo publicar a sua autobiografia, *Automoribundia* [1948], repassando cinquenta anos dedicados à literatura.

Se o autor implícito de seu prólogo aposta numa autofiguração direta e extremamente positiva, coincidente, inclusive, com a que praticou Ramón durante o seu período vanguardista, a propaganda não é exclusividade sua. J.L.B. constrói uma autoimagem tão ou mais engenhosa e irreverente, mas se abriga na modéstia. Em todo o caso, em 1954 o autor mede-se com Bernard Shaw, John Donne, Baltasar Gracián, Alexander Pope e indiretamente com Homero, a fim de introduzir um livro que superaria os predecessores no gênero "História universal".

Apesar da aparente despreensão do Borges de 1954, conjeturando que as "aparências" e a "superfície de imagens" representadas no seu livro podem "acaso agradar", tanto quanto Gómez de la Serna, busca uma voz própria para o seu autor implícito. O modo de destacar essa originalidade é que separa os dois autores, pois J.L.B. chama a atenção para a estrutura de seu objeto – o mais bem acabado de toda uma série – enquanto Ramón enaltece a originalidade do tema super-histórico.

De volta às semelhanças, nenhum dos dois reclama a veracidade das narrações, ponto comum a diversos prefácios autorais, segundo Gérard Genette. O mérito buscado pelo prólogo de ambos é sobretudo estético. Por isso defendem o direito à novidade, à criação artística e ao ato de narrar por prazer. "Ojalá algún reflejo de aquel placer alcance a los lectores", suspira J.L.B. em 1954, seguro do gosto que encontrou na escrita de suas leituras e desejoso de sobrepujar sua suposta inexperiência para atingir o leitor. Já o excessivo Ramón transmite seu entusiasmo pela escrita a cada linha e faz promessas de um gozo estético que será compartilhado posteriormente, durante a leitura das novelas: "Muchos adioses, muchas transformaciones, mucha brujería, mucha monstruosidad y suposición, mucha suplantación, mucho escalar tronos los escarabajos que se ocultan entre las piedras" (DJ, 292).

Outros limiares da *Historia universal de la infamia*

O livro de Borges têm ainda outras fronteiras textuais inusitadas, onde a voz narrativa se imiscui, insidiosa e ambígua. Assim, antes de avançar uma reflexão sobre a voz narrativa dos contos infames e das novelas super-históricas, este capítulo detém-se noutras soleiras da *Historia universal de la infamia*: em "Hombre de la esquina rosada", em "Etcétera" e no "Índice de las fuentes". Mesmo graficamente, o conto, a seção de traduções e a bibliografia constituem instâncias separadas, formando a sequência final do livro. No índice da edição de 1935, transcrito logo abaixo, o tamanho das fontes individualiza esses limiares textuais, apartando-os

²⁵ Sobre a revista *Nosotros*, cf., na primeira parte deste estudo, a p. 67.

claramente do prólogo, assim como do núcleo que empresta seu título ao livro de Borges, "Historia universal de la infamia":

I N D I C E

PROLOGO	5
HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFA- MIA	9
I. El espantoso redentor Lazarus Morell	11
II. El impostor inverosímil Tom Castro	27
III. La viuda Ching, Pirata Puntual	39
IV. El proveedor de iniquidades Monk Eastman	51
V. El asesino desinteresado Bil Harrigan	64
VI. El incivil maestro de ceremonias Kot- Suké no Suké	73
VII. El tintorero enmascarado Hákim de Merv	83
HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA	97
ETCETERA	115
Un teólogo en la muerte	117
La cámara de las estatuas	120
Historia de los dos que soñaron	125
El brujo postergado	128
El espejo de tinta	133
INDICE DE LAS FUENTES	141

Ombro a ombro com o narrador: Borges em "Hombre de la esquina rosada"

Segundo o prólogo de 1954 da *Historia universal*, "Hombre de la esquina rosada" é uma exceção. Além de ter obtido sucesso, é um "conto direto", como já se assinalou, em contraposição à leitura e reescrita ostensiva dos contos da seção "Historia universal de la infamia" (também em contraposição à seção "Etcétera", tal como averiguaremos na subparte seguinte). Longe, portanto, de uma repetição, o conto é original por fundar-se em bases extraliterárias e pelo fato de ter sido escrito pela primeira vez. A expressão "conto direto" também poderia ser entendida como uma "transcrição direta" pelo fato de o autor implícito reproduzir a fala do narrador. Mas no mesmo prólogo de 1954, J.L.B. desfaz essa impressão, realçando o artifício de sua escrita. Ele, e não o narrador, escolheu as palavras do texto. Algumas delas cultas, porque o homem originário dos bairros periféricos almeja a "finura" e porque não é o "Compadre" ideal e platônico:

En su texto [el de "Hombre de la esquina rosada"], que es de entonación orillera, se notará que he intercalado algunas palabras cultas: vísceras, conversiones, etcétera. Lo hice, porque el compadre aspira a la finura, o (esta

razón excluye la otra, pero es quizá verdadera) porque los compadres son individuos y no hablan siempre como el Compadre, que es una figura platónica.

Além da linguagem, outro artifício – que não se repete nos contos do núcleo "Historia universal de la infamia" – pode ser destacado em "Hombre de la esquina rosada". Trata-se do final imprevisto²⁶. No último parágrafo e numa só frase, o narrador anônimo nomeia um ouvinte chamado "Borges" e, ao mesmo tempo, assume-se protagonista do crime que vinha contando. A história cobra sua maior força nesse desenlace, dada a emoção que provoca no leitor, e muito provavelmente nesse Borges ficcionalizado, cara a cara com o personagem principal, até então mero testemunho de uma recusa a duelo seguida de assassinato.

Entretanto, esse Borges para sempre incrustado no mundo da ficção não era tudo. É só em 1970 que um J.L.B. mais satisfeito diz ter encontrado a sua voz, graças ao abandono dos finais imprevisíveis e do estilo barroco que elogiara em 1954, com todos os seus artifícios, como as variações e as novidades. Um ano antes, aliás, em 1969, o barroco transformara-se, num prefácio a *Fervor de Buenos Aires*, também no eufemismo utilizado por Borges para referir-se aos "excessos" do ultraísmo, da vanguarda e do *criollismo*²⁷.

O texto de 1970 no qual J.L.B. reprova os finais imprevisíveis e o seu próprio barroquismo era o prólogo de *El informe de Brodie*. Nele, Borges estabelecia outro diálogo com o prólogo de 1954 da *Historia universal de la infamia* ao retomar a expressão "conto direto", empregada para caracterizar "Hombre de la esquina rosada". Conservava, entretanto, apenas um de seus sentidos: o de uma narração fundada em bases extraliterárias. Ora, num dos "contos diretos" de *El informe de Brodie* – "Historia de Rosendo Juárez" – o autor implícito escuta uma versão distinta de "Hombre de la esquina rosada", narrada segundo outro ponto de vista²⁸. Este é um dos motivos que justifica a renúncia ao sentido de narração primigênia.

Quer seja artificiosa e barroca, quer seja natural e intuitiva, é importante notar que para os Borges de 1954 e de 1970 a "manera directa" de narrar relaciona-se com a voz autoral. Nesse sentido, parece contraditório que em "Hombre de la esquina rosada" e em "Historia de Rosendo Juárez" o autor implícito permaneça em silêncio. Ainda mais radical, ele nem chega a ser nomeado na versão de 1970.

No começo deste capítulo abordou-se a humildade e a modéstia do eu lírico do poema "Mis libros" de *La rosa profunda* [1975], que se retira do papel de escritor e almeja ser reconhecido enquanto leitor. No conto de 1970, ocorre uma substituição desse tipo, mas o escritor, em vez de denominar-se leitor, situa-se noutra categoria da recepção: a de ouvinte. No prólogo de *El informe de Brodie*, Borges recupera a expressão "conto direto", talvez no intuito de uniformizar retroativamente a autoimagem que finalmente julgou mais adequada: modesto a ponto de nivelar-se com um leitor ou com um ouvinte.

No conto de 1970, "Borges" pode ser identificado somente porque o personagem-narrador, Rosendo Juárez, recorda uma amizade que tiveram em comum (Paredes), e a existência de uma versão escrita da história que pretende recontar. Abaixo estão as palavras que Rosendo Juárez dirige ao autor implícito:

— Usted no me conoce más que de mentas, pero usted me es conocido, señor. Soy Rosendo Juárez. El finado Paredes le habrá hablado de mí. El viejo tenía sus cosas; le gustaba mentir, no para engañar, sino para divertir a la gente.

²⁶ Volta à questão dos finais triviais no terceiro capítulo deste estudo.

²⁷ Para mais detalhes, cf. "No prólogo de *Fervor*, um certo olvido", pp. 60-1.

²⁸ Cf. o excelente ensaio de Helene Weldt, "Borges: diálogo entre tres textos" ("Hombres pelearon", "Hombre de la esquina rosada" e "Historia de Rosendo Juárez"), *Texto crítico*, n. 26-27, enero-diciembre 1983, pp. 214-27.

Ahora que no tenemos nada que hacer, le voy a contar lo que de veras ocurrió aquella noche. La noche que lo mataron al Corralero. Usted, señor, ha puesto lo sucedido en una novela, que yo no soy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios.²⁹

Rosendo é um ex-"compadrito", e Borges um escritor que no passado fora influenciado por Nicolás Paredes, contador que divertia e "criollo rumboso"/ "nativo esplêndido"³⁰, mas descomprometido com a verdade. Provavelmente, a escassa educação formal de Rosendo o tornasse incapaz de apreciar o trabalho de seu interlocutor, daí o consequente engano que comete com relação ao gênero empregado em "Hombre de la esquina rosada", chamando-o "novela"/ "romance", em vez de conto.

Entre este "conto direto" de *El informe de Brodie* e o "conto direto" de *Historia universal* há, entretanto, uma distância concernente ao silêncio do autor implícito. Afinal, no seu primeiro livro de ficção, Borges desponta para ocupar um lugar de extremo prestígio, não só frente a seu interlocutor, mas dentro do gênero conto. Embora não tenha voz, atrai e fixa a atenção do personagem-narrador. Isto se concretiza justo no final, segundo Edgar Allan Poe, o lugar do conto reservado para o efeito único, onde explode a energia acumulada ao longo do texto e onde há uma convicção máxima.

Esta concepção, claro está, foi rejeitada por Borges no prólogo de 1970 a *El informe de Brodie*, quando opôs o "conto direto" a uma operação da inteligência. Entre outros motivos, é nesse sentido que em 1980 recriminava "Hombre de la esquina rosada" por suas soluções cerebrais: "Está demasiado hecho", dizia³¹. Mas em 1935 e na reedição de 1954, o monólogo de interpelação centrípeta de "Hombre de la esquina rosada", dirigido inicialmente a um público ("ustedes"), por vezes restringido a um "señor" e terminando, finalmente, por revelar "Borges", não é uma modulação calculada ao acaso. A seguir, pode-se ler as cinco frases que perfazem o caminho de interlocução do personagem-narrador. A última corresponde à frase final do conto:

- (1) A *ustedes*, claro que les falta la debida experiencia para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez era el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. (628)
- (2) Se murió, *señor*, y digo que hay años que ni pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. (628)
- (3) Recordarán *ustedes* aquella ventana alargada por la que pasó en un brillo el puñal. (632)
- (4) Aprovechadores, *señor*, que así se le animaban a un pobre dijunto indefenso, después que lo arregló otro más hombre. (632)

²⁹ JLB, *Obras completas II*, ed. crítica anotada por R. Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 711.

³⁰ A expressão está em *Evaristo Carriego, Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, p. 226: "Paredes es el criollo rumboso, en entera posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra insolente, el bigote flameado, la grave voz usual que deliberadamente se afemina y arrastra en la provocación, el sentencioso andar, el manejo de la posible anécdota heroica, del dicharacho, del naípe habilidoso, del cuchillo y la guitarra, la seguridad infinita... es el varón de los asados homéricos y del contrapunto incansable".

³¹ Em entrevista a Fernández Moreno, in Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 213. O autor rebaixa esse conto em outras oportunidades. Ver, por exemplo, *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Emecé, 1968, p. 7. Apesar disso, em *Autobiografía: 1988-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, p. 100, considera-o seu "primer cuento logrado".

- (5) Entonces, *Borges*, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre. (633)³²

Como se estivesse numa roda, o narrador de "Hombre de la esquina rosada", cōnscio de alguma superioridade, tem em vista um público que considera inexperiente na primeira frase e ligeiramente desatento na terceira. Uma vez ou outra – como na segunda e quarta frases – detém-se num dos ouvintes, procurando transmitir sua estupefação. A surpresa do final vai, no entanto, dedicada a um único interlocutor, no qual é provável que divise o deleite de sua narração. Mais do que o ouvinte que resta, Borges é o ouvinte ideal, de antemão conhecido, e digno de ser nomeado.

Se frente ao leitor, o narrador, protagonista e criminoso permanece anônimo, a sua identidade não é mistério para uns poucos, além de Borges. Dois anonimatos são, portanto, desfeitos nesse conto. O do narrador, apenas parcialmente, e o do ouvinte predileto e autor implícito, desvelado não só para a roda de ouvintes, mas para qualquer leitor de "Hombre de la esquina rosada". "Borges", testemunho da narração, empresta realidade ao conto e torna-se depositário de uma narrativa oral de *cuchilleros*/ "navahistas". Simultaneamente, outro campo de força ainda atua na revelação deste nome, pois desse conto em diante a mitificação do autor será praticada às claras e, para sempre, o Borges escritor será o Borges ficcional.

As duas identidades reveladas – a do narrador e a do ouvinte/autor – correspondem a uma duplicidade de sentido que percorre todo o conto: um para a história do narrador e outro mais sutil, responsável por cifrar a assimilação experimentada pelo autor implícito, pois, ao menos figurativamente, o destino oculto e revelado do narrador é também o do Borges ficcional. "Hombre de la esquina rosada" rememora, afinal, o momento em que um qualquer ganha fama, coragem e hombridade. Para além do abandono do anonimato, é uma história sobre a superação da insignificância. Nascido e criado "entre las flores de sapo y las osamentas"/ "entre as flores de sapo e os ossamentos" (631), o narrador se sentia "yuyo de las orillas"/ "mato das margens" (631).

Quando Rosendo recusa o duelo com o Corralero, todos o têm por covarde. Isso instiga o narrador, pesaroso com a descoberta de que "no éramos naides" / "não éramos ninguéns/de nada" (630), a tomar parte na história com a finalidade de remediar a desonra a que todos assistiram. Assassina, então, o Corralero, acreditando resgatar a valentia presumida de um "guapo" / "valentão", e acabando por justificar-se perante si e como homem.

É, esta, pois, a lição que escuta o Borges ficcionalizado, absorvendo o caminho da autoconfiança e da fama através da infâmia. Os senões, ironias e ambiguidades destilados nos prólogos da *Historia universal* já prefiguravam esse percurso da máscara autoral que deixa o papel de principiante para domesticar o olhar de um "guapo", do qual também conquista o devido respeito. Ombro a ombro com o narrador, o reconhecimento de Borges ocorre no texto que, num livro dividido em cinco partes, ocupa a posição central; o único, além disso, cujo tema é exclusivamente argentino. O conto representa, desse modo, uma declaração de argentividade e uma identificação com a cultura marginal: recorde-se, nesse sentido, que "Hombre de la esquina rosada" também se encontra numa das margens ou limiares da "Historia universal de la infamia", a seção que empresta seu título ao livro. Apesar disso, sua importância não é menor porque inclui a esquina do armazém portenho descrita por um poeta menor como Carriego,

³² Os itálicos são meus. Noutra frase aparece um "usté" que não acrescento ao que chamo de caminho de interlocução porque cumpre sobretudo uma função impessoal: "Era un local que usté lo divisaba de lejos" (628).

além do assassinato de um conhecido do autor dentro do universalmente infame. Daí, quem sabe, o comentário do prólogo de 1954, sublinhando seu "éxito singular y un poco misterioso".

Jorge Luis Borges e "Etcétera"

Dentro do conjunto da *Historia universal*, "Etcétera" é uma continuação marginal da série dos infames, melhor esclarecida pela expressão latina que inspira o seu título, "et cetera desunt": "as outras coisas que faltam". Ao contrário do "etc." habitual que indica uma série incompleta, mas dispensável de enumeração porque redundaria no já concluído ou elencado, o "Etcétera" de Borges é explicitado. Na primeira edição do livro, a seção continha cinco textos: "Un teólogo en la muerte", "La cámara de las estatuas", "Historia de los dos que soñaron", "El brujo postergado" e "El espejo de tinta". A eles se juntou, em 1954: "Un doble de Mahoma", "El enemigo generoso" e "Del rigor en la ciencia"³³.

De acordo com Roger Caillois, as traduções de Borges são dotadas de "alterações sensíveis", pois quase nenhuma segue palavra por palavra o texto original³⁴. Borges adiciona, suprime, resume e toma o texto de partida como pretexto criativo. "Un teólogo en la muerte", por exemplo, é de Emanuel Swedenborg, mas o título da fonte informada entre parênteses é falso. Diferentemente do que é informado, em vez de pertencer a *Arcana Coelestia*, baseia-se em excertos de *Continuatio de ultimo Judicio* e de *De vera christiana religio*. Tal qual anota o próprio Borges em 1954, deste último livro de fato foi retirado "El doble de Mahoma", a tradução mais literal de toda a seção. Existem, entretanto, outros ludíbrios.

"El espejo de tinta", supostamente extraído de *The Lake Regions of Equatorial Africa* de Richard Francis Burton é, na verdade, uma reescrita, ampliação, além de tradução de um dos trechos de *Manners and customs of the modern Egyptians* de Edward William Lane. "La cámara de las estatuas" e "Historia de los dos que soñaron", duas narrativas de *As Mil e uma noites*, não têm autoria, pois são originárias de uma recolha de contos orais, mas Borges tampouco indica a edição de base escolhida. Por outro lado, especifica os números das noites, inevitavelmente imprecisos, pois variam de edição para edição³⁵.

³³ O volume I da edição crítica das *Obras completas* pode atrapalhar, pois considera erroneamente que a seção "Etcétera" sempre esteve composta por 6 textos, 5 da primeira edição e 1 da segunda. Na verdade, e com a finalidade de evitar repetições, retiraram-se das *Obras completas* os textos "El enemigo generoso" e "Del rigor en la ciencia", depois que Borges os integrou a *El hacedor* [1960]. A frase do prólogo de 1954, reeditada sem correções, guarda os rastros desse apagamento: "En la sección *Etcétera* he incorporado tres piezas nuevas". Sobre a primeira publicação desses dois textos, cf. a nota 23 deste capítulo e "Borges, diretor de *Los Anales de Buenos Aires*", pp. 121-2.

³⁴ Caillois, "Postface du traducteur", in JLB, *Histoire de l'infamie/ Histoire de l'éternité*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1951, pp. 291-306.

³⁵ De acordo com o aparato crítico das *Œuvres complètes I*, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, 1993, "La cámara de las estatuas" adapta as noites 271 e 272 da versão de Richard Burton e "Historia de los dos que soñaron", as de número 351 e 352. Para a conferência das informações fornecidas em "Etcétera", além deste último, foram de grande ajuda o trabalho de Seixas Fernandes ("Bibliografía de Jorge Luis Borges, 1910-2003: relação cronológica dos textos e livros", *Fragmentos*, n. 28-29, Florianópolis, jan.-dez. 2005, pp. 225-431) e a bibliografia de Annick Louis e Florian Ziche ("General Bibliography of Borges' Writings", *on-line*, referência completa na bibliografia). Embora tenha preferido excluir "El enemigo generoso" e "Del rigor en la ciencia" do *corpus* de análise desta tese por não pertencerem à edição de base escolhida (*Obras completas I*, ed. crítica), gostaria de anotar que na segunda edição de HU os ludíbrios da seção "Etcétera" continuam. Assim, o livro e o autor citados como fonte de "El enemigo generoso" de fato existem, mas o original do texto traduzido por Borges não está no *Anhang zur Heimskringla* [1893] de H. Gering simplesmente porque, como já preveni, trata-se de um texto

Na seção "Etcétera", as fontes expressas entre parênteses, depois de cada texto, são apenas em aparência rigorosas. Confusas, prestam-se mal ao objetivo que em princípio as nortearia: permitir ao leitor que o original seja (re)encontrado. Além de fazerem parte da criação literária, elas permitem inferir que as traduções desprezam os textos de partida devido à sua independência e autossuficiência. Esta, aliás, é uma conclusão consequente com as considerações sobre tradução que Borges vinha elaborando naqueles tempos.

Entre 1933 e 1934, no mesmo jornal popular em que apareceram as histórias de infames e parte das traduções que formariam a seção "Etcétera", Borges também publica "El puntual Mardrus" e "Las 1001 Noches". Posteriormente, esses textos serão intitulados "El doctor Mardrus" e "El capitán Burton", constituindo duas das partes do ensaio "Los traductores de *Las Mil y una noches*" de *Historia de la eternidad* [1936]³⁶. As versões em jornal e em livro diferem sobretudo com relação às citações escolhidas, às traduções que o próprio Borges oferece dessas citações, à grafia de certos nomes e à numeração das noites selecionadas³⁷. Em *Historia de la eternidad* também há argumentos novos, mas o propósito de definir a tradução segundo o tradutor é conservado. Na prática, isto justificaria, por exemplo, o fato de o tradutor alemão de *As Mil e uma noites* Gustav Weil constar como o autor do conto "Historia de dos que sōnaron" na *Antología de la literatura fantástica*, preparada com Bioy Casares e Silvina Ocampo em 1941.

Em "Los traductores de *Las Mil y una noches*" Borges considera a existência de dois tipos de tradução: a que elimina os detalhes que distraem o leitor para concentrar-se no espírito do texto (perifrástica e clássica) e a que mantém as singularidades verbais, concentrando-se na letra (literal e romântica). Segundo ele, nenhuma é satisfatória, pois "Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios"³⁸. Descreve, então, o estilo de alguns tradutores de *As Mil e uma noites*, historiando a postura de cada um. Dentre eles, Burton e Mardrus ressaem positivamente por serem os mais infiéis. O primeiro, propondo-se "destacar el colorido bárbaro de las *Noches*"³⁹, teria traduzido segundo um estilo grosseiro, com arcaísmos e barbarismos. O segundo, audacioso, acrescentou passagens, obscenidades, interlúdios cômicos, traços circunstanciais, simetrias e "orientalismo visual"⁴⁰.

De acordo com Borges, tendo sido infiéis ao texto de partida, Burton e Mardrus conservaram no texto de chegada a fidelidade a si mesmos. Mais do que isso, foram fiéis a seu tempo e a sua tradição. Na boa tradução, portanto, além de se apreciar o gosto por certas eleições, seria possível entrever a literatura da qual o tradutor é originário:

[...] las versiones de Burton y de Mardrus, y aun la de Galland, sólo se dejan concebir *después de una literatura*. Cualesquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton – la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyrill Tourneur, la ficción arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil

elaborado pelo próprio Borges. Com relação a "Del rigor en la ciencia", igualmente de Borges, tanto o autor como o livro referidos entre parênteses são apócrifos.

³⁶ Respectivamente, os dois textos foram publicados em *Crítica*, "Revista Multicolor de los sábados", n. 26, 03/02/1934 e n. 31, 10/03/1934. No final do ensaio "Los traductores de *Las Mil y una noches*", Borges anota o ano de 1935.

³⁷ Ver Green, *Borges y Revista Multicolor de los sábados*, New York, Peter Lang, 2010, p. 28.

³⁸ JLB, "Los traductores de *Las Mil y una noches*", *Obras completas I*, ed. crítica, op. cit., pp. 732-3. Em *Historia de la eternidad*, a subparte "El capitán Burton", iniciada com um asterisco, não foi originalmente publicada em *Crítica*. Justamente nesse trecho, Borges inclui uma nota de rodapé em que cita o personagem de HU, Hákim de Merv.

³⁹ *Idem*, p. 732.

⁴⁰ *Id.*, p. 741.

seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven *Salammbô* y La Fontaine, el *Manequí de Mimbre* y el *ballet ruso*.⁴¹

O texto traduzido seria o resultado de um processo de inscrição dos "hábitos do tradutor", ou seja, de seu tempo, língua e cultura, condensados pela tradição literária de seu país de origem. Quanto mais violenta a inscrição, melhor a tradução. Em aparência, Borges nega a individualidade do tradutor, fazendo crer que ele é um instrumento histórico que manifesta uma época, uma sociedade e um saber coletivo. Entretanto, sua reflexão também aciona outro processo interpretativo, pois retira parte da originalidade e da criatividade do escritor e as transfere para a figura do tradutor, aproximando o valor estético da produção de ambos.

As leituras e as decisões de um tradutor e de um escritor teriam a mesma magnitude. A seu modo, cada um deles reordenaria nomes e inventaria linhagens. Longe, portanto, de ser um trabalho secundário, realizado depois do principal, para Borges a tradução é invenção. Um texto pela primeira vez escrito e um texto traduzido seriam equivalentes, por serem igualmente formados pela tradição literária nacional que os precede. Ora, os parênteses de referência bibliográfica em "Etcétera", com alterações e infidelidades, nada mais fazem do que tornar inteligível essa opinião. Coexistem, nessa seção da *Historia universal de la infamia*, textos cuja autoria efetiva é de Borges, como "El enemigo generoso" e "Del rigor en la ciencia", e outros, cuja novidade reside na variação de vínculos apresentada, uma vez que os "originais" existiram em outros tempos, culturas, línguas e, em suma, noutra tradição, destinados a outros leitores e autores, com outros valores éticos e sociais. Desse ponto de vista, o "original" não tem um valor estético permanente⁴². É antes um mito a ser desmentido, combatido e explicado.

"El brujo postergado" de "Etcétera" demonstra que esse embate com o "original" dispensa até mesmo a relação entre as línguas materna e estrangeira, podendo ocorrer no interior do idioma do tradutor. Nos parênteses que se seguem a "El brujo postergado" anota-se: "Del *Libro de Patronio* del infante don Juan Manuel, que lo derivó de un libro árabe: *Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches*" (639). Segundo a perspectiva de Borges, Juan Manuel teria atuado como um bom tradutor, pois "derivou" de um livro árabe a sua versão⁴³. No seu próprio caso, Borges procura – com textos de partida e de chegada em espanhol – assegurar que o princípio sobre o qual se funda a tradução não está no original (nacional ou estrangeiro), mas nas mudanças incutidas pelo tradutor. Futuramente, em "Pierre Menard, autor del Quijote" [1941], concluirá que todo autor é um tradutor, dada a impossibilidade do leitor de atingir a verdade absoluta do homem que escreve, de seu texto, tempo e cultura⁴⁴. Sempre mediada pela interpretação, nenhuma escrita seria soberana e o tradutor, como em "La busca de Averroes" [1947], seria uma miragem no espelho⁴⁵.

⁴¹ *Id.*, p. 743. O itálico pertence ao original.

⁴² Cf. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 101 e ss.

⁴³ José Manuel Blecua, responsável pela edição, introdução e notas de *El Conde Lucanor o Libro de los Exemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, Madrid, Clásicos Castalla, 1971, esclarece que don Juan Manuel baseou-se em outros exemplos, pois a narrativa figura em *Promptuarii exemplorum* de J. Harolt, no *Speculum morale* atribuído a V. Beauvais, em *Scala Dei* de J. Gobi e na *Summa praedicatorum* de J. Bromyard. Esta informação procede do artigo de González, "Don Juan Manuel y Borges: *El gran maestro de Toledo* y el *Brujo postergado*, dos versiones de un ejemplo", *Insula*, Madrid, n. 371, octubre 1977, pp. 1; 14.

⁴⁴ Ver Arrojo, "'Pierre Menard, autor del Quijote': esboço de uma poética da tradução via Borges", *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n. 5, dez. 1984, pp. 75-90.

⁴⁵ Cf. Rabaté, "Chance et malchance de la littérature: à la poursuite de 'La Quête d'Averroès'", *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, pp. 297-320.

No entanto, na década de 1930, Borges defende que a tradução, além de inscrição violenta dos "hábitos do tradutor", é uma técnica de correção, que implica a possibilidade de apagar imperfeições. Por isso a comparação de "El brujo postergado" com o seu pré-texto – "De lo que contesçió a un déan de Sanctiago con Don Yllán, el grand maestro de Toledo" – mostra liberdades tais como a exclusão de repetições, a invenção de detalhes, a remissão das palavras a conceitos, a alteração da contagem do tempo e de certos dados históricos⁴⁶. O desejo de Borges de repensar uma obra mobiliza a escrita de uma versão que reconfigura o texto de partida.

Assim, a variação de vínculos que pratica em "Etcétera" inscreve-a no século XX, na Argentina e na língua do Río de la Plata. Mardrus teria sido "notoriamente francés"⁴⁷, Borges busca o notoriamente argentino. Desde o ensaio "El tamaño de mi esperanza", publicado no livro homônimo, de 1926, Borges estava determinado a expandir a sua língua *criolla*: "Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte"⁴⁸. À zona de Palermo, das *orillas* e do subúrbio de "Hombre de la esquina rosada" soma-se, portanto, outra, a dos "guapos" de todo o mundo, que na seção "Etcétera" de *Historia universal de la infamia* falam, graças à mediação linguística de Borges, o idioma portenho, que se expande até as margens do mundo: a Espanha toledana de "Un brujo postergado" e a Espanha arábico-andaluza de "La cámara de las estatuas", o Irã e o Egito de "Historia de los dos que soñaron", o outro mundo do alemão Melanchton em "Un teólogo en la muerte", o Sudão de "El espejo de tinta", a Saxônia e a Argélia de "Un doble de Mahoma".

Esse "mero literato – y ése, de la República meramente Argentina"⁴⁹ refaz, além disso, trechos de *As Mil e uma noites*, de *El conde Lucanor*, das obras de Swedenborg e de Burton, estando ao lado e contra eles, porque ao retomar seus textos, reescreve-os de acordo com os seus coloquialismos⁵⁰, de acordo com o seu tempo⁵¹, de acordo com a sua cultura e com a sua visão pessoal, que os transfere para o âmbito da infâmia. A irreverência com que conjuga os pré-textos, recontextualiza papéis e expectativas, distorce, seleciona, amplia ou corta – tudo em completo acordo com o seu gosto pessoal – acentua a sua voz. O fato de "Etcétera" pertencer a um livro "de Borges", não "traduzido por Borges", destrói qualquer sugestão de consciência autoral relativizada. Combater a fidelidade às palavras numa tradição romântica que atribui genialidade ao autor era, além disso, combater justamente aquilo que arriscava encobrir a sua voz.

Na Buenos Aires de 1935, quem buscasse algo a respeito do jovem Borges encontraria com muita dificuldade o autor de *Luna de enfrente* [1925] ou de *Cuaderno San Martín* [1929], livros de poemas que como *Fervor de Buenos Aires* [1923] tiveram tiragens bastante módicas. Mais evidente era a notícia de um rapaz educado na Europa, cujo pai, descendente de ingleses, possibilitou-lhe uma educação bilíngue desde muito cedo. Essa biografia, a de um jovem destinado à tradução, foi contrabalançada por uma reavaliação engenhosa e drástica dos papéis de escritor e tradutor. Como Burton, esse escritor treinado no exercício das armas e da coragem, Borges preparava-se para "cortejar cóleras"⁵². Ao forçar a sua entrada na plêiade dos grandes autores, não podia desmerecê-los e correr o risco de ser ignorado. O que fez foi criar uma reavaliação que lhes subtraísse força, concedendo paridade à criação e à tradução.

⁴⁶ Cf. González, "Don Juan Manuel y Borges", *op. cit.*

⁴⁷ "Los traductores...", *op. cit.*, p. 739.

⁴⁸ JLB, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 2008, p. 17.

⁴⁹ *Idem*, p. 743.

⁵⁰ Ver Waisman, *Borges y la traducción*, trad. Marcelo Cohen, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp. 105-7.

⁵¹ Néstor Ibarra fala sobre as técnicas anacrônicas que dariam a impressão de que "Del rigor en la ciencia" é um texto antigo, cf. *Borges et Borges*, Paris, Herne, 1969, p. 110 e ss.

⁵² "Burton cortejaba esas cóleras", em "Los traductores...", *op. cit.*, p. 737.

Borges converte-se, pois, no juiz de uma causa que é só sua e, portanto, sobre a qual ninguém sabe opinar. Em linhas gerais, esta será a estratégia empregada em todos os campos nos quais se aventurará: explicitar o tradicionalmente aceito para em seguida criar uma oposição firme, aproximando a postura combatida do *nonsense*. No seu primeiro ensaio sobre tradução, "Las dos maneras de traducir" [1926], o senso comum é expresso pela sentença italiana *traduttore traditore/ tradutor traidor*. A oposição e a troça dirigidas a esse lugar comum não tardam em aparecer. Em "Los traductores de *Las Mil y una noches*" o "escandaloso decoro" das versões fiéis de Edward William Lane e de Antoine Galland provoca "un género de burlas" que ele próprio diz praticar: "Yo mismo no he faltado a esa tradición"⁵³.

No mesmo ensaio, o vocabulário antiquado – "cavaleiro", "aniquilação", "dinastia" – está a serviço da polêmica, e o peso moral desse vocabulário modela a violência de Borges. Burton, "caballero con la cara historiada por una cicatriz africana" batia-se pela "aniquilación" de Lane⁵⁴. Os dois pertenciam a uma "dinastía enemiga"⁵⁵. A fidelidade e a infidelidade também pautam a reflexão de Borges, mas com valores invertidos, o que era capaz de estarrecer quem quer que o lesse. Se tanto quanto o texto original – e neste ponto encontra-se a inversão de valores borgeana – a tradução não é novidade, considerá-la desse ponto de vista especular, antirromântico, infiel e antivanguardista é novíssimo.

Em "Etcétera", o Borges tradutor coloca em prática o aprendizado do Borges ouvinte de "Hombre de la esquina rosada". Segundo a rígida moral *orillera* desse conto, o ato de matar perpetrado pelo personagem-narrador limpa a desonra de uma recusa a duelo e é, em vez de uma traição, um ato de coragem e de hombridade. De modo semelhante, a inversão de valores comumente aceitos na esfera teórica da tradução destaca o Borges tradutor, corajoso e íntegro, que nega que a língua traduzida seja igual (e fiel) à língua materna e que a sua cultura possa anexar (fielmente) aquela do autor traduzido. A infâmia, afirma Paul de Man, passa a atuar como um princípio estético⁵⁶.

A bibliografia da *Historia universal*

Num livro de ficção, uma bibliografia das obras consultadas aponta, em princípio, para a fragilidade da noção de autor, marcando a indigência da força criativa e ressaltando a *imitatio* em vez da *inventio*. Como os parênteses da seção "Etcétera", o "Índice de las fuentes" utilizadas para a escrita da seção "Historia universal de la infamia" pondera que é vã qualquer tentativa de originalidade. Por outro lado, Borges usufrui dos interstícios desse lugar onde supostamente não há voz autoral, pois a bibliografia que oferece é um produto de sua biblioteca pessoal.

Não bastasse isso, a autoridade do escritor não está fundamentada na "fonte" bibliográfica. Em geral, esta é tomada no seu sentido etimológico de "nascente" ou "manancial": inspira a escrita sem determiná-la. Borges absorve o que lhe agrada, inventa quando convém. Mesmo no que concerne à inspiração, por vezes as fontes cumprem um papel extremamente marginal, pois não são propriamente utilizadas. Assim, para o conto sobre Lazarus Morell, Borges indica dois livros de referência nos quais seu personagem é mencionado muito brevemente: "*Life on the Mississippi*, by Mark Twain. New York, 1883" e "*Mark Twain's America*,

⁵³ *Idem*, p. 733.

⁵⁴ A expressão "cara historiada de cicatrizes" caracterizará o personagem Monk Eastman de HU.

⁵⁵ *Idem*, p. 730.

⁵⁶ Paul de Man, "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", in Alazraki (org.), *Critical essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1987, pp. 144-51.

by Bernard Devoto. Boston, 1932" (HU, 642)⁵⁷. A fonte de "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" – "A *History of Persia*, by Sir Percy Sykes. London, 1915" – guarda uma (des)importância semelhante, pois o conto tem mais pontos em comum com uma das fontes que é aludida por Sykes em nota de rodapé: E. G. Browne, *A Literary History of Persia, from the Earliest Times until Firdawsí*, New York, 1902⁵⁸.

"El puro hecho de seleccionar el material" – explica a escritora Margo Glantz – "se convierte en una autoría y todos los textos se asimilan a un solo autor polivalente, el propio Borges. Así se aniquila su individualidad al tiempo que se resalta"⁵⁹. A seleção evoca seu gosto por autores como Mark Twain, por temas marginais como a pirataria e exóticos como a Pérsia, por estudos monográficos, enciclopédias, livros de História e de contos. Para o leitor atento, a biblioteca da *Historia universal* revela um erudito (de gosto talvez duvidoso) e o fato de o domínio da língua estrangeira ser uma das condições para a produção dos contos infames. É nesse mesmo sentido que as últimas linhas também revelam um autor. O "Índice de las fuentes", inventivo como as referências bibliográficas de "Etcétera", abarca uma tradução recém-criada: "*Die Vernichtung der Rose. Nach dem arabischen Urtext übertragen von Alexander Schuls. Leipzig, 1927*", homenagem ao amigo e artista Xul Solar, inventor da língua *neocriolla*, ilustrador da revista *Proa* (segunda época), de *El tamaño de mi esperanza* [1926] e *El idioma de los argentinos* [1928], companheiro de Borges nas revistas *Alfar* (A Coruña), *Martín Fierro*, também em um dos números do jornal *Crítica* e cujo verdadeiro nome era Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari⁶⁰.

II. A voz narrativa das histórias infames e super-históricas

Em grande medida, o autor implícito de *Historia universal* é construído por meio da releitura e do embate com a tradição livresca. Mesmo quando, supostamente, em "Hombre de la esquina rosada", reelabora-se a cultura marginal e oral do subúrbio de Buenos Aires, os livros permeiam a formulação da imagem do Borges ouvinte, daí a presença de Evaristo Carriego e da "biografia" homônima no prólogo de 1935. É também desde as margens da *Historia universal*, sempre textuais, que a imagem de Borges se agiganta dentro do cânone literário. A bibliografia oferecida como prova de uma seleção pessoal, o prestígio atribuído ao tradutor e a demonstração culta dos prólogos, com cerca de catorze nomes citados direta ou indiretamente, erigem uma figura incontornável. Além de escritor, é crítico, leitor, ouvinte, tradutor e erudito.

Essa notável autopropaganda, realizada com base na intertextualidade tramada no interior da *Historia universal de la infamia*, e desde os seus limiares, faz com que a voz do autor ressoe no primeiro plano. A percepção de que o mais importante não está nas obras citadas, no enredo, nos personagens ou no sentido veiculado pela obra, mas nessa voz, que ecoa para além

⁵⁷ O dado é de Avalor-Arce, "Borges y Cela: las infidencias de ahora", *Las novelas y sus narradores*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 371. Balderston também compara "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" com sua suposta fonte em "Borges and *The Gangs of New York*", *Variaciones Borges*, n. 16, 2003, pp. 27-32. O "Índice de las fuentes" tem apenas uma página e por isso abstenho-me de sua indicação nas citações subsequentes.

⁵⁸ A informação é de Green, *Borges y Revista Multicolor de los sábados*, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁹ "Intertextualidad en *Historia universal de la infamia*", in Brescia & Zavala (comps.), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*, México, Universidad Autónoma de México, 1999, p. 241.

⁶⁰ Xul Solar também viria a ilustrar *Un modelo para la muerte* [1946], escrito em colaboração com Bioy Casares, e *Manual de zoología fantástica* [1957], em colaboração com Margarita Guerrero. O artista é um dos personagens do conto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941]. Na "Revista Multicolor de los sábados" de *Crítica*, cf. Alejandro Schulz, "Cuentos del Amazonas, de los Mosestenes y Guarayús", n. 2, 19/08/1933, p. 4.

da forma e da estrutura, também acompanhou toda a produção artística de Gómez de la Serna. Numa crítica longínqua, sobre seu primeiro texto extenso, *La viuda blanca y negra* [1921], o escritor, crítico e futuro político Antonio Espina prescrevia que o importante nas obras de Ramón era o próprio Ramón⁶¹. Outro escritor, Macedonio Fernández, em carta enviada a Ramón em 1928, elogiava-o do seguinte modo:

Es gratisima en usted la honestidad de trabajo; la ausencia de imposición al lector para que se detenga en aplaudirlo; el no comprometer su obra nunca con compromisos o afectación de metafísica, filosofía o ciencia, seguro de su arte y no cuidándose de aparentar erudición, posesión de ciencia o filosofía; es raro el literato que no se asusta de parecer sólo literato.⁶²

Num texto de juventude de 1909, o próprio Ramón afirmava: "Toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta una cosa teratológica"⁶³. Desde então, relacionava-se com a concepção moderna, reclamada com tanta força pelo romantismo, do artista como gênio criador, cuja sensibilidade pode desvelar mistérios ou aspectos ocultos. Em 1926, Borges já tinha abandonado a ideia, partilhada com alguns dos poetas ultraístas e *martinfierristas*, de que a escrita autobiográfica era um convencionalismo de mau gosto⁶⁴. No ensaio "Profesión de fe literaria" de *El tamaño de mi esperanza* anotaria, por fim, um "postulado": "toda literatura es autobiográfica, finalmente"⁶⁵. A diferença entre esse aquiescer expresso pelo "finalmente" de Borges e a veemência de Ramón ao reivindicar uma obra "principalmente biográfica" está na biblioteca borgeana, que apesar dos combates da vanguarda, manteve-se intacta.

Isto não significa que Gómez de la Serna despreze o trabalho com as fontes, ou que estas não participem de seu livro. Mas efetivamente, em *Doña Juana*, não adquirem o destaque da *Historia universal de la infamia*. Neste, o narrador, às voltas com uma bibliografia, documentos, cópias e traduções, está preso na mediação e banido da experiência adâmica de pegar o original (ou tocar o anel de uma rainha fantasmagórica). O narrador da Super-história, por outro lado, quer-se um inaugurador. Sem lastro, seu horizonte retórico é persuasivo, mas traduções seriam incapazes de ampliar ou intensificar o seu *corpus*, e não teria cabimento uma bibliografia que reforçasse o tema de um mundo desconhecido, com obras que necessariamente lhe seriam anteriores. Em *Doña Juana* não há, desta forma, motivos que justifiquem a existência de limiares textuais que trafeguem ascendência e crédito. Nesse sentido, mesmo o prólogo – única margem textual do livro – promete mais do que cumpre, na medida em que as novelas super-históricas continuam sugerindo sem mostrar. Essa atitude responderia, uma vez mais, à concepção que Ramón tinha do barroco, pois segundo esse estilo – assegurava ele – daria no mesmo apresentar o encontrado ou o descontraído:

⁶¹ "La viuda blanca y negra. Novela por Ramón Gómez de la Serna", *España*, n. 309, 25/02/1922. Espina frequentou o café Pombo de Ramón.

⁶² Carta enviada em 11/09/1928, recolhida em Macedonio Fernández, *Epistolario, Obras completas II*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, p. 47.

⁶³ RGS, "El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!", *Prometeo*, n. 6, Madrid, abril de 1909. Reproduzido em RGS, *Obras completas I*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p. 157. Sobre esse ensaio, cf. p. 33 deste estudo.

⁶⁴ "El ultraísmo viene a conjurar toda esa lirastenia. No es autobiográfico. No es individualista", argumentava Borges em "Ultraísmo", *Diario Español*, Buenos Aires, 23/10/1921, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929, op. cit.*, pp. 108-111. Para alguns textos ultraístas nos quais Borges critica a autobiografia, ver, igualmente, p. 52, 55 e 67. Sobre o Ramón que não era apenas vanguardista, p. 34 e ss.

⁶⁵ JLB, *El tamaño de mi esperanza, op. cit.*, p. 143.

El barroco es la franqueza, la originalidad como signo que igual da que sea hallado o inhallado, pues el propósito es ya grande y es marcar el vericuetto de la forma y la señal para reconocer la casa.

Por eso lo barroco hizo puertas con embocadura de espejos o de abismos, para que el hidalgo se entrometiese allí, lleno solo de su problema interior.⁶⁶

Ramón realiza, antes, um sobrevoo eufórico pela tradição cultural. O quadro de Francisco Pradilla y Ortiz, "Doña Juana la Loca [velando el cadáver de Felipe el Hermoso]" [1877] é, por exemplo, evocado no seguinte trecho:

La toca de doña Juana volaba en el viento como perseguida por una ventolera pertinaz. Era el mechón suelto del desconsuelo flameante y vivo. (DJ, 308)

O leitor que conhece o Museo del Prado de Madri pode se lembrar da tela: no centro da composição está Doña Juana, que observa fixamente o féretro do marido. A touca negra que cobre a sua cabeça, como a fumaça da fogueira próxima, é levada pelo vento forte. A intempérie mostra que o dia cinza também está de luto. No texto de Ramón, tal imagem ganha feição surrealista, uma vez que a sensação transmitida pela tela se concentra na touca de Doña Juana: "mecha solta do desconsolo flamejante e vivo". Essa contribuição idiossincrática retira, justamente, o peso da referência a Pradilla, e por isso não se sente constrangido o leitor que a ignora, livre para imaginar que se trata de mais uma das belas descrições alcançadas por Ramón.

Muitos anos depois, ao recordar a última conferência pronunciada na Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, o próprio Ramón demonstrava acreditar que o invento da touca esvoaçante era só seu:

Un día yo no sabía lo que iba a ser, no había estudiado la historia de doña Juana la Loca y me fui a dar mi conferencia sobre doña Juana.

Todo partía de un invento español. El español no inventó el ventilador, pero sí el ventilador con cintas voladoras, y ese puro invento español me sugirió que doña Juana es un velo que vuela en los campos de Castilla por los que pasa llevando el cadáver de su marido. Puse un biombo, hice asomar por él el perfil de reina con un velo de crespón que ondulaba gracias al ventilador escondido y en actividad durante toda la conferencia, consiguiendo solo con eso la evocación impresionante de la reina loca.⁶⁷

⁶⁶ RGS, "Lo cursi", *Obras completas XVI, op. cit.*, p. 687.

⁶⁷ RGS, *Nuevas páginas de mi vida* [1957], *Obras completas XIV*, ed. y prólogo de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 877. Sobre Amigos del Arte, ver mais detalhes na primeira parte deste estudo, pp. 93-4, 99, 105, 116 e 119.



A tela de Francisco Pradilla y Ortiz, "Doña Juana la Loca".

A leveza conferida à fonte não suprime nem diminui a figura do escritor. Pelo contrário, tudo reenvia à sua genialidade, apumada sem mediações substanciais. Quando, entretanto, a fonte é evidente, acompanha-se de uma explicação que a deturpa, como nesta frase, retirada de "La Beltraneja": "Nadie sabía que se estaba repitiendo una historia bíblica: la de las hijas del rey Narbón, una de ébano y otra de nieve" (398). Como se sabe, na Bíblia não existe um Narbón, só Labán/Labão, que, aliás, não era rei. Suas filhas, Rachel e Lia, não foram descritas como sendo uma morena e a outra, loira. Ramón transforma o motivo literário recorrente da loira-morena numa história bíblica, como se, à maneira do futuro Northrop Frye, tudo já estivesse presente nas sagradas escrituras.

Quando não completamente alteradas, como neste último caso, as fontes apelam para uma tradição antiga, que circulou sobretudo oralmente, mas que é sempre claramente reinventada pelo autor. Assim, o *Romancero Hispánico* inspira a novela "Los Siete Infantes de Lara", cuja lenda é anterior ao século XV, podendo ser rastreada desde o século XI⁶⁸, com variações regionais, segundo seja contada na Turquia, na Grécia ou na Espanha⁶⁹. A novela sobre o Caballero de Olmedo funda-se num fato histórico do século XVI. No XVII, e já transformado em lenda, circulava em *coplas* populares espanholas, ganhando notoriedade com a peça de Lope de Vega de 1620-21 e com a paródia de Francisco de Monteser de 1651⁷⁰. Mas Ramón, como descobriremos com mais vagar no terceiro capítulo deste estudo, não se contenta com as fontes verídicas. Neste excerto de "El Caballero de Olmedo", os personagens secundários, nomeados com sonoridade – o marquês de Herrueruelos e Federico Montero de Ruidejo – são apócrifos:

⁶⁸ Cf. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara* [1896], Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

⁶⁹ Cf. Catalán, *Romancero Pan-Hispánico*, vol. 3, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, pp. 53-7.

⁷⁰ Cf. o estudo introdutório de Celsa Carmen García Valdés em Lope de Vega & Monteser, *De la tragicomedia a la comedia burlasca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991, sobretudo pp. 9-52.

"El hijo del marqués de Herreruelos, que era la figura aristocrática que paseaba la ciudad y que ahora está imposibilitado, babeante y loco paseando los salones de su palacio, no tiene actor como tú para seguir paseando las calles y evocar la nobleza", le decían al pasar las persianas entornadas del palacio.

La estatua orante de don Federico Montero de Ruidejo, que lucía su mármol en la capilla de los Condestables, le exigía actividad en las visitas, en los credos, en las novenas, en el teatro cuando funcionaba el teatro. (DJ, 318)

As palavras proferidas pela estátua de Montero de Ruidejo impressionam menos do que as persianas do palácio. Sem qualquer traço humano e com grande naturalidade, elas irrompem surpreendentemente do discurso e materializam outra das fontes de *Doña Juana la Loca*. Os objetos falam! Mais do que isso, são a voz do autor-narrador, cuja presença, sem dúvida indireta, fala através deles. Como outros objetos e seres, as persianas promovem um balanço deslocado da situação e são um espetáculo à parte.

Esta última observação permite introduzir a segunda parte deste capítulo, a respeito do percurso da voz narrativa e suas implicações sobre a imagem dos autores implícitos no núcleo das histórias infames e super-históricas, ou seja, na seção "Historia universal de la infamia" e nas novelas de *Doña Juana la Loca*. Nos dois livros, os narradores alternam entre a primeira e a terceira pessoa. No de Borges, o escritor tímido e inexperiente por vezes deixa a terceira pessoa para dizer "eu". No de Gómez de la Serna, o super-escritor do prólogo diminui drasticamente o uso da primeira pessoa para refugiar-se na terceira e nos seres animados e inanimados de sua narração.

Os espelhos parciais de Borges e Ramón

Os narradores das histórias infames e super-históricas se aproximam dos escritores Borges e Ramón porque sabem que escrevem. Agentes da escrita, discutem a tarefa que se impuseram e têm consciência de que organizam, respectivamente, o conjunto de uma "Historia universal da infâmia" e várias "Super-histórias". No interior de cada uma das narrações, avaliam a contribuição de certos efeitos, identificam momentos marcantes, julgam prosseguir por um lado ou outro no desenvolvimento da ação. Conhecem, além disso, o seu papel de dar a pensar e de emocionar por meio de instrumentos estéticos. Entretanto, a falta de uma identificação explícita entre os escritores e os seus narradores autoriza liberdades contraditórias, mas não excludentes. Por um lado, os narradores associam-se aos anseios, ao sentido moral, estético, ideológico e patriótico dos escritores Borges e Ramón. Por outro, a evidente inscrição ficcional dos livros – cujos parâmetros insólitos são a infâmia e a Super-história – corrói as linhas que poderiam unir as figuras dos narradores e do autores reais. É essa a instabilidade sem cessar praticada em *Historia universal* e em *Doña Juana*, que fiam e desfiam a voz autoral.

Borges, escritor portenho e universal

No trecho abaixo, famoso parágrafo de abertura do conto "El atroz redentor Lazarus Morell" e da seção "Historia universal de la infamia", o narrador enumera as consequências da decisão do padre Bartolomé de las Casas de substituir a escravidão dos índios pela dos negros. Um "debemos" entra em cena. A fórmula majestática aproxima o narrador do leitor, supondo que este também é testemunha das mudanças desencadeadas pelo missionário espanhol. Arrolam-se, então, dezoito efeitos, exagerados, dramatizados e temporalmente longínquos. Todos se vinculam à América, sobretudo aos Estados Unidos, ao Uruguai e a Argentina.

Predomina, contudo, o ponto de vista específico do Río de la Plata. Por isso Pedro Figari [1861-1938], que pintou negros em suas práticas cotidianas – "Duelo criollo", "Pericón bajo los naranjos", "Picnic de esclavos", "Barrio de negros", "Llevando al muerto", "Las gracias de Eusebita", "Lavanderas", uma série de "Candombes" e de "Bailes en el campo" –, e Vicente Rossi [1871-1945], autor de *Cosas de negros* [1926], são chamados "orientais", segundo o gentílico que se usava na época, em vez de "uruguayos"⁷¹. Numa das transformações sofridas em Cuba, o tango, especialmente difundido na Argentina, torna-se o filho da *habanera*:

En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del *Diccionario de la Academia*, el impetuoso film *Aleluya*, la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus *Pardos y Morenos* en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero*, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la sangre de las cabras degolladas por el machete del *papaloi*, la habanera madre del tango, el candombe. (597)

Apesar de na visão do narrador os eventos listados terem um valor semelhante, três deles são exclusivamente argentinos. Somados com a perspectiva do Río de la Plata, esses detalhes parecem dizer mais sobre o escritor do que sobre o capricho do padre Bartolomé de las Casas. Sylvia Molloy considera-os parte de uma "mitologia caseira"⁷². O primeiro evento argentino é verídico, embora aos olhos do narrador pareça ficção: a "estátua do imaginário Falucho" encontra-se desde 1923 num dos bairros tematizados por Borges: Palermo⁷³. Homenageia um escravo negro, fuzilado em 1824 por ter-se negado a prestar honras à bandeira espanhola. O segundo é histórico: a "fornida carga da baioneta levada por Soler à frente de seus

⁷¹ Vicente Rossi foi um dos colaboradores do suplemento "Revista Multicolor de los sábados" do jornal *Crítica*, onde Borges publicou em primeira mão grande parte do que viria a ser HU. Neste suplemento, Borges resenha um dos folhetos de seu livro, *Folletos lenguaraces*. Ver JLB, "Desagravio al lenguaje de Martín Fierro", n. 11, 21/10/1933, p. 7, reproduzido em JLB, *Obras, reseñas y traducciones inéditas, Diario Crítica, 1933-1934*, Irma Zangara (ed.), Barcelona, Atlántida, 1999. Borges escreveu uma resenha sobre "Cosas de negros" em *Valoraciones*, La Plata, n. 10, agosto de 1926, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1930, op. cit.*, pp. 254-5. Rossi é citado no ensaio da revista *Martín Fierro*, reproduzido em *El idioma de los argentinos* [1928], "Ascendencias del tango". Em *El Compadrito, su destino, sus barrios, su música* [1945], Borges compila extratos de sua obra. Pedro Figari foi companheiro de Borges nas páginas de *Martín Fierro*. Cf. JLB, "Página relativa a Figari", *Criterio*, n. 30, Buenos Aires, 27/09/1928, pp. 406-7 (em *Textos recobrados 1919-1930, op. cit.*, pp. 362-4) que, com variantes, torna-se o prefácio a *Figari*, Buenos Aires, Alfa, 1930.

⁷² *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 34. "Mitología casera" é uma expressão do próprio Borges, usada no poema "El truco" de *Fervor de Buenos Aires*. A respeito desse parágrafo de "El atroz redentor Lazarus Morell" como exemplo de enumeração caótica, ver o terceiro capítulo deste estudo, p. 276.

⁷³ Na Avenida Santa Fe, entre as ruas Fitz Roy e Luis María Campos. Sobre a temática suburbana de Borges, cf. a primeira parte deste estudo, pp. 60, 80-1, 86 e ss.

Pardos e Morenos em Cerrito" refere-se à tropa de soldados negros e mulatos comandada pelo argentino Miguel Estanislao Soler [1783-1849], herói da guerra de independência, colaborador de San Martín e vencedor do exército espanhol em 1812, numa colina chamada Cerrito, em Montevideu⁷⁴. O terceiro é literário: o "moreno que assassinou Martín Fierro" recupera a parte final do longo poema de José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro* [1879], quando, hipoteticamente, Moreno vingava a morte do irmão, assassinado pelo protagonista no capítulo sete de *El gaucho Martín Fierro* [1872].

De modo geral, a crítica não compartilha a interpretação de que houve um duelo do qual Martín Fierro saiu morto, tal como se garante neste trecho de *Historia universal* e, futuramente, na reinterpretação oferecida pelo conto "El fin" [1956] e no pós-escrito de 1956 ao prefácio de *Ficciones*⁷⁵. Em 1935, portanto, e como notamos desde os prólogos da *Historia universal de la infamia*, Borges já escrevia e inscrevia as suas próprias leituras. No caso desta última, Beatriz Sarlo observou, com a acuidade que caracteriza os seus ensaios, que tratava-se, para Borges, de diferenciar-se do *modernismo* de Leopoldo Lugones e afirmar a sua postura vanguardista e pessoal. Ao reler esse mito fundador da literatura argentina segundo outro ponto de vista, chamaria a atenção para esse herói moralmente reprovável, que insulta e briga, que é um assassino, um desertor e um proscrito⁷⁶.

Na frase de abertura de outro conto, "El impostor inverosímil Tom Castro", o narrador mantém o ponto de vista argentino. Elege, entre algumas opções, o nome que vincula seu personagem tanto com algumas cidades do Chile – Talcahuano, Santiago de Chile e Valparaíso – quanto com o seu próprio país. A Argentina, no entanto, parece a tal ponto subentendida que merece somente a menção "estas tierras". Segundo o narrador, o homem real esteve nas ruas e casas do Chile, mas na qualidade "de fantasma e de passatempo", ou, noutras palavras, na qualidade de mito ficcional, é a "estas terras" que retorna:

Ese nombre le doy porque bajo ese nombre lo conocieron por calles y por casas de Talcahuano, de Santiago de Chile y de Valparaíso, hacia 1850, y es justo que lo asuma otra vez, ahora que retorna a estas tierras — siquiera en calidad de mero fantasma y de pasatiempo del sábado. (603)

Nesse conto, Borges contorna uma adversidade portenha que considerava latente. No ensaio "El tamaño de mi esperanza", ao qual já nos referimos antes, queixava-se da falta de mitos da cidade de Buenos Aires: "No hay leyenda en nuestra tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ése es nuestro baldón"⁷⁷. Finalmente, e como a rainha Urraca do

⁷⁴ Nesses dois episódios, a oposição à Espanha não é nada desprezível. Sobre a perspectiva borgeana de que a literatura e a cultura argentina se constroem contra a Espanha, cf., na primeira parte deste estudo, p. 87 e ss.

⁷⁵ Ver *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 483. Cf., igualmente, JLB & Guerrero, *El "Martín Fierro"* [1953], Madrid, Alianza, 1999 e JLB, "La poesía gauchesca", *Discusión, Obras completas I, op. cit.* Remeto uma vez mais às notas da edição crítica das *Obras completas* de Borges, muito embora discorde delas num ou noutro momento. Neste, por exemplo, assinala-se que HU recupera unicamente o capítulo VII da primeira parte do poema de José Hernández, atribuindo, pois, uma morte apenas abstrata ao personagem que, ao matar um negro, teria arruinado sua honra.

⁷⁶ Ver o capítulo "Tradición y conflictos" em *Borges, un escritor en las orillas, op. cit.*, 2003, pp. 75-96. O embate de Borges com Lugones pode ser revisado, por exemplo, em JLB, "Leopoldo Lugones, *Romancero*", *El tamaño de mi esperanza, op. cit.*, pp. 105-8. Embora Lugones tenha sido seu alvo principal, assim como o dos *martinfierristas*, a leitura que Ricardo Rojas fez do *Martín Fierro* em "Los gauchescos", *Historia de la literatura argentina* [1917] também era contrariada através dessa e de outras passagens dos textos de Borges. Para Rojas, cf., p. e., JLB, "El Martín Fierro", *Sur*, n. 2, otoño de 1931, incorporado como parte do ensaio "La poesía gauchesca" de *Discusión* [1932], *op. cit.*

⁷⁷ JLB, *El tamaño de mi esperanza, op. cit.*, p. 16

prólogo de *Doña Juana* – saudada por Ramón e por sua irmã na Plaza de Oriente, em Madri – o "inverossímil Tom Castro" caminha pelas ruas de Buenos Aires. Jorge Luis Borges vai, discretamente, ao seu lado.

É o que se pode depreender da nota de rodapé que acompanha, no excerto acima de "El impostor inverosímil Tom Castro", a expressão "pasatiempo del sábado":

Esta metáfora [pasatiempo del sábado] me sirve para recordar al lector que estas biografías infames aparecieron en el suplemento sabático de un diario de la tarde.

Nesta nota, a primeira pessoa mantém-se, mas o "eu" transforma-se ao simular um desvelamento da identidade, reservado ao curioso que baixou os olhos até as letras miúdas do rodapé. A nota tem pelo menos duas funções: sugerir a utilidade do texto literário na constituição da figura do autor implícito, daí uma metáfora que lhe "serve" e, sobretudo, emparelhar a imagem do narrador desse livro com a do escritor Jorge Luis Borges. É esse talvez o principal motivo para que se repita, num texto tão curto, a frequência semanal da publicação – "sábado" e "sabático" – fazendo coincidir a voz narrativa do corpo do texto com a voz do escritor no rodapé.

O escritor (do rodapé) interfere na ficção, e o narrador (do livro) na observação do escritor. Há de se convir que uma nota explicativa convencional não esquivaria três informações elementares: o título desse suplemento que era "passatempo do sábado", "Revista Multicolor de los sábados", o "jornal da tarde" que o distribuía, chamado *Crítica*, e o local de publicação, "estas tierras" de Buenos Aires. Como na alusão ao livro *Evaristo Carriego* do prólogo de 1935, o autor-narrador de *Historia universal* reclama um leitor que acompanhe o seu percurso, dentro e fora dos livros.

Em "El proveedor de iniquidades Monk Eastman", as subpartes iniciais "Los de esta América" e "Los de la otra" opõem, respectivamente, Argentina e Estados Unidos. O "esta" e o "nosso", de acordo com Daniel Balderston, têm o inesperado eco do José Martí de *Nuestra América* [1891]⁷⁸. As subpartes separam dois perfis de brigão, dois tipos de briga, dois estereótipos de coragem e dois modos de ser infame. Com "Los de esta América", transcrito logo abaixo, o narrador enfatiza que o lugar de escrita, publicação e recepção da *Historia universal de la infamia* é a Argentina, retratada segundo parâmetros exclusivamente estéticos:

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea de Nueva York es más vertiginosa y más torpe. (611)

Numa parede imaterial de tanto azul, o narrador identifica o perfil de dois homens. Parecem movidos pelo tango, música grave que num conhecido poema de Evaristo Carriego é dançada por homens do subúrbio⁷⁹. Surgem duas facas de igual medida e um deles é ferido de

⁷⁸ Balderston, "Borges and *The Gangs of New York*", *Variaciones Borges*, op. cit., p. 32.

⁷⁹ Leia-se a descrição do poema "El alma del suburbio" de Carriego: "En la calle la buena gente derrocha/ sus guarangos decires más lisonjeros,/ porque al compás de un tango que es "La morocha",/ lucen ágiles cortes dos orilleros". Em *Misas herejes: la canción del barrio*, Buenos Aires, Tor, 1946. Segundo Borges, na

morte. O outro, como no conto "Hombre de la esquina rosada", passará a velhice recordando esse duelo, tão limpo que no lugar do sangue brota um cravo vermelho⁸⁰. Essa história de "compadritos"⁸¹, diz o narrador com outro *argentinismo*, é a "de nuestro malevaje", ou seja, a dos meliantes das aforas de Buenos Aires. Até Gómez de la Serna concordaria com esse tipo de síntese, pois acreditava que o tango representava "el momento en que el malevo se vuelve bueno, conmovedor, descansa en el sentimentalismo y se arrepiente"⁸².

Por enquanto, o narrador borgeano prefere deixar de lado esse "sentimentalismo comovedor" e enveredar pela história da outra América, de mais coragem e violência. Buenos Aires e sua mitologia suburbana propiciam-lhe apenas o contraste necessário. Leitor erudito e por vezes tradutor, ele pode discorrer sobre seu país, mas também sobre os Estados Unidos, o Turquistão, a China ou o Japão, cenários dos contos da seção "Historia universal de la infamia". Futuramente, no ensaio "El escritor argentino y la tradición" [1955], Borges reivindicará claramente que o seu "patrimônio" é o universo. Esse universo, diga-se de passagem, que é pouco ou nada acessível para um leitor argentino médio. O cosmopolitismo do autor, como vimos antes, já inspirara as traduções de "Etcétera" e a série decorrente do sentimento de pena do padre Bartolomé de las Casas, responsável por englobar do *blues* americano às novidades plásticas de Paris, da entrada de um novo verbo no *Diccionario de la Real Academia Española* ao líder haitiano Toussaint Louverture.

Ramón, escritor espanhol

O "patrimônio" das novelas de *Doña Juana la Loca*, diferentemente dos contos de Borges, está ao alcance dos espanhóis letrados⁸³. Por um lado, as lendas nacionais e a presença de governantes espanhóis, sobretudo rainhas. Da mesma forma, os "panoramas de Amadís" (309) que ambientam a novela "Doña Juana la Loca", em referência ao romance de cavalaria *Amadís de Gaula* [1508]. Por outro, algumas poucas alusões à cultura ocidental: em "Los adelantados" os personagens "seguían viviendo su *Tebaida* móvil" como se fossem os príncipes da expedição dos *Sete contra Tebas*, tragédia de Ésquilo de 467 a. C.; a Bíblia em "La Beltraneja", a *Divina Comédia* de Dante no prólogo.

"¿Sabe nadie quiénes fueron los Siete Infantes de Lara?" (357), pergunta um narrador que simula o início de um caso ou conto oral em "Los Siete Infantes de Lara". De todas as novelas, esta concentra, na primeira parte, a voz do narrador em primeira pessoa. Ele está convencido de que esses personagens lendários interferem na sua vida e na de seus leitores, evidentemente espanhóis, pois os Sete Infantes: "alarman nuestra vida como si nos hubiese caído encima" (357). Além disso, entusiasma-se com a existência que tiveram e protesta,

resenha "The French Quarter, de Herbert Asbury", *El Hogar*, 02/04/1937 [reproduzido em *Borges en el El Hogar*, 1935-1958, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 43], o "croqui de um "'hoodlum' californiano de 1880", calçando sapatos como de salto alto, corresponde ao "congênere compadrito de Buenos Aires".

⁸⁰ Mais uma vez, como no Carriego de *Misas herejes*, *op. cit.*. No poema "De la tregua": "¡sobre el rojo clavel de mis crueldades/ sangrarán mi perdón tus azucenas!". Em "Imágenes del pecado": "Fue la hora en que cayeron/ deshojados los claveles,/ que, al sangrar las castidades/ en los tálamos crueles,/ los augurios se regaron con los filtros de la/ Vida". Cf., igualmente, o poema "El clavel".

⁸¹ Ver a extensa nota de rodapé que Borges dedica à distinção de "paisano", "gaucho", "compadrito" e "guarango" em *Evaristo Carriego, Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, p. 239.

⁸² GS, *Interpretación del tango* [1949], *Obras completas XV*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 725. Cf., igualmente, a p. 86 da primeira parte deste estudo.

⁸³ A esse respeito, ver "A *Historia universal* e a *Superhistoria*", subparte do terceiro capítulo deste estudo, p. 272-3.

simulando a assistência dos leitores, contra o seu fim trágico e a descendência que não puderam deixar:

¡Hurra por los Siete Infantes de Lara!

Todos, reconozcámoslo, estamos implicados en su proceso, y protestamos como invalidados por esa sentencia de muerte que les arruinó.

Hubiéramos sido descendientes de ellos si no se hubiera cumplido la justicia herodiana que volvió a saciarse en esa familia.

Tengo certezas de los Siete Infantes de Lara como si hubieran sido discípulos del pasado, amigos de pueblo a pueblo, caballeros que realzan el terreno bajo y pampeano de Castilla. (DJ, 357-8)

O narrador propõe contar a história desses infantes, que viviam num povoado "que parece que estoy viendo" (358). Essa Espanha sonhada com detalhes, e com olhos bem abertos, é o lugar da ficção e de certas obsessões do escritor. Entre elas o catolicismo, ao qual parece ter-se convertido na década de 1930 dada a frequência com que o tema visita a sua ficção desse período em diante. Em *Doña Juana* há, portanto, personagens devotos. Entre outros, José Alfonso, "capitán de España que había ido a cortar la cabeza del Gran Turco" (389) durante uma das Cruzadas, e sua esposa, que esperava "con inocencia de quien cree – y está en lo cierto – que todo lo debido a Dios es poco, por mucho que se le pague" (375). Também o Caballero de Olmedo, para quem o narrador anota: "Muchos seminarios sabía él que había en España, y que en todos puede estar la adolescencia del futuro Papa del mundo" (320). Observe-se, nesta última frase, como o passado "había" situa a constatação do personagem e como no presente do "puede estar", ainda que condicionado à possibilidade, intervém a vontade do narrador, sonhando com um papa espanhol. Todo o livro, ademais, está atravessado por temas católicos: o medo da morte, a doutrina da Igreja, os milagres, a Alma, o Destino e a Ressurreição, o Juízo Final, o Céu ou o Inferno. Eles compõem, a bem da verdade, a verossimilhança de narrativas medievais, embora espelhem, igualmente, parte dos fantasmas do escritor.

Na década de 1940, outra das obsessões de Ramón era a de manter-se à distância da polêmica com a qual confrontaram-no durante e depois da guerra civil espanhola [1936-39], quanto à divisão do país entre republicanos e franquistas. Nos ensaios "Sobre la Torre de Marfil" [1937] e "Más sobre la Torre de Marfil" [1939] bateu-se pelo escritor demiurgo que tem direito a uma percepção livre das circunstâncias e das "modas"⁸⁴. Em *Doña Juana*, a novela "La Beltraneja" tangencia e distorce esse debate sobre as "Duas Espanhas": "la lucha de España se agravaba, pues viene de siglos esa disputa de lo gitano con lo aristocrático" (407). Enquanto Juana de Castilla [1462-1530], apodada depreciativamente Beltraneja, disputava o poder com Isabel [a Católica, 1451-1504], o narrador, atônito como o Ramón dos ensaios sobre a Torre de Marfim, perguntava-se: "¿Pero no veían que se trataba de la vida de España?" (407). A novela conclui com a consabida derrota da Beltraneja, "cumpliendo de antemano los designios de la Providencia" (410).

Noutra novela, "Doña Urraca de Castilla", Gómez de la Serna ficcionaliza com mais fidedignidade um debate anterior, também de corte espiritual e ético, sobre o "Ser de España" (sua essência) e o casticismo. Suscitado em fins do XIX pela estagnação econômica, científica e cultural, continuou até muito recentemente, assumindo matizes os mais variados. Dele participaram escritores e intelectuais caros a Ramón, como o Unamuno de *En torno al casticismo*

⁸⁴ Esses textos, publicados originalmente na revista *Sur*, sofreram cortes e modificações, sendo reagrupados sob o título "La Torre de Marfil", em *Lo cursi y otros ensayos* [1943], *Obras completas XVI, op. cit.* Retornar à primeira parte deste estudo para um comentário mais detalhado desses ensaios, p. 110 e ss.

[1895], o Azorín de *El alma castellana* [1900], o Antonio Machado de *Campos de Castilla* [1916, edição definitiva] e Ortega y Gasset, com *España invertebrada* [1921]. No excerto a seguir, a dificuldade que os reis de outras nações demonstram ao pronunciar o nome da rainha Urraca faz com que se deem conta da "realidade da Espanha". O narrador super-histórico, pouco fiel à História oficial, considera que desde o reinado da rainha Urraca, no século XII, a Espanha já era uma "nação forte" e de "contornos unidos"⁸⁵:

En las cortes extranjerias se fueron dando cuenta de la realidad de España, desde que apareció doña Urraca, cuyo nombre no supieron pronunciar o pronuncian con demasiada fiereza.

— Hay que invitar a doña Ugaca — decía la reina de Francia.

— Hay que comunicar la nueva guerra a doña Udrarraca — decía el rey de Inglaterra.

Pero todos los reyes, al pronunciar más o menos mal el nombre de doña Urraca, saben que en un lugar del mapa ha comenzado a vivir una nación fuerte, de contornos aunados, que será España por siempre. (DJ, 346-7)

É provável que esse caráter nacionalista, razoavelmente conservador – manifestado, por exemplo, no desconforto com a disputa do poder pela Beltraneja – e em sintonia parcial com a releitura do casticismo feita durante a ditadura de Francisco Franco [1939-1975]⁸⁶, tenha levado Ramón a decidir por uma segunda edição espanhola do livro, justo em 1949, quando retorna a seu país depois de treze anos de autoexílio. Nesta oportunidade, acrescenta ao conjunto super-histórico a novela "Los adelantados", cujo cenário é o "Novo Mundo", visto sob a perspectiva de desertores espanhóis que se descobrem ao entrarem em contato com uma América de ilusões. Assim, e apesar do uso da terceira pessoa, é difícil não identificar nesses conquistadores sem ambição e muito sonhadores o Ramón que vivia de "coisas de segunda-mão" compradas na famosa feira do Rastro de Madri, e que depois foge em direção à Argentina, sem desejar dinheiro, cargos ou poder. Em Buenos Aires, viverá "da miséria pura", mas conservará a tranquilidade, por ver-se distante da "soldadesca" que descobria e roubava sonhos:

Los siete no sentían la ambición del oro, ni aspiraban a ser visorreyes; eran jóvenes que se habían dejado la barba desesperadamente, y que después de haber vivido de cosas de segunda mano toda la vida iban a vivir de la miseria pura, aunque muriesen en la misma inasequibilidad de la superabundancia.

Los eternos disidentes de España temen que la soldadesca descubra sus sueños y se los roben. (DJ, 412)

Com exceção de "Los adelantados", em todas as novelas de *Doña Juana la Loca* retornarão as paisagens espanholas, com especial atenção às de Castela, onde, segundo o debate do casticismo, radicava o "Ser de España", centro geográfico da Península, superior em população e em riqueza, com os conselhos e as cortes que decidiriam pela unificação do país. Castela, "llena de castillos" (312), dos "días caniculares" (339), "ávida de triunfos" (340), "verdadera tierra de campos" (347) e dos "perales castellanos, los de las peras más ricas del mundo" (347). A tessitura poética e muitas vezes metafórica que envolve esse cenário entregamos, além de certo posicionamento político e ideológico do autor, o espaço de sua paixão. Através desse lugar que representa a pátria e é o seu lugar de eleição, vemos o retrato espiritual

⁸⁵ No terceiro capítulo deste estudo, retoma-se a questão histórica.

⁸⁶ Sobre a inserção de DJ no contexto da noção de *hispanidad* dos primeiros anos da ditadura de Franco, cf. o terceiro capítulo deste estudo.

de Ramón e partilhamos dessa voz que pondera sobre o passado nacional sem dissociá-lo da autobiografia. Como em Borges, a pertença nacional e os elementos biográficos negam que o escritor deva se esconder para que a história seja contada. O centro da escrita é, muitas vezes, a própria autoria, embora Borges e Ramón sejam apenas uma das facetas dos autores implícitos de *Historia universal* e de *Doña Juana la Loca*.

A glória de um criador e as eutrapelias de um narrador volúvel

Como no prólogo de *Doña Juana*, o narrador super-histórico é várias vezes superior à imagem do escritor Ramón Gómez de la Serna. Na novela que abre o conjunto e que empresta seu título ao livro, ele se infiltra na mente dos personagens e para cúmulo da onisciência, no pensamento de micróbios e vírus: "los miasmas humillados se sentían orgullosos de organizar la fogata de la fiebre en la cabeza coronada" (303), "su virus [el de Felipe, el Hermoso] tenía el regodeo creciente de estar en cuerpo de rey" (304)! Apesar da hilaridade, o humor destas frases, como no restante do livro, não compreende o blefe, pois a ênfase recai nos movimentos sobrenaturais que visam corroborar a imagem de um autor implícito super-histórico, conhecedor de todos os tempos e de muitos mistérios.

No excerto abaixo, retirado da mesma novela, o espetáculo natural surge regido pelos desígnios desse autor-narrador, que engendra uma causalidade panteísta, capaz de articular os fatos vividos, os ritos terrenos e a natureza. Observem-se os "coros de cães latidores", "os cantos inesperados de galos" e as flores que abrem e fecham os olhos durante o préstito fúnebre do rei Felipe I de Castela:

Coros de perros aulladores, cantos inesperados de gallos que saludaban a cualquier hora al rey su señor, pues por el gallo se va al águila y del águila al grifo y del grifo al hipogrifo, ya que el gallo solo fue el aludo de vuelo bajo que quiso quedarse entre los humanos.

Las flores que cierran y abren los ojos, los abrían tamaño de girasoles. (310)

A subordinação da natureza à história contada não basta. O autor-narrador se interpõe. Ele tem, de fato, o costume de julgar personagens ou ações, e de exprimir seus sentimentos sobre o que quer que seja. Mas não é esse o caso no excerto acima. Sem pudor e apesar da terceira pessoa, ele simplesmente se exhibe. Seu palco é uma digressão aérea e fabulosa, sem sombra de dúvida super-histórica, introduzida através de um "pois" que nem coordena um sentido, nem apresenta uma conclusão: "Coros de cães latidores, cantos inesperados de galos que saudavam a qualquer hora o rei seu senhor, *pois* pelo galo se vai à águia e da águia ao grifo e do grifo ao hipogrifo, já que o galo só foi o azudo de voo baixo que quis ficar entre os humanos". Este autor-narrador faz parte de sua própria série: como a águia, o grifo e o hipogrifo, não está entre os humanos⁸⁷.

Do alto, pode tecer observações gerais e embaralhar o mundano com o divino, brincando com Deus. É o que ocorre quando comenta a qualidade de madrugador do Caballero de Olmedo e aproveita para fazer uma digressão sobre o amanhecer: "Conocía el amanecer, ese momento en que Dios parece que reparte el mundo entre los madrugadores para después decirles a las diez de la mañana: '¡Devuélvanmelo todo!... Fue una broma..., se acabó. Ya han abierto los notarios'" (316). É, portanto, através das digressões e desse humor infantil que o super-autor-narrador de *Doña Juana* se mostra.

⁸⁷ Em "Las palabras y lo indecible" existe uma série semelhante à do grifo e hipogrifo, a saber: "Por el orifante se va al hierofante, sacerdote iniciador". Nas *Obras completas XVI, op. cit.*, p. 793.

Noutro momento da mesma novela, outra de suas observações eleva com grande dramaticidade duas ações banais – a de abrir janelas e a de tossir – comparando-as com uma partida entre seminaristas, terminada com o extraordinário placar de trinta a vinte: "Algo apuesta nuestra vida al lado nuestro a que se abran o no se abran unas ventanas, a que tosa a destiempo el tosedor del segundo y la tosedera del bajo o a que queden a treinta por veinte los seminaristas de la tarde" (321).

No trecho abaixo, a primeira linha, recortada de "Doña Urraca de Castilla", explicita o que sabe a rainha a respeito dos vinhedos que circundam seu próprio castelo. Sua perspectiva é, contudo, indissociável daquela do narrador. Nas outras duas linhas, separadas da primeira porque formam novos parágrafos, é ele próprio quem rouba a cena para especular sobre o alcance da teoria super-histórica. Focaliza, então, os vinhedos voluptuosos cujos cachos não se aguentam de tanto frenesi. Nesse cenário, além disso, adianta que não se dá a "proporção" merecida aos crimes passionais, porque "ocorrem, como ocorrem", escondidos sob o "manto dos ramos":

Sabía que los viñedos están llenos de temblor amoroso, y que bajo los pámpanos se acurrucan abrazos y sofocos.

En cada uno hay voluptuosidad, y en los racimos hay el no poder vivir de tanto frenesí como los solivianta.

Porque lo que sucede, sucede achaparradamente bajo el discreto manto de los pámpanos, no se da la proporción que tiene al crimen pasional del viñedo.(349)

O exibicionismo desse autor-narrador, seu estilo loquaz e rapsódico que parte da sondagem ingênua para asseverar a médio e longo prazo a sofisticação da teoria super-histórica; sua euforia, por vezes heroica, por vezes infantil, repleta de dramas e de vivas, compõem uma voz histriônica e proclamadora. Mesmo as palavras que escolhe, de uso frequentemente arcaico, quando não são neologismos derivados de termos em desuso, surgem lavadas pelo desejo de inovar, dizendo coisas improváveis.

Segundo Cansinos Assens, Gómez de la Serna dava um "abraço mais amplo à realidade lírica". Ele teria resgatado um procedimento literário "livre e solto", que restaurava uma desordem natural, a "antiga selva da beleza". A produção literária dos últimos tempos não teria sido plena até a aparição desse autor-narrador, que perceberia e viria suprir a "falta de integridade" das coisas literárias. Segundo Cansinos, qualquer uma de suas obras contaria, assim, a "glória de um criador", porque com ele se iniciava:

[...] un procedimiento más libre y suelto, y un abrazo más amplio a la realidad lírica, en el que se redime su timidez la estricta parvedad estética de los antecesores [...] Él ha restablecido en toda su integridad enmarañada la antigua selva de la belleza, devastada por la parcialidad de las escuelas literarias, y en su amplia mano de modelador ha restaurado la pluralidad de las formas quebrantadas por los creadores insuficientes. Cualquiera de sus obras, aun aquellas que son semejantes a un caos, cuentan la gloria de un creador.⁸⁸

Essa narração "emaranhada" e "caótica", segundo as palavras de Cansinos, extrovertida e propositiva, separa o autor-narrador ramoniano do Borges de *Historia universal de la infamia*:

⁸⁸ Trecho do ensaio "Germán Gómez de la Mata, Andrés Guilmain" in Cansinos Assens, *Los Hermes* [1917], *Obra crítica*, vol. I, Sevilla, Diputación Provincial, 1998, pp. 161-2. Sobre a relação de Ramón e Cansinos, cf. a primeira parte deste estudo, pp. 37-40, 46 e ss.

inexperiente, mas batendo à porta dos melhores e ilustres; tímido, ainda que segundo Beatriz Sarlo houvesse "más insolencia que timidez en la idea de saquear historias ajenas"⁸⁹. Muito mais moderado do que o super-historiador de *Doña Juana*, este último enche-se de cautela para abordar todos os temas. Por isso, entre outros exemplos, o "misterioso fim" de Monk Eastman é, ao mesmo tempo, "lógico" (615).

Borges desconfia do sentido das palavras, quaisquer que sejam elas. Quando generaliza, individualiza em seguida, quando fornece intensidade ou *páthos* a uma cena, recobre-a logo depois com algum escárnio, quando define, apela para sentidos que muitas vezes se contradizem. Descrê, desse modo, de qualquer objetividade e esta atitude engloba até a sua autoimagem, que não pode conceber de forma unívoca. Indolente por astúcia, apostará numa ficção e num "eu" provisórios. Por esse motivo, se interessa e identifica-se parcialmente com personagens cuja identidade pessoal é vaga⁹⁰. Arthur Orton é Tom Castro e Roger Charles Tichborne; Bill Harrigan transforma-se em Billy the kid; a viúva Ching será chamada no fim da vida de "Brilho da Verdadeira Instrução"; Edward Osterman é Monk Eastman, Edward Delaney, William Delaney, Joseph Marvin, Joseph Morris; Hákim de Merv intitula-se o Profeta Velado, O Mascarado, O Velado e Al Moqanna; Lazarus Morell morre com o nome de Silas Buckley.

O autor-narrador e seus personagens carregam, assim, a pena da volubilidade: "Esas fintas graduales (penosas como un juego de caretas que no se sabe bien cuál es cuál) omiten su nombre verdadero – si es que nos atrevemos a pensar que hay tal cosa en el mundo" (612). Daí, dentre outras, as suas próprias "caretas", passageiras e sucessivas: por vezes as já referidas, do escritor, tradutor ou portenho, por vezes a do "eu" que assume o controle da narração ("A principios del siglo XIX (la fecha que nos interesa)", 598), por vezes a da terceira pessoa que dá a impressão de uma história que se conta sozinha ("Hacia 1859 el hombre que para el terror y la gloria sería Billy the Kid nació en un conventillo subterráneo de Nueva York", 616), por vezes a máscara irônica ("Mary Read [...] declaró una vez que la profesión de pirata no era para cualquiera, y que, para ejercerla con dignidad, era preciso ser un hombre de coraje, como ella", 607), a erudita ("Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado [...] se reducen a cuatro", 623), a maledicente ("Sabemos, sin embargo, que no fue agraciado de joven y que los ojos demasiado cercanos y los labios lineales no predisponían en su favor", 598).

O narrador também entrecorta o texto – "parece", "o", "tal vez", "quizá" – dando a impressão de que conjectura ali mesmo, enquanto conversa⁹¹. Seu tom é baixo e sem ênfases. Seu vocabulário, comparado com o "vaidoso dialeto"⁹² do autor-narrador de *Doña Juana*, parece corriqueiro. Suas observações denunciam que podem ser parciais, errôneas ou simplesmente fictícias. Nos contos, diferentemente dos prólogos da *Historia universal*, não há signos que atestem uma *excusatio propter infirmitatem*, e que desculpem, portanto, a sua fraqueza intelectual. A instabilidade de sentido não traz insegurança. Faz, antes, parte do jogo de montar

⁸⁹ Em "La fantasía y el orden", *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit., p. 103.

⁹⁰ O capítulo seguinte dedica-se à relação entre os autores implícitos e os personagens.

⁹¹ Daí o que alguns críticos e estudiosos chamam de "estilo conversado", sobretudo depois do ensaio de Erwin F. Rubens em "Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono*, n. 11, Buenos Aires, agosto de 1933. O próprio autor admitia que sua prosa era "dubitativa y conversada" em "La penúltima versión de la realidad", *Discusión, Obras completas I*, ed. crítica, p. 377. Essa recriação literária da oralidade foi desenvolvida desde o seu período *criollista*, quando apostou na fala portenha, com palavras cotidianas, usadas com intenção poética. Cf. "Queja de todo criollo", *Inquisiciones* [1925], Madrid, Alianza, 2004, pp. 142-50.

⁹² Expressão de Borges em "La personalidad y el Buddha", *Sur*, n. 192-4, octubre-diciembre de 1950, p. 39, reproduzido em *Borges en Sur, 1931-1951*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 39.

e desmontar, dizer e desdizer, ser e não ser: "No de intuiciones originales – hay pocas –, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua", diria Borges⁹³.

Abaixo pode-se ler um dos fragmentos produzidos por esse narrador volúvel: o "creio" dos parênteses confessa uma onisciência impossível e mostra hesitação. Entretanto, isto contrasta e chega mesmo a contradizer o que é contado. Primeiro sobre o sentimento de "brutal convicção" dos protagonistas de uma batalha em "El proveedor de iniquidades Monk Eastman". Depois, sobre a errônea segurança que lhes dera a impressão de serem invulneráveis:

¿Qué sintieron los protagonistas de esa batalla? Primero (creo) la brutal convicción de que el estrépito insensato de cien revólveres los iba a aniquilar en seguida; segundo (creo) la no menos errónea seguridad de que si la descarga inicial no los derribó, eran invulnerables. (614)

Esse trecho, como outros do livro, tem continuidade após um "Lo cierto" que, mais uma vez, contrasta com os "creios" dos parênteses. Quando, afinal, tem razão o autor-narrador? A certeza parece somente um artifício para seguir narrando.

Mais do que o jovem Borges de "La nadería de la personalidad", o autor-narrador de *Historia universal de la infamia* apregoa um "eu" cambiante. Naquele ensaio de 1922, admitia que o "eu" podia mudar de circunstância para circunstância: "No hay un yo de conjunto", repetia. Em *Historia universal*, a circunstância subdivide-se em muitas partes e para cada uma delas o autor-narrador, imprevisível, comporta-se de uma maneira diferente.

Ainda em "La nadería de la personalidad", Borges condenava as manifestações de artistas "idólatras do eu", que "patenteavam" a sua personalidade, tanto durante o romantismo, quanto em algumas obras do século XX, como nas de Whitman e nas da escola cubista de Picasso. Defendia, com a ferocidade que lhe era habitual nos anos de 1920 e de 1930, uma arte clássica, eterna e universal, que pensasse sobre o já pensado. Nesse quadro maniqueísta, curiosamente, as *Greguerías* de Gómez de la Serna ocupavam para ele um entre-lugar, que comportava a positividade de uma "realidade copiada" (e clássica) e a negatividade da "forja intelectual" (e romântica), responsável por "modelar a egolatria": "En un libro como *Greguerías*, ambas tendencias entremezclan sus aguas e ignoramos al leerlo si lo que imanta nuestro interés con fuerza tan única es una realidad copiada o es pura forja intelectual"⁹⁴.

Ironicamente, na *Historia universal de la infamia*, essas águas também se entremesclam. A irônica frustração das ênfases por meio do constante redirecionamento de expectativas, a melancolia e, ao mesmo tempo, a "finura" pretendida em "Hombre de la esquina rosada", o fraseado portenho de todo o livro e o vocabulário do Río de la Plata repensam o que Borges certa vez imaginou ser a dicção típica do *criollo* argentino. O próprio autor explicava-se em 1925: "La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin deajo forastero"⁹⁵. Em *Historia universal*, Borges copia, portanto, uma realidade do passado argentino e, ao mesmo tempo, com a sua "forja intelectual", reinventa-a para o século XX, ao internacionalizá-la noutros espaços do mundo: a Europa, o norte da África, os Estados Unidos, o Oriente.

Repensa, corrige e traduz, sempre a seu modo: com todos os artifícios da escrita, com a pilhéria dos enganos sarcásticos que ora são afirmação, ora contradição. "Lida" unicamente com

⁹³ JLB, "Indagación de la palabra", *El idioma de los argentinos* [1928], Madrid, Alianza, 1995, p. 27.

⁹⁴ JLB, "La nadería de la personalidad", *Inquisiciones*, *op. cit.*, pp. 101-2. Publicado originalmente em *Proa*, primera época, n. 1, agosto de 1922.

⁹⁵ Cf. JLB, "Queja de todo criollo", *Inquisiciones*, *op. cit.*, pp. 147-8. Ver, igualmente, o ensaio "El idioma infinito", no qual discorre sobre o ritmo da frase *criolla*, em *El tamaño de mi esperanza* [1926], *op. cit.*, pp. 44-9.

as palavras e "tráfica" sonhos que se transformam de acordo com o seu tempo, com as suas próprias "alegrias" e "adversidades". Este é, afinal, o único "eu" que pode oferecer ao leitor. De acordo com outro limiar da *Historia universal de la infamia*, o autor entregaria o que não está no livro – o "núcleo" de seu ser, "coração central" – somente à misteriosa S. D., conforme a dedicatória da edição de 1954:

I inscribe this book to S. D.: English, innumerable and an Angel. Also: I offer her that kernel of myself that I have saved, somehow – the central heart that deals not in words, traffics not with dreams and is untouched by time, by joy, by adversities.⁹⁶

[Dedico este livro a S. D.: Inglesa, inumerável e um Anjo. Também: Eu lhe ofereço esse núcleo de meu ser que de algum modo resguardei – o coração central que não lida com palavras, não trafica com sonhos e está intocado pelo tempo, pela alegria, pelas adversidades.]

⁹⁶ Na primeira edição, HU estava dedicada a outra pessoa misteriosa: I. J. Os biógrafos de Borges, entre eles Alicia Jurado, María Esther Vázquez, Estela Canto, James Woodall e Edwin Williamson, hesitam sobre a identidade das duas mulheres. O texto da dedicatória da segunda edição, transcrito acima, também é parte do segundo poema de "Prose Poems for I. J.", compilado por Borges em *Poemas (1922-1943)*, Buenos Aires, Losada, 1943. O título do conjunto transforma-se em "Two English Poems" em *Poemas (1923-1953)*, Buenos Aires, Losada, 1954.

CAPÍTULO II

PALAVRAS E DISPARATES, SOBRE AS CRIATURAS INFAMES E SUPER-HISTÓRICAS

Num de seus tratados de *Retórica especulativa*, o romancista francês Pascal Quignard divide os escritores em duas famílias, inimigas entre si. A primeira agruparia os que amam a sua criatura, embora demonstrem por ela sentimentos ambivalentes ou inconscientes. A segunda, a dos escritores que a tomam do alto, rindo às suas costas, menosprezando o seu comportamento e ridicularizando o seu contexto. Quignard não hesita; escolhe a primeira família, a dos que amam, sem condescendência, arrogância ou superioridade. Ainda que se apresentem como inimigos ou rivais, têm paixão pelo personagem porque são, de alguma forma, tocados ou habitados por ele:

Inimize entre o autor e seu mundo. Inimize quer diz rivalidade apaixonada. Divido os escritores em duas grandes famílias radicalmente inimigas:

1. Aqueles que amam a sua criatura, seja com ambivalência ou com inconsciência: Ovídio, Chrétien de Troyes, Cao Xue Qin, Stendhal, Brontë etc. (Ou ainda Freud com seus pacientes, e isto pode chegar até a compaixão budista, que é sem misericórdia e quase jubilosa);

2. Aqueles que tomam a sua criatura de cima: Luciano de Samósata, Cervantes, Voltaire, Flaubert, Gide, Céline, Nabokov etc. Eu não entendo nada dessa linhagem. Escapa-me todo romance em que o romancista graceja às costas dos personagens, em que menospreza seus comportamentos, em que ridiculariza os meios nos quais ele mesmo os introduziu sem que ninguém lhe tenha pedido. A meus olhos não são mais histórias, romances, tragédias, filmes, novelas, peças.¹

"Inimize", "rivalidade apaixonada". Qualquer que seja a família, para Quignard os termos da relação entre escritor e personagem traçam um *continuum* entre hostilidade e arrebatamento, incompreensão e identificação. A criatura ladeia o mundo do autor, ou é parte dele, mas esse contato não participa da ordem da banalidade porque ela jamais passaria despercebida.

Quais seriam, em *Historia universal de la infamia* e em *Doña Juana la Loca*, os termos dessa relação? Em cada livro, como as vozes narrativas – que reconhecemos, respectivamente, como Borges e Ramón, malgrado as nuances fictícias discutidas no capítulo anterior – comportam-se frente aos personagens? Os autores implícitos têm pontos de contato ou de troca com suas criaturas? Noutras palavras, a configuração social e psíquica que lhes é conferida cria vínculos ou assinala distâncias? Há algum sentimento em jogo? Localizam-se laços de amor, de ódio, de admiração ou de inveja? É possível que os personagens sejam ridicularizados? Menosprezados? Idealizados? Estas são as indagações deste capítulo, em busca da provocação resultante do contato entre criadores e criaturas. Exclui-se, momentaneamente, a constatação de que nos dois livros parte dos personagens é inspirada em pessoas que já existiram para que nos concentremos apenas na relação com a voz narrativa, deixando de lado as implicações históricas, abordadas no capítulo seguinte.

*

¹ Quignard, *Rhétorique speculative*, Paris, Gallimard, 1995, p. 158.

Borges e Ramón acreditavam na pertinência da questão levantada por Pascal Quignard e chegaram a considerá-la ao comentar o primeiro romance moderno, *Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615]. Segundo Borges, no ensaio "La supersticiosa ética del lector", publicado cinco anos antes da primeira edição de *Historia universal*, Cervantes tanto se interessava pelo destino de seus personagens que não se distraía com a própria voz. Contrariamente ao que defenderia a crítica espanhola da década de 1920, para Borges, Cervantes não era um estilista porque a sua linguagem se ajustaria ao referente – Quijote, Sancho – e não às frases, aos sons ou ao trabalho verbal:

[...] basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz.²

Num ensaio mais antigo, "La conducta novelística de Cervantes" [1928], Borges acrescentava pormenores e trazia ambiguidade para a importância que Cervantes conferia a Don Quijote, sua criatura. Alegava, naquela época, que o escritor espanhol adotara uma conduta paradoxal e arriscada por apresentar o que seria uma "gran persona" com um método insolente, responsável por reações contraditórias como a compaixão e a repulsa. Cervantes colocaria seu personagem numa situação verdadeiramente perigosa, pois o leitor podia perder o apreço por ele. Nesse ensaio, por alguma razão renegado – assim como o resto do livro de que fazia parte – Borges afirma que Cervantes, fingindo desinteresse, "tecia e destecia" o caráter admirável de seu personagem, elevando-o a semideus, listando suas "virtudes", mas também suas "encarnizadas desventuras", "calúnias", "omissões", "procrastinações" etc.:

Cervantes teje y desteje la admirabilidad de su personaje. Imperturbable, como quien no quiere la cosa, lo levanta a semidiós en nuestra conciencia, a fuerza de sumarias relaciones de su virtud y de encarnizadas malandanzas, calumnias, omisiones, postergaciones, soledades y cobardías.³

Ao longo da obra de Borges a relação Cervantes-*Quijote* apresentaria outras oscilações, indo da indiferença ao desprezo, de uma atitude em que o autor crê no personagem, vendo-se refugado através dele, e, depois, trata-o com crueldade⁴. Diferentemente dessa hesitação,

² JLB, "La supersticiosa ética del lector", *Obras completas I*, ed. crítica de R. Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 381.

³ JLB, "La conducta novelística de Cervantes", *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, 2006, pp. 123-4. Com exceção de "El truco", que passou a integrar o livro *Evaristo Carriego* [1930], todos os textos de *El idioma de los argentinos* foram excluído das *Obras completas* preparadas por Emecé em 1954. Enquanto viveu, Borges também proibiu que o livro fosse reeditado.

⁴ Em "Una sentencia del Quijote", *Boletín de la Biblioteca Popular*, Azul, n. 4, oct. 1933 (reproduzido em *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 62-5), Borges tece uma interpolação sobre a opção de Cervantes de não julgar eticamente o personagem. Cita, a esse propósito, Billy the Kid, futuro personagem de HU. Em "Nota sobre el Quijote", *Realidad, revista de ideas*, Buenos Aires, n. 5, sept-oct. 1947 (em *Textos recobrados 1931-1955, op. cit.*, 251-3), afirma: "Descubrir que Alonso Quijano es un personaje patético es descubrir lo que no ignoraba su autor [...]; también es olvidar que el desdén es uno de los medios de Cervantes para hacerlo patético". Em 1952: "no cabe duda de que Cervantes conocía bien a don Quijote y podía creer en él", in "Nathaniel Hawthorne", *Obras completas II*, ed. crítica de Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 49. Em "Parábola de Cervantes y de Quijote" [1955], *El hacedor, Obras completas II, op. cit.*, p. 291, Borges escreve: "En mansa burla de sí mismo, [Cervantes] ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos". O ensaio "Análisis del último capítulo del *Quijote*", *Revista de la Universidad de Buenos*

Ramón fez suas as palavras do escritor espanhol Don Ramón María del Valle-Inclán, que cita na biografia homônima, publicada no mesmo ano de *Doña Juana la Loca*. Com o objetivo de "mostrar" Valle-Inclán e, concomitantemente, "mostrar-se" – "mi afán es mostrarle y mostrarme a su lado, ultimando esa prueba terminante que es la corroboración"⁵ – serve-se das palavras de seu amigo e precursor⁶ para reconhecer o hábito dos escritores espanhóis de se colocarem acima dos "filhos" e, no melhor dos casos, com a "benevolência de ser superior", tão abominada por Pascal Quignard. Na verdade, Cervantes importava-se com o seu personagem principal (o escudeiro Sancho Panza fica logo esquecido), admirava-o e sentia, inclusive, grande ternura por ele. Disfarçava, contudo, devido a um pudor que seria típico dos escritores espanhóis:

El español está siempre por encima de sus personajes. Es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior. Cuando siente ternura por ellos procura no demostrarlo o da a sus expresiones un toque burlón. Si un francés hubiera escrito el *Quijote*, a cada paso le estaría llamando "¡Oh, mi héroe, mi héroe!", extasiado ante sus hazañas. Cervantes, en el fondo, admira a Don Quijote y siente por él gran ternura, pero tiene el pudor de sus sentimientos y no los deja traslucir.⁷

Segundo a biografia de Ramón, Valle-Inclán sentia-se incomodado com o paternalismo travestido de um tom brincalhão ou indiferente que em geral caracterizava a relação dos autores espanhóis com os seus próprios personagens de ficção. Por isso, ter-se-ia livrado do pudor que dominava a tradição espanhola, assim como de figuras heroicas, indo "a atreverse a más con sus personajes"⁸. O Ramón que mostra para mostrar-se distorce, decerto, o tipo de hibridez buscado por Valle-Inclán através do *esperpento*, esse gênero literário que deforma a realidade, carregando-a com traços grotescos e absurdos. Quer, talvez, oferecer-nos algumas pistas de sua própria relação com os personagens? E Borges? Acaso renegara as considerações de "La conducta novelística de Cervantes" porque seu próprio método, arriscado e paradoxal, aparecia aí de um modo demasiadamente explícito?

Aires, n. 1, enero-marzo 1956 sintetiza suas oscilações a respeito da relação Cervantes-Quijote por assegurar que o personagem é tratado pelo autor como um amigo, como uma projeção de si e, ao mesmo tempo, com crueldade. Cf. *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 13-25. Finalmente, em 1977: "Es indiscutible [...] que Cervantes, como el lector, está de parte de su mítico héroe y no de los patanes o de los duques que encarnan lo real", in *El círculo secreto, prólogos y notas*, ed. de Sara del Carril y Mercedes R. de Zocchi, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 149.

⁵ RGS, *Don Ramón María del Valle-Inclán, Obras completas XIX*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, p. 467. Ramón publicou uma versão reduzida do *Quijote*, a saber: *Don Quijote de la Mancha*, reducción y prólogo, México, Hermes, 1947. Neste mesmo ano, em comemoração ao quarto centenário de nascimento de Cervantes, dedicou-lhe dois artigos em *La Nación* de Buenos Aires: "Nuevo centenario de Cervantes" (26/1/1947) e "Noches cervantinas y quijotescas" (27/04/1947).

⁶ A estabilidade da percepção a respeito do vínculo Cervantes-Quijote não se repete com relação a Valle-Inclán, atacado por Ramón em textos juvenis. Veja-se, por exemplo, RGS, "Movimiento intelectual: el Futurismo", *Prometeo*, n. 6, Madrid, 1909 e "Palabras en la rueda", *Prometeo*, n. 25, Madrid, 1911, reproduzidos em *Una teoría personal del arte, antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988.

⁷ Valle-Inclán *apud* RGS, *Don Ramón María del Valle-Inclán, op. cit.*, p. 585.

⁸ *Id.*, *ibid.*

I. Por que esses e não outros?

Em *Doña Juana la Loca*, pode-se dizer que o autor-narrador se interessa pelos personagens porque cada um deles oferece uma atração ou curiosidade. Doña Juana, por exemplo, recebe atenção devido à sua fixação com a morte e por causa do ciúme que tem do marido. Doña Urraca guarda o segredo de se transformar num pássaro. O Caballero de Olmedo e os Sete Infantes emprestam seu prestígio a todo um povoado. Estes últimos, além disso, são a "grandeza" e a "substância" da aristocracia de Lara: "El caso es que los siete componen, como los siete colores, un arco iris en el que está toda la grandeza y enjundia de la aristocracia del pueblo" (DJ, 357). Ana de Áustria, a Emparedada, cria uma nova forma de render graças a Deus e um atalho para a Eternidade. A Beltraneja, mesmo sem ser rainha, divide Castela em dois reinos espirituais. Quanto aos *adelantados*, desertam das tropas de Francisco Pizarro e como recompensa são os primeiros a se aproximar do último imperador inca. Essa "sensibilidade de gabinete", que focaliza personagens de sangue azul ou fortemente associados à nobreza, contrasta com a demonstração de Borges da "dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar o a morir", que medrou em certas criaturas, da Argentina ao Turquistão⁹.

Os personagens de Ramón sobressaem, além disso, sobretudo no contexto espanhol e entre espanhóis. Doña Juana foi a "única reina que [en España] había amado, y la encerraban por eso" (DJ, 312). Do Caballero de Olmedo, diz-se o seguinte: "El pan de Olmedo era célebre; pero más célebre que su pan y que su retablo lleno de racimos de oro era su caballero, el Caballero de Olmedo" (315). De modo semelhante, em "Burgos había varias emparedadas, y algún esquelético hidalgo también, siendo la más notable la llamada en los contornos la Emparedada de Burgos" (375-6). Na novela dedicada aos *adelantados*, os personagens destacam-se dessa forma: "Entre la confusa gente que acompañaba a Pizarro, siete caballeros, siete soñadores disienten de la guerra" (411). Quando o autor-narrador afirma que os Sete Infantes eram "un valor inédito en la Historia universal" (368), essa constatação surge do admirável renome que tinham em Lara. Sem contenção, esse renome teria ultrapassado a esfera regional, alcançado o resto da Espanha e, naturalmente, expandido-se para além das fronteiras do país.

Enquanto Ramón realça as suas criaturas sem que isto corresponda a uma escala super-histórica, Borges subsume as suas à infâmia. Uma parte das que merecem integrar a *Historia universal* distingue-se de acordo com essa escala, tendo em conta uma espécie de concorrência internacional. Assim, a história do bando nova-iorquino de Monk Eastman, comparada com a dos homens de briga argentinos, "es más vertiginosa y más torpe" (HU, 611). Outros exemplos estariam na pirata Ching, com uma carreira "más venturosa y longeva" (607) do que a da inglesa Mary Read e a da irlandesa Anne Bonney, e no pistoleiro Billy the Kid, "el hombre más temido" (618) da fronteira entre os Estados Unidos e o México.

Segundo observamos no capítulo anterior, os homens de "Etcétera" são agrupados – depois da operação de translação do Borges autor-narrador-tradutor – segundo a infâmia, traço que antes da tradução não definia os pré-textos ou originais. Como os infames da seção "Historia universal de la infamia", oriundos dos Estados Unidos, da China, do Japão ou do Irã, como o *compadrito* que mata a fim de restaurar o prestígio do "guapo" argentino em "Hombre de la esquina rosada", esses personagens, provenientes de diversas regiões do mundo, completam a série de marcos infames. O teólogo alemão de "Un teólogo en la muerte" não acredita na caridade. Na Andaluzia, o rei de "La cámara de las estatuas" quebra a tradição,

⁹ A expressão "sensibilidade de gabinete" pertence a César Vallejo e foi originalmente atribuída a Ortega y Gasset no ensaio "El arte y la revolución" [1934]. Cf. Vallejo, *Obras completas 4*, Barcelona, Laia, 1978. Para a "dura y ciega religión", ver JLB, "El desafío" [1952], *Evaristo Carriego, Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, p. 270.

vigente durante 24 longos reinados de jamais abrir uma das portas do palácio. No Cairo de "Historia de los dos que soñaron", um capitão não crê na mensagem que lhe é transmitida através de um sonho recorrente, recusando-se a viajar a Ispãa, na antiga Pérsia, ao encontro da riqueza que lhe estava destinada. Na Toledo de "El brujo postergado", um aprendiz de feiticeiro, vindo especialmente de Santiago de Compostela, nega o favor para sempre prometido ao mestre. No Sudão de "El espejo de tinta" um governante é exterminado pela visão de sua própria crueldade. Em "Un doble de Mahoma", um saxão, que vivera algum tempo na Argélia, atua como se fosse Maomé.

A implicação afetiva

Apesar da escala infame em Borges, e de uma circunscrição à fidalguia espanhola ou a seu entorno em Ramón, as instituições e o Estado não participam diretamente da *Historia universal de la infamia* e de *Doña Juana la Loca*. Os autores narradores enfatizam o valor pessoal, no qual governos e leis não interferem.

Gómez de la Serna preocupa-se com o que os nobres, rainhas e cavaleiros revelam para além do *status* social. Por isso, direciona-se à esfera privada, ao comportamento, aos conselhos que seus personagens poderiam ouvir ou oferecer, às formas de convivência que estabelecem. Sempre pródigo em elogios, bastam, a modo de exemplo, os que dedica ao Caballero de Olmedo logo nas primeiras páginas da novela: "espejo de forasteros", "gran conversador" (315). Tinha o dom de tirar "el miedo a la muerte" e era ouvido como um "oráculo" (315). Foi, além disso, "un buen mozo" (316), "testigo de todos" e "asesor de miradas" (317).

Nos contos de Borges, diferentemente, o prestígio é determinante desde que esteja na contramão do prestígio social. Em "El atroz redentor Lazarus Morell", afirma-se, por exemplo, que o personagem é um canalha "incomparável" (597). Seu porte, misterioso mesmo depois da descrição física, demonstra que é o representante de uma espécie bastante particular de aristocracia: a fina flor da infâmia. Morell tem, assim, a "peculiar majestad" dos "criminales venturosos e impunes" e age como um "caballero antiguo del Sur" (599).

A simpatia dos autores com os personagens manifesta-se em certos momentos desses textos, como de outros ao longo da *Historia universal* e de *Doña Juana*, através de uma voz narrativa cujo ponto de vista é inteiramente parcial. Na novela sobre o Caballero de Olmedo, depois de explicar o título nobiliárquico do personagem prendendo-se à sua "estampa" – pois não tinha vocação para a religião ou para o exército, muito menos jeito para conselheiro de rei – o autor-narrador conclui:

Se veía que no podía ser sino el Caballero de Olmedo, modelo para los pintores y los poetas, en pie y garboso junto al pulpito en toda fiesta de guardar, dador de la llave del mediodía frente a la columna central de los soportales todos los días, señal de la ansiedad del paseo del atardecer en la plaza, cuando el reloj de sol del consistorio relevaba al sol y se quedaba sin sombra de hora. (DJ, 318)

Na primeira frase deste parágrafo, a voz narrativa parece reproduzir a opinião mais corriqueira nos povoados espanhóis de Medina e de Olmedo: "Via-se que não podia ser senão o Cavaleiro de Olmedo". Depois, no entanto, há um crescendo hiperbólico que anuncia o posicionamento do autor-narrador. Várias qualidades aparecem justapostas: a estética ("modelo para os pintores e poetas"), a física ("garboso"), a abstrata, embora habitual e temporal ("dador da chave do meio-dia em frente à coluna central dos pórticos"), e a psicológica ("sinal da ansiedade"). A partir da "estampa", o super-historiador acumula expressões alegóricas – "dador

da chave", "sinal da ansiedade", "sem sombra de hora" – para, desse modo, elevar seu personagem ao "rango de homem sugestivo" (324). Mas essa adulação, diferentemente de Borges, não conduz a uma fusão com a voz do personagem.

Em *Doña Juana la Loca* predominam, nessa ordem, a narração onisciente em terceira pessoa (como no último excerto), o discurso direto com inúmeros diálogos e monólogos, e o discurso indireto, que faz a fala do personagem passar pelo filtro do narrador ou dos personagens secundários. Em *Historia universal de la infamia*, a onisciência e a subjetividade são de outro tipo. Em primeiro lugar prevalece a narração onisciente em terceira pessoa, como em Ramón. Mas ao contrário deste, o uso do discurso direto é bastante restrito: os personagens borgeanos agem em vez de falar. Antes está o discurso indireto; depois, um trabalho de transcrição de documentos, hipoteticamente deixados pelo personagem, por escritores, especialistas, historiadores ou testemunhos. O discurso indireto livre é muito pontual, mas quando surge, exprimindo pensamentos e receios, denuncia um desejo de fusão do narrador com o personagem. É o que ocorre no excerto abaixo, retirado de "El atroz redentor Lazarus Morell":

El negro podía hablar; el negro, de puro agradecido o infeliz, era capaz de hablar. Unos jarros de whisky de centeno en el prostíbulo de El Cairo, Illinois, donde el hijo de perra nacido esclavo iría a malgastar esos pesos fuertes que ellos no tenían por qué darle, y se le derramaba el secreto. (HU, 600)

Nesta passagem a palavra "negro" tem um sentido geral. Trata-se de qualquer escravo, instigado a abandonar o cativeiro. Já o "método único", explicado pouco antes pelo narrador, deve-se exclusivamente a Lazarus Morell. Assim, no bloco textual intitulado "El método", Morell é elogiado por sua capacidade infame, muito acima da média. Seu estratagema consistia em revender o escravo a um fazendeiro distante, incentivando-o a fugir pela segunda vez. Com a promessa de uma porcentagem sobre as duas vendas, o cativo imaginava-se suficientemente munido para começar uma vida nova. Antes disso, no entanto, a quadrilha de Morell, executando o "método único" de seu comandante, alegava gastos escusos e fazia com que o cativo se atrevesse a uma terceira fuga. Depois dela, e prestes a ganhar a liberdade definitiva, era assassinado. "O negro podia falar", lê-se no fragmento acima, "de puro agradecido ou infeliz, era capaz de falar". O raciocínio do assassino ressoa na voz do narrador, capaz de escutá-lo, de reproduzir os seus receios e de compreendê-lo. "Uns jarros de whisky de centeno no prostíbulo d'O Cairo [...] e derramava o segredo".

A fugacidade dessa sinergia entre o autor-narrador e seu personagem evidencia, contudo, que a verdadeira fusão permanece na esfera do desejo. Nem mesmo a ficção é capaz de superar a barreira que existe entre eles. Nos infames, afinal, Borges inveja o que não possui: a "culpable y magnífica existencia" (597), a "feliz detonación" e a "apoteosis" (618), "el terror y la gloria" (616), a "insensata ingeniosidad" (604). Numa frase, a prática desse "lujo: el coraje" (618). O velho tópico da dissociação entre as armas e as letras – debatido no capítulo XXXVIII do *Quijote* e cuja "autoria" pertencerá um dia ao mais famoso personagem de Borges, Pierre Menard – consome o autor-narrador de *Historia universal de la infamia*, dividido entre a admiração e a inveja. Seus personagens, adscritos às armas e caracterizados como alheios ao que é mental e espiritual são pura aparência, ação e exterioridade. Têm experiências individuais poderosas, mas vivem e morrem, enquanto o homem de letras, escritor, crítico, leitor, ouvinte, tradutor e erudito reserva-se às elucubrações intelectuais¹⁰.

O super-historiador de Gómez de la Serna não conhece essa dicotomia entre o homem de letras e os personagens de ação. Por um lado, porque não é um homem de letras, mas o

¹⁰ Para a construção da figura do autor implícito, veja-se o capítulo anterior.

демиurgo com quem nos encontramos desde o prólogo de *Doña Juana*, descrito no capítulo anterior. Com sua "benevolência de ser superior", abominada por Valle-Inclán e por Quignard, está acima dos "filhos", sendo capaz de atravessar os séculos e a mente de suas criaturas, sejam elas rainhas, infantes ou soldados do rei. Por outro lado – e à diferença de Borges, que conhece toda a trajetória de seus personagens, grandes bandidos desde antes do início da narração – o super-historiador acompanha um processo abstrato, em se fazendo, e sujeito a imprevistos. Não está, portanto, diante de personagens de ação, nem de personagens que estavam inteiramente talhados antes de passarem ao livro. O desenvolvimento espiritual que suas criaturas experimentam ocorre no período focalizado pelas novelas. No aqui e agora do texto, cada um viverá intensamente a sua aventura interior: sem lutas, duelos, assassinios ou guerras.

Essa falta de ação e o número representativo de diálogos e monólogos esteve presente em romances anteriores, nos quais ocorria um crime: *La viuda blanca y negra* [1921], *El Chalet de las Rosas* [1922], *Cinelandia* [1923], *La mujer de ámbar* [1927], *El caballero del hongo gris* [1928], *La Nardo* [1930]. Embora nesses livros o crime fosse uma das marcas características do gênero policial, o caminho psíquico que conduzia a ele e as suas repercussões – seja no assassino, na vítima ou no seu ambiente – importavam, no entanto, mais do que a trama detetivesca e a sua resolução¹¹. Desde a década de 1920, Ramón relativiza, portanto, as ações grandiosas e determinantes. Mesmo os eventos marcantes – extremamente felizes ou profundamente trágicos – estariam cercados, antes e depois, por uma nebulosa de pequenos incidentes.

Na elaboração dos personagens de *Doña Juana la Loca*, o autor-narrador acumula, assim, *intermezzos*, responsáveis por simular um processo gradativo da compreensão de si, ligada sobretudo à noção de finitude. Doña Juana, por exemplo, "iba descubriendo cosas entre la muerte y la vida" (DJ, 300). Para os Sete Infantes, se "apretaba a su alrededor la vida del pueblo, y solo les desesperaba el pensar que aquella vida no iba a ser inmortal" (364). A Emparedada ia "vendiendo lentamente su alma a Dios" (380). Dos conquistadores/desertores de "Los adelantados" diz-se que ninguém "sabía que ellos prestaban la última pleitesía a lo que iba a acabar" (429).

Os espelhos parciais de Borges

"Maculado de infamia ¿por qué no han de quererte?
En la sombra del otro buscamos nuestra sombra;
En el cristal del otro, nuestro cristal recíproco."
Borges, *La moneda de hierro*

Em *Historia universal de la infamia* há outro recurso narrativo que, embora esporádico, revela a distância que se instala entre o autor-narrador e seus personagens. Trata-se do discurso não onisciente, momento em que a sintonia entre eles se interrompe, durante uma frase ou duas. Então, quando muito, o autor-narrador contenta-se com supor. Se não, desconhece abertamente o que está em jogo, agindo como se nem quisesse saber. No excerto abaixo, no instante de não onisciência o narrador não sabe, mas crê "verossímil" que Lazarus Morell tenha se negado a posar para as antigas câmeras das revistas americanas. O "mistério" de seu perfil "majestático" é ironizado com as reticências que eximem explicações. Logo depois, o narrador retoma a onisciência para anotar uma descrição sucinta, lançando sobre o personagem uma

¹¹ Ver Serrano Asenjo, "Sobre un tema de Thomas de Quincey", *Ramón y el arte de matar (El crimen en las novelas de Gómez de la Serna)*, Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pp. 25-80.

observação vertical e exterior. Desde jovem, Morell é feio, com olhos muito próximos e lábios "lineares":

Los daguerrotipos de Morell que suelen publicar las revistas americanas no son auténticos. Esa carencia de genuinas efigies de hombre tan memorable y famoso, no debe ser casual. Es verosímil suponer que Morell se negó a la placa bruñida; esencialmente para no dejar inútiles rastros, de paso para alimentar su misterio... Sabemos, sin embargo, que no fue agraciado de joven y que los ojos demasiado cercanos y los labios lineales no predisponían en su favor. (598)

Como noutros contos, a condição moral absolutamente questionável desse ladrão e assassino de escravos não é um problema para o autor-narrador, que prefere ver nisso uma atitude forte e destemida. Para ele, afinal, a infâmia é uma experiência fundamental, na medida em que funda os alicerces de sua prática narrativa. Recorde-se, nesse sentido, o Borges ouvinte de "Hombre de la esquina rosada", aprendendo o caminho do reconhecimento de si e perante outros a partir de um assassinato, também o Borges tradutor de "Etcétera", incluindo personagens numa série infame e negando que a sua língua pudesse se adequar fielmente às línguas de partida, e, por fim, o Borges narrador da seção "Historia universal de la infamia", selecionando personagens infames e criando, a partir deles, uma "História universal", num exercício que imparcializa vários tipos de crime.

Mas, se por um lado, a coragem incorruptível desses personagens de ação é motivo de admiração, por outro, o fato de o autor-narrador manter-se como mero espectador, ouvinte ou leitor dessas tramas gera um desconforto invejoso. Por isso, não se mostra todo o tempo tolerante, alternando o discurso onisciente que tudo sabe, o discurso indireto-livre que faz com que a voz do personagem ressoe na sua própria voz e o discurso não onisciente, quando mostra-se intransigente e surdo aos propósitos de suas criaturas. Nesse sentido, de acordo com Gérard Genette, os personagens de Borges são um *trompe-l'oeil*, porque propõem uma imagem ulteriormente negada¹².

Em "El impostor inverosímil Tom Castro", o autor-narrador, depois de ter elogiado a civilidade de Bogle, carrega nas ironias e deslealdades. No trecho abaixo, narra-se o julgamento de Orton, incriminado por usurpar a identidade de Charles Tichborne. Tudo ia bem, mas eis que a antiga amante deste último comparece ao tribunal a fim de depor e está a um triz de colocar tudo a perder. Bogle, a cabeça pensante de Orton, sai do tribunal altivo, sem deixar de lado os seus adereços aristocráticos como o chapéu alto e o guarda-chuva. Nas ruas de Londres, "implora" por uma iluminação para o imbróglio. O autor-narrador, sem dúvida descrente, recorre à não onisciência: "Não saberemos nunca se a encontrou". Em seguida, retoma a onisciência para matar o personagem. Bogle é então atropelado, como o próprio personagem previra mais de uma vez. Avistando o veículo, teve tempo de gritar, mas não pôde alcançar a salvação. Evidentemente, aqui a "salvação" tem o duplo sentido que caracteriza a ironia, referindo-se ao veículo que termina por atropelá-lo e à impossibilidade de salvar Orton, seu companheiro de falcatruas:

Todo iba bien, o más o menos bien, hasta que una antigua querida de Orton compareció ante el tribunal para declarar. Bogle no se inmutó con esa pérdida maniobra de los "parientes"; requirió galera y paraguas y fue a implorar una tercera iluminación por las decorosas calles de Londres. No sabremos nunca si la encontró. Poco antes de llegar a Primrose Hill lo alcanzó el terrible vehículo que

¹² Apud Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 100.

desde el fondo de los años lo perseguía. Bogle lo vio venir, lanzó un grito, pero no atinó con la salvación. (HU, 606)

Radicalmente outros na coragem, na força e na ousadia, Morell e Bogle não deixam, entretanto, de ser os espelhos parciais de Borges. A dubiedade de tratamento que lhes é conferida assemelha-se à autoimagem ambígua do autor implícito da *Historia universal*, descrita de um modo mais pormenorizado no capítulo anterior¹³. Sendo assim, como o modesto J.L.B. do prólogo de 1954 que não hesita, entretanto, em comparar-se com John Donne, Baltasar Gracián e Alexander Pope, temos Bogle, implorando por uma iluminação, apesar de possuir a faculdade da "ocorrência genial" (603). No prólogo de 1935, J.L.B., dizendo-se leitor, admitia entre as influências do livro as leituras de Stevenson, de Chesterton e de von Sternberg. Por último, contudo, mas não com menos importância, deixava escapar um livro de sua própria autoria entre as influências da *Historia universal de la infamia*. As contradições do autor implícito também distinguem o personagem Lazarus Morell: ele não tem efígie e ainda assim é memorável, também é feio, apesar de sua "peculiar majestade".

Na primeira resenha sobre *Historia universal de la infamia* publicada na Argentina, Amado Alonso apontou com grande perspicácia para essa dupla reação emocional que oferece e retira, chamando-a "visión bizca"/ "visão vesga"¹⁴. Daí os julgamentos contraditórios do autor-narrador a respeito de suas criaturas: a "culpável e magnífica existência" do "atroz redentor" Lazarus Morell, o "assassino desinteressado" Billy the Kid, o "mestre incivil" Kotsuké no Suké". Uma das características remete à ética (culpável, atroz, assassino, incivil), a outra liga-se ao domínio, por assim dizer, das qualidades estéticas (magnífico, redentor, desinteressado, mestre). O tópico renascentista das armas (a vida e a ética) e das letras (a arte e a estética) constitui um verdadeiro dilema¹⁵. Como dar um valor encomiástico e estético a vidas reprováveis? Como admirar o que é desagradável, bruto e desleal? Como reunir a glória e a condenação, o esplendor e a crueldade? Conjugadas, essas disjunções parecem de fato incríveis. Tanto, que o autor-narrador hesita em acreditar nelas. Os instantes de não onisciência e de falta de adesão às decisões, aos sofrimentos ou aos anseios dos personagens da *Historia universal* alertam-no para a sua própria alteridade e o retorno à onisciência narrativa soa em seguida falso, tanto quanto os epítetos "magnífico", "desinteressado", "mestre".

Ao contrário da avaliação que faz de Cervantes, Borges é, portanto, um estilista: distrai-se com a própria voz e com o caráter artificial que emana, demasiadamente estético. Na década de 1920, ao professar a filosofia idealista, o jovem autor esclarecia:

[...] la Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.¹⁶

¹³ Cf., igualmente, o ensaio de Arrigucci Jr., "Borges ou do conto filosófico", *Outros achados e perdidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 278-88, no qual afirma que Borges "abomina o romance psicológico, é uma espécie de anti-Proust, um escritor absolutamente não confessional. A todo momento, entretanto, por ilimitados meios de espelhamento, por citações inumeráveis, constrói mil e uma imagens de si mesmo, de uma persona literária interna aos textos, autor multiplicado [...]".

¹⁴ Alonso, "Borges, narrador", in Alazraki (org.), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 46-55.

¹⁵ Arrigucci Jr. serve-se desse tópico para a análise do conto "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". Cf. "Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)", *Enigma e comentário, ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 193-226.

¹⁶ JLB, "La encrucijada de Berkeley", *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, p. 130.

Borges divide-se, assim, entre as criaturas que exemplificam o tópico das armas e a estrutura textual elaborada pelo homem de letras. Entre o artifício épico que eleva os personagens e a *understatement* ou falta de ênfase, que em ensaios e entrevistas disse tantas vezes preferir¹⁷. Descrente de seu amálgama – que no fim das contas é o próprio personagem – alterna conquistas e injúrias, paixão e amargura, comportando-se com sobriedade e ironia, sendo elogioso, e em seguida, lacônico. Reveste sua admiração de humor irônico, desacredita e ri, mas a contragosto.

Ramón e a compaixão jubilosa

"He aprendido a elegir en lo humano y a distinguir los rasgos extraordinarios de los hombres de singular destino."

Ramón, *Retratos contemporáneos*

Embora de um tipo distinto, em *Doña Juana* os paradoxos também transtornam, mas na outra ponta do binômio narrador-personagem. É este último, afinal, quem se sente torturado, entre a felicidade e a melancolia, o conhecimento e a ignorância de si, a tranquilidade e a angústia, a fruição da vida e a consciência da morte. O autor-narrador acompanha esse vai-e-vem de tormentos íntimos com leveza: regozija-se, flagra, descreve e até julga, sempre com compaixão e com júbilo. Essa atitude demonstra o que se poderia chamar de "sensibilidade de superfície" do autor implícito, pois este não está completamente implicado com o mundo no qual os personagens vivem, tampouco com as profundezas da alma, traçando, antes, um percurso de imaginação sorridente, agradável e doce.

Não estamos, dessa forma, diante da compaixão que Pascal Quignard percebeu em Freud. A alegria que os personagens proporcionam ao autor implícito de *Doña Juana* é completa: neles, tal como são observados, nada precisa ser alterado, reavaliado ou refeito¹⁸. Até o difícil, o triste, o negativo e o trágico dispensam minoração. Além disso, esta não é a compaixão "sem misericórdia" de Freud porque Gómez de la Serna não foge à tradição dos autores espanhóis de observar as suas criaturas com benevolência. Não obstante, no que concerne ao pudor aludido por Valle-Inclán para essa mesma tradição, Ramón difere radicalmente de seus compatriotas, especialmente de Cervantes com relação a Don Quijote, pois abandona o recato para, com grande exuberância, escancarar a sua empatia.

Só teme uma coisa: ser persuadido pelos personagens, tendo com eles uma identificação total. Adota, assim, um controle que garante superioridade e distância: o humorismo permite-lhe apresentar "a su héroe como un dislocado", fazendo com que o próprio Ramón acabe "por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca"¹⁹. É dessa forma que o poder monárquico ou militar – encarnado na figura de rainhas, cavaleiros, nobres, infantes e colonizadores – passa por uma relativização. O humor, associado ao foco psicológico, captura o personagem no que tem de fraco, de ridículo, de excêntrico ou extravagante. Nisto há humor e distanciamento, e, por outro lado, o puramente humano que, como tal, exige indulgência e compreensão. No trecho abaixo, por exemplo, *Doña Juana*, ainda menina, conversa a respeito

¹⁷ Pelo menos desde o seu período *criollista*, Borges observava em Carriego o poeta pudoroso, cuja virtude principal era não ser enfático. Ele se diferenciava, desse modo, dos literatos do Centenário (década de 1910). Cf. JLB, "Carriego y el sentido del arrabal", *El tamaño de mi esperanza*, *op. cit.*

¹⁸ Também porque o narrador, enquanto super-historiador, leva em consideração personagens cujas biografias já diferem dos relatos da História oficial. Veja-se, a esse respeito, o capítulo seguinte.

¹⁹ RGS, "Humorismo", *Ismos, Obras completas XVI*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 454.

da morte com um professor. Tentando resolver sua inquietação, cria hipóteses estapafúrdias e forçosamente engraçadas:

Con sus profesores no hablaba más que de la muerte.
 — Cuando ella llega dicen que se cae la carta que estamos escribiendo.
 — No hay ninguna señal que anticipe su llegada.
 — ¿Ni siquiera un suspiro que no sea como los demás suspiros? (DJ, 298)

Como Borges com seus personagens, Gómez de la Serna coleciona as estranhezas de Doña Juana. Entretanto, e diferentemente do escritor argentino, em vez de tomar os desvios da norma como provas de seu prestígio (infame, no caso de Borges), toma-os como idiossincrasias, responsáveis por definir a biografia do personagem. Assim, desde pequena Doña Juana abandona os jogos infantis para especular a respeito da morte. Mais tarde, deixa o reino espanhol em segundo plano para primeiro dedicar-se aos ciúmes do marido e, depois de sua morte, a velar o corpo embalsamado.

Na tragicomédia do Caballero de Olmedo, o personagem aceita suas idiossincrasias depois de vivenciar situações inusitadas. Compreende, por exemplo, o seu comportamento nobre e o gosto por adereços requintados ao receber a notícia de ser o filho bastardo de um rei. Também percebe-se enciumado e apaixonado por outro cavaleiro, don Deogracias, depois de ver-se partícipe de um triângulo amoroso, denunciado por um juramento em falso. Abaixo, no primeiro trecho, o triângulo amoroso é capturado por meio do diálogo entre o personagem principal e sua noiva. Para apaziguar a desconfiança do Caballero de Olmedo, ela jura em nome do pai que jamais olhou para Deogracias com interesse amoroso. No segundo diálogo, uma reviravolta prova que o juramento era falso:

[Caballero de Olmedo] — ¿Otra vez?
 [Soledad, su novia] — Otra vez, ¿qué?
 [Caballero de Olmedo] — Deogracias.
 [Soledad] — Ves visiones... Te lo juro por la salud de mi padre.
 (DJ, 330)

∞

[Don Deogracias] El Caballero — ¿Qué ha sido, Damián? — dijo, acercándose.
 [Caballero de Olmedo] — Nada... No sé... Que su padre se ha puesto malo.
 [Don Deogracias] — No malo... Que ha muerto... La muchacha me lo dijo al salir.

El Caballero de Olmedo, como un cuadro en pie, se quedó más yerto de lo que estaba, pues había pensado que el falso juramento había matado al anciano.
 (DJ, 331)

A infantilidade e o humor desses episódios não anulam o ciúme experimentado pelo personagem, nem o impacto de descobrir o juramento em falso. Ao contrário do capitão borgeano de "Historia de los dos que soñaron", o Caballero de Olmedo acredita, além disso, no recado soprado pela Providência.

Noutra novela, Ana de Áustria faz com que suas estranhezas rompam duas vezes as amarras sociais. Será a primeira nobre a se fazer emparedar — "Su padre, el emperador, no hubiera podido imaginar que una hija suya tuviese tan poco marco para su cabeza" (381) — e a primeira, igualmente, a desemparedar-se! O desenrolar da novela ocorre entre esses dois

eventos, quando a personagem se debate entre o juramento que fez a Deus e à Igreja de morrer emparedada e o desejo de contentar o marido, retornado das Cruzadas e inconformado com sua decisão.

Como em *Historia universal de la infamia*, entrevê-se, a partir das estranhezas de Doña Juana, do Caballero de Olmedo e da Emparedada, o "riso mental" do autor-narrador, em oposição a uma risada corporal²⁰. Mas se naquele livro ri-se a contragosto, em *Doña Juana la Loca* há divertimento e júbilo.

II. Pretextos para que se narrem outras histórias

"Words, words, words."
Shakespeare

Dado o indivíduo X, o que acontece depois? O fato de o personagem preceder a intriga permite considerar os dois livros como conjuntos de biografias nas quais os autores narradores afirmam seu interesse pelos biografados. Cavaleiros insólitos, rainhas, desertores, ladrões, assassinos, falsários e piratas. Todos têm lugar, mesmo que estejam ligados a uma chave cômica e, portanto, de reconhecimento ambíguo. No prólogo de *Doña Juana*, Gómez de la Serna fala em "amasar el pan de la biografía" (293). Borges, na nota de rodapé de um dos contos da *Historia universal* refere-se a eles como "biografías infames" (603)²¹.

Cada um dos livros traz, no entanto, uma exceção, para a qual o riso mental – aquele que manifesta distância quando destinado a um terceiro – parece não bastar. A Beltraneja e Kotsuké no Suké são excepcionais e centralizam a narrativa, mas não ensinam a escrita de biografias. São, antes, o pretexto para que se contem outras histórias. A primeira personagem, além disso, não cativa a compaixão jubilosa de Ramón, ao passo que o segundo não se oferece como um espelho parcial de Borges. Esse abandono dos personagens insinua interesses mais prementes para os autores implícitos. Em Borges, dizem respeito à artificialidade e imortalidade produzida por histórias recontadas e repetidas sob as mais variadas formas. Em Ramón, à novidade e à liberdade que as palavras propiciam ao super-historiador.

A negra e necessária ocasião de uma empresa imortal

A última frase de "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké" declara que o narrador contou, na realidade, a história dos 47 homens leais, que vingaram a morte de seu senhor e foram condenados ao haraquiri. De fato, é neles que o conto de Borges se demora, investigando a lógica dessa vingança, o lugar onde se reuniram para planificá-la, como foi colocada em prática e quem foi o seu principal mentor:

Éste es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales – salvo que no tiene final, porque los otros hombres, que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras. (HU, 622)

²⁰ A expressão é de Italo Calvino, a propósito de Borges, em *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1442.

²¹ Em "Una vida de Carriego", *Evaristo Carriego, Obras completas I*, ed. crítica, op. cit., p. 222, Borges já tinha começado a sacudir a concepção da biografia, explicando o paradoxo de "un individuo [que] quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero".

Aos 47 homens, somam-se, neste mesmo excerto, os "outros homens, que não somos talvez leais". Eles não fazem parte da história, mas são os responsáveis por seguir honrando aqueles 47 justiceiros "com palavras". É com esses homens que o autor-narrador se identifica. Por meio do "somos", situado num presente estranhamente duradouro, afasta-se momentaneamente dos 47 personagens imolados em favor da honra de seu senhor, assim como de Kotsuké no Suké, para incluir-se numa extensa linhagem de escritores, estudiosos e artistas que escreveram sobre eles:

[Kotsuké] Es hombre que merece la gratitud de todos los hombres, porque despertó preciosas lealtades y fue la negra y necesaria ocasión de una empresa inmortal. Un centenar de novelas, de monografías, de tesis doctorales y de óperas conmemoran el hecho – para no hablar de las efusiones en porcelana, en lapislázuli veteadado y en laca. (HU, 619)

Ao contrariarem o exemplo daqueles 47 homens que honraram o seu senhor através do haraquiri, os autores dessas obras de cultura, aos quais o autor-narrador vem se juntar através do conto "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", puderam garantir a manutenção daquela história do passado japonês. À sua maneira, "talvez desleal" por não se exporem ao perigo ou à morte, e temporalmente distantes, são favoráveis aos 47 e não podem ser mais do que inimigos de Kotsuké no Suké. À existência desse personagem devem, contudo, a gratidão de suas "empresas imortais". No trecho acima, a expressão "empresa imortal" e a palavra "homens" remete simultaneamente à façanha dos 47 leais, tanto quanto ao fato de essa façanha ter sido imortalizada no conto de Borges, e por outros "homens", autores de romances, monografias, teses de doutorado, óperas etc.

Um monstro novo

Segundo Ramón, a Beltraneja primeiro enfraqueceu o poder monárquico e depois outorgou-lhe vigor, ainda que à revelia. Filha bastarda (do rei Enrique IV), cobiçou o trono de Castela, dividindo o povo em dois grupos. No fragmento a seguir, conta-se que atiçou o "instinto" de seguidores com "espírito de doninha". Excetuando-se essa força expansiva em estado bruto, motivada pelo impulso interior da princesa, seus seguidores não tinham por ela qualquer tipo de consideração. Por causa disso a pergunta "O que lhes teria importado dona Beltraneja?" fica sem resposta:

El espíritu comadreja – el instinto terreno que se come los huevos y las crías – hacía que los secuaces de la Beltraneja fueran crueles, rapaces, insistentes.

Porque si no, ¿qué les hubiese importado doña Beltraneja? Todo lo que se esconde en los huecos altos de los árboles y en las grietas de los muros inspiraba a los defensores de la Beltraneja. (DJ, 398)

Nessa novela, excluindo-se a rainha legítima e personagem secundária, Isabel a Católica, o autor-narrador despreza tudo e todos: as imediações ativadas pela existência da Beltraneja ("tudo aquilo que se esconde nos ocos altos das árvores e nas gretas dos muros"), seus sequitários "cruéis, rapinantes, insistentes", e seu amante, o capitão mouro Don Gofrán. "¿Qué otra descendencia peor que la Beltraneja [Don Gofrán] quería imponer al reino?" (407), pergunta-se, num dado momento.

O desdém, entretanto, não o impede de observar e acompanhar o surgimento desse "monstruo nuevo" (DJ, 397) que é a Beltraneja. Sua existência rebaixada – "síntesis reinante de

las lagartijas" (398) – permite que o autor-narrador escreva a partir de pontos de vista inesperados, justapondo realidades distantes, iluminando zonas ocultas, tecendo relações e associações que em princípio pareceriam arbitrárias.

No primeiro parágrafo do fragmento abaixo, pode-se notar que a existência dessa personagem suspende o pragmatismo realista dos historiadores. Permite, além disso, que o texto se espraie numa espécie de regozijo da palavra, emprestada a ervas daninhas e arbustos com espinhos, folhas ásperas ou casca grossa e rugosa. Graças à Beltraneja, as linhas vão irmanando uma grande metáfora dessas coisas até então mudas, e de seus movimentos subterrâneos, numa espécie de liberação do desejo:

Los historiadores creen que fue una rebelión tonta y nominal, cuando alentaba en ella nada menos que el espíritu alimañado de lo encorvado, que también quiere reinar.

Jaramagos, abrojos, cardos, ortigas, aulagares y dulcamares cubrían la inicial de piedras que revelaba que la tierra de las parameras, todos los inmensos campos estériles, pedregosos y encizañados, la proclamaban a ella [la Beltraneja] frente a la reina de las tierras aradas y de sembradío [Isabel la Católica]. (DJ, 399)

Ao longo de *Doña Juana la Loca*, e a exemplo deste último excerto, o alvo da super-historização promovida pelo autor-narrador não se limita aos personagens principais: abrange plantas e campos, além de outros seres e objetos inanimados. Dotado de poderes super-históricos e da "interpretación supersubconsciente" (295), Ramón imprime-lhes ânimo através de um processo de psicologização hiperbólico e no limite com o absurdo. É assim que as ervas, os arbustos e os campos estéreis, depois de terem sido mobilizados pelo impulso interior da Beltraneja – descrito, neste último excerto, como o espírito selvagem daquilo que estava encurvado/ "espíritu alimañado de lo encorvado" – ganham vida, sentindo-se representados. No extremo oposto da Super-história, na *Historia universal de la infamia* a psicologia elementar, ou, em definitivo, a falta de configuração psíquica, ajuda a caracterizar a infâmia de uma boa parte dos personagens.

"Não são, não tratam de ser psicológicos"

Com esta frase, recortada do prólogo de 1935, Borges declarava que suas histórias não pretendiam uma abordagem psicológica. É verdade que futuramente seus personagens vagarão por labirintos metafóricos ("La casa de Asterión", 1947), pensarão fazer parte de um pesadelo ("El Sur", 1953) e terão acesso à memória de outros homens ("La memoria de Shakespeare", 1980), numa rede de angústias sinuosas²². Mas por enquanto, os laivos de vida interior, sobretudo na seção "Historia universal de la infamia", detectam-se raramente²³.

Os animais, dotados de sentimento e de raciocínio rudimentares, e com os quais os personagens infames são frequentemente comparados, sublinham esse simplismo. Eles rotulam, por exemplo, o tipo infame, demarcando uma evolução criminoso ou o grau de medo infundido. Quando jovem, Bill Harrigan era uma "rojiza rata de conventillo"/ "ratazana avermelhada de bordel" (617) e só depois de evoluir um pouco aprendeu a "estribar derecho sobre el caballo" (618). Em "Monk Eastman", uma das quadrilhas mais pavorosas é a dos "Conejos Muertos" e,

²² Cf. Barrenechea, embora para outros contos que não os de HU, "Libro de la naturaleza - libro de Dios", *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967, pp. 75-93.

²³ Parte desses "laivos" foram apontados no capítulo anterior, ver p. 181.

entre os bandidos independentes, o temível Kit Burns decapitava ratazanas vivas com uma única dentada (611)!

Além disso, o fato de os personagens serem colocados lado a lado com animais termina por aviltar o que teriam de heróis gloriosos e valentes, e por denunciar a adesão oscilante que o autor-narrador demonstra com relação a eles. Essa concessão parcial de Borges à doxa redime-o com o público leitor, antagonista em potencial dessa voz narrativa que defende indivíduos censuráveis. Redime-o, igualmente, de sua conduta paradoxal e arriscada de louvar bandidos, trapaceiros e assassinos.

Na história de Monk Eastman, por exemplo, narra-se, embora de forma pouco circunstanciada, o gosto esquisito que o personagem nutre por animais. Seu segundo comércio exibía gatos finos e mais de quatrocentas pombas, mas nada estava à venda porque Eastman os "quería individualmente y solía recorrer a pie su distrito con un gato feliz en el brazo, y otros que lo seguían con ambición" (612). Note-se que a hipálage transfere a felicidade e a ambição para os gatos, individualizados pelo personagem. Noutra passagem, enquanto o narrador fornece ao abobalhado Eastman a curiosidade do "inescrutável" e a paixão, os bichos inocentes, e bem mais pensantes, tomam "pequenas decisões": "Curiosear el vivir de los animales, contemplar sus pequeñas decisiones y su inescrutable inocencia fue una pasión que lo acompañó hasta el final" (612).

Ao final deste mesmo conto, o narrador escolhe o momento posterior à morte de Monk Eastman, quando, com alguma perplexidade, um gato qualquer ronda o seu corpo:

El 25 de diciembre de 1920 el cuerpo de Monk Eastman amaneció en una de las calles centrales de Nueva York. Había recibido cinco balazos. Desconocedor feliz de la muerte, un gato de lo más ordinario lo rondaba con cierta perplejidad. (HU, 615)

Na hora da morte, o autor-narrador abandona seu personagem e permite-se a extravagância de deixar o momento dos pêsames para um gato que passa. A atitude burlesca de atribuir perplexidade a um animal, embora homenageie o gosto do personagem morto, tem uma forte carga irônica. Borges recorda, assim, o "aparatoso" desinteresse que Cervantes teria demonstrado pelo Quijote na hora de sua morte, descrito no ensaio renegado de 1928, "La conducta novelística de Cervantes":

Ni siquiera en los últimos trámites de su muerte (gran posesión y dramaticidad de todo vivir, por pobre que sea) consigue Don Quijote ocupar la franca y solemne atención de su historiador. Éste lo hace arrepentirse de su heroísmo, apostasía inútil, para mencionar después casualmente y en la mitad de un párrafo, que falleció. *El cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaban, dio su espíritu: quiero decir que murió.* Así, con aparatoso desgano, se despidió Miguel de Cervantes de Don Quijote.²⁴

Com ainda mais humor do que em "Monk Eastman", no final de "El asesino desinteresado Bill Harrigan" – e de novo nesse momento da morte, crucial para a trajetória de uma biografia – um cavalo captura a metade da atenção do narrador: "El overo siguió; el jinete se desplomó en la calle de tierra"/ "O ovejero siguió; o cavaleiro desabou na rua de terra" (618).

²⁴ JLB, *El idioma de los argentinos*, op. cit., p. 125.

Como se pode notar, nas mortes de Eastman e de Harrigan, o autor-narrador esquiva uma avaliação a respeito da importância daquelas vidas, preferindo a fixação de imagens visuais²⁵.

III. Borges, Ramón e Bernard Shaw

Bernard Shaw tiene la creencia de que el Hombre desaparecerá sin llegar a triunfar, y será reemplazado por una nueva y más alta creación de la Fuerza Vital, así como él mismo fue creado para reemplazar a ciertos animales inferiores.

Su opinión de la humanidad es muy parecida aquella que tenía de ella Mark Twain: "Yo no pregunto de qué raza es un hombre: basta que sea un ser humano; nadie puede ser nada peor".²⁶

Em 1945, este é o julgamento de Gómez de la Serna a respeito de dois escritores admirados por Borges. Mark Twain – que através de seus personagens consideraria o ser humano no mais baixo nível da escala de valores – é citado duas vezes no "Índice de las fuentes" da *Historia universal de la infamia*. Suas memórias gravadas em *Life on the Mississippi* seriam a principal fonte do conto "El atroz redentor Lazarus Morell", seguidas de um livro a seu respeito, chamado *Mark Twain's America*, escrito por Bernard Devoto. No capítulo anterior, já se observou a irrelevância das fontes no que tange ao argumento dos contos borgeanos. Envilecido por Ramón, o nome de Twain, em Borges, é homenagem, mais do que referência bibliográfica²⁷.

O polêmico Bernard Shaw, vencedor do prêmio Nobel de 1925, também atraiu de modo inverso a atenção dos dois escritores. No excerto citado, Ramón exalta-se ao criticar o maniqueísmo do escritor irlandês, que rebaixaria o homem comum, tratando-o como um "animal inferior" em vias de ser substituído e sem nenhuma condição de triunfo. Nesse excerto, é provável que Ramón estivesse pensando no prólogo de *Back to Methuselah, A Metabiological Pentateuch* [1921], no qual Shaw afirma que apenas a raça selecionada dos "super-homens" é capaz de uma "Evolução criativa"²⁸. Borges, muito antes de citá-lo no prólogo da segunda edição da *Historia universal* como prova do vínculo entre trabalho intelectual e humor, considerava sua postura niilista muito produtiva do ponto de vista literário.

Assim, no ensaio que dá título ao seu quarto livro, publicado em 1926 e posteriormente renegado, "El tamaño de mi esperanza", Borges afirma que se uma obra exhibe uma incredulidade intensa – como a de Shaw – tem uma força que, paradoxalmente, corresponde à da fé, e pode, assim, constituir um manancial para a escrita literária:

²⁵ Em *Prólogos con un prólogo de prólogos, Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 78-9, Borges afirmaria: "una facultad que Bret Harte comparte con Chesterton y con Stevenson: la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales". A esse respeito, cf. o epílogo deste estudo, sobretudo a subparte "As imagens nítidas", pp. 298-301.

²⁶ RGS, "Bernard Shaw", *Nuevos retratos contemporáneos, Obras completas XVII*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 613.

²⁷ Ver o artigo "Vindicación de Mark Twain", *Sur*, Buenos Aires, n. 14, noviembre 1935, pp. 40-6 (recolhido em *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 13-7), no qual Borges defende que Twain, como Poe, é um grande escritor americano: sua obra não existiria a despeito dos Estados Unidos e Bernard Devoto teria sido um dos poucos críticos a reconhecer esse fato.

²⁸ Shaw é citado várias vezes e com grande admiração no ensaio juvenil de Ramón "El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!", *Prometeo*, n. 6, Madrid, abril 1909. Em "Otros retratos", Ramón considera Shaw entre os que dizem todas as verdades e todas as ironias, indo "más allá de la impertinencia". Cf. *Obras completas XVII, op. cit.*, p. 720.

Nuestra famosa incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña.²⁹

Nesse ensaio, Borges contrapunha a pobreza da "realidade pensada" de Buenos Aires e aquilo que chamava de "realidade vital grandiosa": "Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga"³⁰. Nos seus primeiros livros de poemas e de ensaios, sua esperança era engendrar ideias locais, preenchendo o que chamava de pobreza da "realidade pensada". Na década de 1920, revisita, assim, algumas figuras e espaços da argentinidade, como o *criollo* e o *compadrito*, o pampa, as aforas de Buenos Aires.

A partir de 1935, com a *Historia universal de la infamia*, a façanha de Borges foi estender, pela primeira vez, o pensamento incrédulo – manancial de obras desde que fosse intenso e veemente – a várias regiões do mundo. Os valentões não se restringiriam ao subúrbio de Buenos Aires, como em "Hombre de la esquina rosada", mas conquistariam outros territórios, como a China, o Turquistão ou os Estados Unidos. Afinal, o pensamento incrédulo, confessava o autor no excerto acima, de 1926, fora aprendido nas leituras de escritores estrangeiros: Jonathan Swift, Laurence Sterne e Shaw. Também nas de Luciano de Samósata que, vale lembrar, de acordo com Pascal Quignard está entre os escritores que desprezam a sua criatura.

Muitos anos depois, Borges voltaria a elogiar Bernard Shaw. Em 1951, numa nota publicada na revista *Sur*, deixava subentendido que a personalidade e as convicções do escritor impregnavam os personagens. À pergunta "¿Puede un autor crear personajes superiores a él?", responde que não, com base no exemplo de Shaw³¹. Seus personagens eram moralmente e intelectualmente preeminentes porque Shaw assim o era³². Nem mais lúcidos, nem mais nobres. Borges evita a questão que à primeira vista pareceria mais conveniente em *Historia universal*, ao se tratar de infames: pode um autor criar personagens inferiores a si próprio? A resposta, de qualquer modo, seria igualmente "não".

Certa vez, lendo *Bouvard et Pécuchet*, Borges conclui que os dois personagens, desprezados e humilhados por Flaubert no começo do romance, terminam por compartilhar com o escritor-sonhador a intolerância e a estupidez humanas: "el soñador [...] nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él"³³. Aproveitando-se da famosa frase do escritor francês – "Madame Bovary sou eu" – Borges afirma que os idiotas Bouvard e Pécuchet também são Flaubert. Mais uma vez, os personagens são projeções parciais do autor: a eles cabe apenas uma parcela de vida mais ou menos própria. A outra, segundo as características do criador, herda as qualidades (Shaw) ou os defeitos (Flaubert) do escritor.

Como vimos no capítulo anterior, na *Historia universal* Borges constrói uma voz autoral inconstante e volúvel, repartida numa série de autofigurações. Essas autoimagens, reelaboradas, retomadas, reajustadas e sem cessar exibidas, ainda que possam retomar características do autor empírico – leitor, tímido, ouvinte predileto de um "guapo"/ "valentão", argentino, cosmopolita, tradutor, erudito etc. – acabam por revelar que as autofigurações têm muito de

²⁹ *Idem*, p. 17.

³⁰ JLB, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 2008, p. 16.

³¹ JLB, "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw", *Otras inquisiciones, Obras completas II, op. cit.*, p. 113.

³² Em outros artigos, muitas passagens testemunham a admiração de Borges: "Yo he sido injusto con Bernard Shaw. En una nota que escribí sobre él fui tímido [...] Debí decir, claramente, que para mí Shaw es uno de los grandes escritores de todos los tiempos", *Últimas conversaciones con Borges*, con Roberto Alifano, Buenos Aires, Torres Agüero, 1989, p. 164. Ler, igualmente, "Las últimas comedias de Shaw", *Sur*, n. 24, septiembre 1936, pp. 127-130 (reproduzido em *Borges en Sur, op. cit.*, pp. 132-5).

³³ JLB, "Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*" [1954], *Discusión, Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, p. 432.

artifício e de ficção. Por causa dessa artificialidade, na dedicatória de 1954 à *Historia universal*, o autor sugere que o verdadeiro "núcleo" de seu ser era entregue à misteriosa S.D. O "coração central" de Borges não podia, afinal, ir inserido num livro, pois não lidava com palavras, nem traficava com sonhos. Por outro lado, às suas criaturas ele podia transmitir, como herança, somente os traços passíveis de um registro impresso em livro. Máscaras evidentemente ficcionais, que passam mais pela vista do leitor do que pela psicologia desses personagens ou pela exigência de uma compreensão profunda, não sendo outra coisa que "aparência" e "pura superfície de imagens"³⁴.

Em *Historia universal*, a "realidade pensada" se restringe ao Borges autor-narrador, capaz de dotar as suas criaturas de uma "realidade vital grandiosa". Entretanto, a façanha da descrença veemente, à maneira de Shaw, esfumaça os momentos em que seus personagens tangenciam algum valor metafísico ou gnóstico. Nesse sentido, Leo Pollman aponta para a "transcendência vazia" de Lazarus Morell e para o "êxtase negativo" de Hákim de Merv³⁵. No prólogo de 1954 à *Historia universal*, J.L.B. assegura que a vacuidade é a essência do universo. Neste mundo, o homem em geral, assim como as figurações das criaturas borgeanas em particular, teriam uma função indeterminada. O vazio e o nada suporiam, dessa forma, o caminho mais verossímil para provar a impossibilidade de um acesso ao sentido. Ariel Dorfman chegaria a dizer, assim, que Borges nos garante que "lo sucedido en ese mundo no importa, es inexistente"³⁶.

Pelo menos no caso de *Historia universal de la infamia*, os momentos decisivos de cada personagem, esvaziados de qualquer experiência subjetiva, não veiculam, em realidade, nada. Com sua psicologia elementar ou mesmo oca, o infame está impedido de construções simbólicas, de sentimentos ou pensamentos que atribuam um sentido, por mínimo que seja, às suas proezas. Ele é, desse ponto de vista, mais pobre do que o futuro personagem do conto "Funes el memorioso" [1944], cuja memória é tão completa e detalhada que exclui a possibilidade de generalizar ou de sintetizar, de raciocinar por conceitos e, em suma, de pensar.

O autor-narrador da *Historia universal*, como um espelho parcial de sua criatura, reflete esse vazio em alguns instantes que *a priori* seriam marcantes, como a morte. Por esta razão, sobre esse momento de clausura da biografia não tem nada a dizer. Resta o divertimento desse narrador, e o desvio de seu olhar, atento ora a um gato, ora a um cavalo.

*

Apesar do humor que perpassa a *Historia universal de la infamia*, essa vacuidade dos personagens comunica certa nostalgia, vinculada, quem sabe, à vida violenta e rude dos antepassados militares de Borges, citados em entrevistas e homenageados em tantos textos: Francisco Narciso de Laprida, Francisco Borges Lafinur, Manuel Isidoro Suárez, Isidoro de Acevedo Laprida, Luis Melián Lafinur³⁷. Nostalgia não apenas desse passado, mas de um tempo

³⁴ As citações pertencem aos prólogos de HU, sem numeração de página.

³⁵ Pollmann, "El espantoso redentor. La poética inmanente de *Historia universal de la infamia*", *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n. 108-9, julio-diciembre 1979, Pittsburgh, pp. 459-73.

³⁶ Dorfman, "Borges y la violencia americana", *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 44.

³⁷ Sobre Francisco de Laprida, parente afastado, cf. o "Poema conjetural" incluído em *El otro, el mismo* [1964]. Sobre o avô paterno Francisco Borges Lafinur, o poema "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)" de *El hacedor* [1960]. Sobre o bisavô materno, Manuel Isidoro Suárez, a "Inscripción sepulcral" de *Fervor de Buenos Aires* [1923], a "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín" de *El otro, el mismo* e "Coronel Suárez" de *La moneda de hierro* [1976]. Sobre o avô materno, Isidoro de Acevedo Laprida, o poema "Isidoro Acevedo" de *Cuaderno San Martín* [1929]. O tio uruguaio Luis Melián

em que a bravura e a morte tinham um sentido verdadeiramente heroico, seja o do combate contra o ditador Juan Manuel de Rosas ou o das lutas de independência.

No começo da década de 1930, época dos livros *Evaristo Carriego* e *Discusión*, quando o subúrbio de Buenos Aires continuava a ser reinventado por Borges, sendo preenchido com uma "realidade pensada" e veementemente incrédula, a morte, diferentemente da morte de seus antepassados, já não se justificava. Supostamente, era isso o que testemunhava o próprio autor:

"Quién no debía una muerte en mi tiempo", le oí quejarse con dulzura una tarde a un señor de edad. No me olvidaré tampoco de un orillero, que me dijo con gravedad: "Señor Borges, yo habré estado en la cárcel muchas veces, pero siempre por homicidio".³⁸

Num prólogo de 1934 a *El paso de los libres* de Arturo Jauretche o autor, diante daqueles versos de claro conteúdo político, que contavam a rebelião de dezembro de 1933 contra o presidente Agustín P. Justo, retoma essa impressão de morte sem sentido: "En la *patriada* actual, cabe decir que está descontento el fracaso amargado por la irrisión. Sus hombres corren el albur de la muerte, de una muerte que será decretada insignificante. La muerte, siéndolo todo, es nada [...]"³⁹. Somente em contos futuros, como "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" [1944], a morte encerraria o significado de toda uma vida. Mas por enquanto o jovem Borges, frustrado tanto com o que imaginara ser o *criollismo* espiritual de Hipólito Yrigoyen quanto com o golpe de estado de 1930, é um antiessencialista convicto e não acredita que esta seja uma solução literariamente produtiva (ou mesmo plausível)⁴⁰.

Nada além de palavras

Na *Historia universal de la infamia*, a nostalgia de um passado rude e violento, característica desse Borges que relê e reinventa a tradição argentina e familiar, conjuga-se com uma depuração radical da estética da guerra, com a qual entrara em contato durante o período em que lera e traduzira os poetas expressionistas alemães. É nesse sentido que na década de 1920, a intensidade se prestava, segundo o jovem Borges, não só para definir a força do pensamento incrédulo, mas para estabelecer um parentesco entre o expressionismo alemão e a literatura *gauchesca* de Estanislao del Campo e José Hernández, "obras de divertimento genial", segundo suas palavras, e não de "literatura meditada":

Antes del acontecimiento expresionista la mayoría de los escritores tudescos grabaron en sus versos no la intensidad sino la armonía. Obra de caballeros acomodados la suya, se detuvo en las blandas añoranzas, en la visión rural, en la tragedia rígida que atenúan forasteros lugares y lejanías en el tiempo. Nunca fueron el asombro del lector, encaminándose al sobrio cielo luterano con la conciencia limpia de artimañas retóricas [...] (A quienes arriesgasen indecisión acerca de lo último, les recordaré que los dos mejores poemas hechos en nuestra patria, no son literatura meditada, sino divertimento genial de hombres que vivieron al margen de las letras. Claro está que me refiero a las invenciones

Lafinur, embora não fosse militar, lutou nas duas revoluções do Quebracho. Ele é nomeado em "Funes el memorioso" de *Ficciones* [1944] e em "El puñal" de *Evaristo Carriego*.

³⁸ JLB, "La poesía gauchesca", *Discusión* [1932], *Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, p. 374.

³⁹ JLB, *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 108.

⁴⁰ O antiessencialismo de Borges vincula-se, provavelmente, com a decepção política em relação ao Presidente Yrigoyen. Sobre este último, ver pp. 74, 88 e 90-1.

de Estanislao del Campo y de Hernández.) [...] Hoy, por obra y gracia del expresionismo, se generaliza lo intenso: los jóvenes poetas de Alemania no paran mentes en impresiones de conjunto, sino en las eficiencias del detalle: en lo inusual del adjetivo, en el brusco envión de los verbos.⁴¹

Na década de 1930, as decisões das criaturas de Borges, afastando-se do meditado, não têm explicação porque o estético, perpassado que está pela experiência vanguardista do autor, ainda deve chocar e assombrar o leitor⁴². Isto se fazia na contramão de Goethe: exemplo, para Borges, da estética da harmonia, sóbria, acomodada nas impressões de conjunto e na nostalgia ligeira/ "blanda añoranza" da visão rural e da tragédia. Isto se fazia, além disso, com base em "artimanhas retóricas", em um trabalho com a estrutura do texto e com a "eficiência" do detalhe, presente num adjetivo inusual, no "brusco empurrão" dos verbos.

Entretanto, e desde o ensaio de 1923 a respeito do expressionismo alemão, Borges deixa transparecer a consciência pesada com essa "arte sublinhada" demais, da qual Goethe e os escritores que precederam o expressionismo alemão estariam livres⁴³. É justamente essa falta de "consciência limpa", conforme a expressão do excerto acima, que em 1935 definirá a relação do autor-narrador da *Historia universal de la infamia* com as suas criaturas. Estas últimas representam, para ele, a estética da exasperação violenta, pura e simples, a existência potente, com ênfase no que há de infundado, na cegueira com relação aos valores e às leis. "Dios me perdone de incurrir en la ética: ciencia de los canallas", reza Borges em 1933, bendizendo-se contra possíveis recaídas, contra considerações de justiça ou de legitimidade⁴⁴.

Bastavam-lhe, portanto, esses personagens definidos com poucos traços. Psicologicamente planos, quase estáticos. Como ensinara Shaw na peça *Homem e superhomem* [1903], o ser humano vive sob o empuxo biológico da força vital, com seu consequente afã pela sobrevivência e pela perpetuação⁴⁵. Desde o título de sua peça, aliás, Shaw homenageava Nietzsche, o filósofo que para o Borges de "Acerca del expresionismo" constituía uma exceção entre os escritores que antecederam o expressionismo alemão. Nietzsche, afinal, elaborara a noção do superhomem, com sua vontade de poder instintiva, seu desejo de triunfo, de ser forte e de ignorar a culpa.

⁴¹ JLB, "Acerca del expresionismo", *Inicial*, Buenos Aires, n. 3, diciembre 1923, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929*, *op. cit.*, p. 178-80.

⁴² A respeito da concepção expressionista de Borges, cf. a primeira parte deste estudo, sobretudo as pp. 43, 48-50, 55.

⁴³ "Arte subrayado" é uma expressão de JLB em "Lírica expresionista: síntesis", *Grecia*, Madrid, n. 47, 01/08/1920, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929*, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁴ JLB, "Mitologías del odio", *Crítica*, Buenos Aires, 29/09/1933 (também em *Textos recobrados 1931-1955*, *op. cit.*, p. 61).

⁴⁵ É verdade que em *Man and Superman*, a mulher é o veículo mais claro da força vital, responsável por reduzir a criatividade intelectual do homem, trazendo-o de volta para a sua função especificamente biológica. Sobre isso, ver Leary & Foster, "Adam and Eve: Envolving Archetypes in *Back to Methuselah*", *Critical essays on George Bernard Shaw*, ed. by Elsie B. Adams, New York, G. K. Hall & Co, 1991, pp. 105-18. A força vital de *Man and Superman* dialoga com a reflexão de Bergson sobre o "élan vital", com a qual Borges entra em contato direto ao resenhar *Les Deux sources de la morale et de la religion* para a *Revista Multicolor de los sábados*, n. 8, 30/09/1933, p. 4 (reproduzido em JLB, *Obras, reseñas y traducciones inéditas*, *Diario Crítica*, 1933-1934, ed. de I. Zangara, Barcelona, Atlántida, 1999). Na resenha de "Enjoyment of laughter, de Max Eastman" (*El Hogar*, Buenos Aires, 19/11/1937), republicado em *Textos cautivos*, *Obras completas IV*, *op. cit.*, pp. 329-30, Borges afirma que a teoria de Schopenhauer é mais verossímil do que as de Bergson e Freud.

Na peça *Homem e super-homem* de Shaw a voracidade humana faz com que o autor explore a sexualidade. Na *Historia universal* de Borges, pudica em matéria de sexo⁴⁶, a força vital justifica a paixão pela barbárie e pela experiência pura, retomada em contos posteriores, como em "La historia del guerrero y de la cautiva" [1949], no qual uma índia bebe o sangue ainda quente de uma ovelha degolada. Em *Historia universal*, a força vital vincula-se sobretudo à coragem natural do homem simples, quase estúpido, e que mesmo quando pensa um pouco – como nos casos de Bogle, de Eastman e da Viúva Ching – é incapaz de dar-se conta da magnitude de sua torpeza. Essa força vital irrefletida é, por sua vez, o principal índice da grandeza infame desses personagens, pois permite que prossigam, ignorando o peso do fracasso, da vergonha, do julgamento e da frustração alheia.

É nesse ponto grandiosamente infame, mas privado de toda e qualquer intelectualidade, que o autor-narrador, coerente com a dupla reação emocional de oferecer e retirar, aparta-se de suas criaturas. O Borges implícito tem, afinal, características que o separam delas. Tal como se discutiu no capítulo anterior, possui o salvo conduto de todas as suas autotransfigurações letradas, que erigem a voz narrativa de um autor irônico, inteligente, civilizado, culto e racional. Já no prólogo da primeira edição de *Historia universal* citava Robert Louis Stevenson, admitido entre as influências do livro. Imitando a sua atitude em relação aos personagens, Borges pode reduzir suas criaturas ao domínio do imaginário, transformando-as, com a distância de um espelho apenas parcial, em uma "série de palavras"⁴⁷. Transformando-as, como já se assinalou, em "artimanhas retóricas" e em estruturas textuais eficazes.

Em toda a região do Rio da Prata, e ainda segundo o Borges dos anos 20, um único escritor percorria esse caminho intenso e artificial: o uruguaio Fernán Silva Valdés, colaborador da segunda época da revista *Proa*, nativista e, ao mesmo tempo, representante do ultraísmo no seu país. No entanto, anos depois, a *Historia universal de la infamia* viria estabelecer, com esse autor, certa concorrência. Considerada no prólogo da segunda edição como o fim de um processo estético – o último bom texto do gênero "História universal" – descrevia, na prosa, uma "cristalização" muito próxima daquela que Borges atribuía à poesia de Silva Valdés:

Las imágenes son nuevas, el compás inusitado, el ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos y sin embargo yo aseguraría que no es el principio de un arte inédito, sino la cristalización y casi la perdición de otro antiguo.⁴⁸

Noutro ensaio, incluído igualmente em *Inquisiciones* [1925], Silva Valdés era comparado com Pedro Leandro Ipuche, de uma geração anterior. Neste, a *criolledad* era coisa viva, "sentimiento casi físico de la tierra" em que está "verbeneando un vivir atareado y primordial". Em Silva Valdés, contrariamente, a *criolledad* estaria "inmovilizada ya en símbolos"⁴⁹, uma vez que o autor era o responsável pela "perdição" desse gênero antigo.

⁴⁶ Fala-se em harém de mulheres nos contos "La viuda Ching, pirata" (608) e em "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" (625). Em "Hombre de la esquina rosada", a insinuação erótica mais chamativa está na expressão "ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta" (631).

⁴⁷ Entre outros textos do autor que trazem essa convicção, cf. "Nota sobre el Quijote", *op. cit.*, "Dante. El falso problema de Ugolino", *Nueve ensayos dantescos, Obras completas III*, ed. crítica de R. Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2011, pp. 583-5 e "Homenaje a don Luis de Góngora" [1961], em *Textos recobrados 1956-1986, op. cit.*, p. 77. Para esse e outros aspectos da influência de Stevenson na obra de Borges, ver o estudo clássico de Balderston, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, trad. E. Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

⁴⁸ Borges comenta o livro *Agua del Tiempo* [1921]. Em "Interpretación de Silva Valdés", *Inquisiciones, op. cit.*, pp. 67-8. Para a cristalização do gênero "História universal", cf. o capítulo anterior, p. 177 e ss.

⁴⁹ JLB, "La criolledad en Ipuche", *Inquisiciones, op. cit.*, pp. 63; 64. Sobre o contexto de publicação desse ensaio e de "Interpretación de Silva Valdés", cf. a primeira parte deste estudo, p. 75.

Depois de publicada a primeira edição da *Historia universal de la infamia*, Borges expressaria, num ensaio de 1939 a respeito de Silva Valdés, a impossibilidade de fazer com que o personagem intenso voltasse à vida. Em Silva Valdés, exímio representante da literatura *criolla* do Rio da Prata, esse personagem era evidentemente o *gaucho*:

Silva Valdés, hacia 1921, publicó *Agua del Tiempo*. Ese libro – admirable – contenía un recado, un poncho, un puñal, una espuela nazarena, unas boleadoras, una guitarra, un mate, un clarín. Todas las cosas criollas estaban, pero no el hombre de estas cosas. Para Silva Valdés, el gaucho es una ocasión de metáforas y de nostalgia, no un hombre concebible. La nostalgia es veraz y las metáforas son generalmente vistosas, pero no las respalda nadie. Íntimamente los libros de Fernán Silva Valdés adolecen de muerte.⁵⁰

Esse tom recordativo e nostálgico dos *gauchos* que emocionam, mas não retornam mais, qualificaria a perspectiva do autor-narrador de *Historia universal* com relação a todos os seus personagens. Mas como escritor *criollo* e, ao mesmo tempo, universal, os seus personagens não eram *gauchos*, senão infames de todo o mundo, imobilizados pelas convenções literárias e imortalizados em símbolos, palavras e letras⁵¹. Essa é – vimos antes – também uma das mensagens principais do conto sobre Kotsuké no Suké, mais do que um "homem concebível", esse personagem representa um símbolo da empresa imortal de Borges e de outros autores.

IV. Disparate, surrealismo e vida

"Más obran quintas esencias que fárragos."
Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*

"No princípio era o disparate". Segundo José Bergamín, para alguns escritores espanhóis esta frase substituiria a de São João a respeito da criação do universo: "No princípio era o Verbo". Cervantes, Santa Teresa de Ávila, Lope de Vega, Quevedo, Gracián, Calderón, Unamuno, Valle-Inclán e Gómez de la Serna teriam deslocado a linguagem para um segundo plano, considerando o disparate como o verdadeiro ponto de partida para a gênese literária. Essa tradição, presente de um modo mais factível na pintura, notadamente em Francisco de Goya y Lucientes, procederia por "invenção" e "achado". Como uma ideia que repleta de razão brilhasse feito um raio, o disparate seria a "expressão extrema" da vida⁵².

Em 1921, Ramón chegou, efetivamente, a escrever uma "Teoría del disparate", dizendo tê-la em mente desde a década de 1910: "Nada me haya costado pensar tanto y perderme por vericuetos más intrincados y subir a alturas más altas y asomarme a abismos más hondos, que el

⁵⁰ JLB, "Los romances de Fernán Silva Valdés", *Sur*, n. 54, marzo 1939. Reproduzido em *Borges en Sur*, op. cit., pp. 160-3. Borges escreveu sobre Silva Valdés noutras oportunidades: cf. "Versos para Fernán Silva Valdés", *Proa*, segunda época, n. 14, diciembre 1925, reproduzido em *Textos recobrados 1919-1929*, op. cit., p. 230 e "El otro libro de Fernán Silva Valdés", *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., pp. 92-5.

⁵¹ Cf., no capítulo anterior, a subparte "Borges, escritor portenho e universal", pp. 196-200, assim como uma definição de *criollo*, na nota de rodapé número 25, na primeira parte deste estudo, p. 75. Nas pp. 86, 88 e ss., o *criollismo* de Borges também foi abordado.

⁵² Bergamín, *El disparate en la literatura española* [1936], ed. de N. Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 26, 28, 34. Bergamín foi assíduo frequentador do café Pombo e aparece retratado por José Gutiérrez-Solana no quadro *Tertulia del café Pombo*, pintado em 1920 e doado por RGS ao Estado espanhol (hoje, é parte da coleção do Museo Reina Sofía de Madri). Ambos se desentenderam a partir do período da guerra civil espanhola. Cf., a esse respeito, Grotto, "Entre *Sur* y *Automoribundia*, apuntes sobre la guerra civil", *Hologramática*, n. 10, 2009, pp. 69-94.

disparate"⁵³. Apesar dessa confissão, a "fagulha vivíssima" a que se referia Bergamín tardou a brilhar nos textos ramonianos que ultrapassavam a extensão dos microcontos, como os publicados em *Disparates*, ou noutros livros, entre eles *El Rastro* [1914], *Greguerías* [1917], *Muestrario* [1918], *Libro nuevo* [1920] e *Variaciones* [1922]. Caso contrário, como justificar a sensação de insuficiência que Quevedo, o personagem do romance *El Gran Hotel* [1922], atribuía à vida? E o tédio da personagem principal de *La quinta de Palmyra* [1923]? Como explicar o desejo de Roberto Gascón de ver-se cercado por mulheres mortas em *El Chalet de las Rosas* [1923]? Ou a fixação pela riqueza, o poder e o luxo descritos na novela *El dueño del átomo* [1928]? E a Aurelia de *La Nardo* [1930], órfã e viciada em drogas? Mesmo a Mary do romance *Cinelandia* [1923], com a alma esvaziada pelas cenas românticas dos filmes, não era o anódino que Ramón queria a todo o custo evitar, perdendo-se em lugares de difícil acesso, subindo às alturas mais altas e aproximando-se de abismos?

A depuração do disparate exigiu muito papel e tinta vermelha. Passou, igualmente, por uma refiguração do último movimento de vanguarda, realizada sobretudo através do "Ensayo explicativo del surrealismo", publicado em 1939 e incorporado à edição argentina de *Ismos* de 1943⁵⁴. Segundo Ramón, os surrealistas, nos tempos da Segunda Grande Guerra, teriam compreendido que a escrita automática e o adormecimento da razão para manterem-se num estado vizinho ao do sono não eram o bastante. Precisavam, desse modo, assimilar um pouco de Bergson (e da reflexão sobre o impulso vital), um pouco de Freud (e da noção de subconsciente) e, acima de tudo, precisavam do artista, com seu "domínio presidencial":

El literato, que es el gran asimilador, ha estudiado mientras a Bergson y a Freud y ha aprovechado sus doctrinas y sus secuencias.

El surrealismo ya está sobre el otero de la surrealidad y, sin embargo, que no se crea que su resultado es artificial e irreal. Neruda, que es uno de los hijos más preclaros del siglo surrealista, ha dicho en medio de su poesía al parecer disparatada e incongruente:

Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando.

Como podría ser un engaño el subconsciente, lo controla la realidad y el dominio presidencial del artista.⁵⁵

A Super-história, conforme notou Herlinda Charpentier Saitz, apresenta recursos que obedecem a essa concepção peculiar que Ramón tinha do surrealismo, "siempre con su constante doble intención de renovación expresiva y preocupación por problemas humanos trascendentales"⁵⁶. O que a partir de 1939 Ramón almejava para esse movimento de vanguarda, almejava-o também para a sua obra: um retorno ao primeiro surrealismo, o do manifesto de 1924, que desafiava o bom senso em busca da transfiguração lírica e espiritual. "Entre tantas desgraças que herdamos é preciso reconhecer que nos concederam, ao menos, *a maior liberdade de espírito*", ponderava André Breton, sem deixar de celebrar que o:

⁵³ RGS, *Disparates, Obras completas V*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 445.

⁵⁴ RGS, *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943; RGS, "Ensayo explicativo del surrealismo", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, vol. 2, n. 14-5, diciembre-enero 1939-40, pp. 29-42.

⁵⁵ RGS, "Surrealismo", *Ismos, Obras completas XVI*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 548-9. Em *L'Evolution créatrice* [1907] de Bergson, o homem consegue apreender o mundo através da intuição e justamente por isso seu desenvolvimento tende a alcançar o estágio de "super-homem". Do mesmo autor, consultar, igualmente, *L'Energie spirituelle* [1919].

⁵⁶ Charpentier Saitz, *Las "nouvelle" de Ramón Gómez de la Serna*, London, Tamesis, 1990, p. 164.

[...] espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe ocorre. A questão angustiante da possibilidade não se coloca mais. Mate, roube mais depressa, ame o quanto gostar. E se você morrer, não estará certo de, dentre os mortos, despertar? Deixe-se levar, os acontecimentos não sofrem com a diferenciação que você faz.⁵⁷

Os prefixos de Super-história e de surrealismo – "Super" e "sur" – de mesma raiz, e cujo significado é "por cima de", dizem muito sobre esse fluxo que não pretende distinguir e sobre essa postura imaginativa que se coloca numa posição superior a fim de revelar, por meio do estranho, o parentesco essencial entre todas as coisas⁵⁸. Na ficção e no ensaio, Gómez de la Serna, como se fosse Moisés no topo da montanha, emprega a imagem de uma colina ("otero") para sublinhar a elevação da Super-história e do surrealismo: "Escribiendo la Superhistoria se está en el otero de la inspiración suprema" (DJ, 293); "El surrealismo ya está sobre el otero de la surrealidad".

No ensaio, além disso, Ramón relembra aos surrealistas, que nos anos quarenta já tinham se voltado ao materialismo e ao comunismo, o que dizia ser um antigo conselho de Novalis, o escritor romântico alemão, adotado inicialmente como precursor do movimento⁵⁹:

[Los surrealistas] Van a atender ya al consejo antiguo de Novalis, según el cual no había que abandonarse sin control a las aspiraciones inconscientes, ni encerrarse en un puro subjetivismo; por el contrario, quería que el hombre en posesión del secreto del universo que él va a buscar a las profundidades de sí mismo, vuelva a la vida y la mire con una mirada nueva, una mirada enriquecida con todos los hallazgos. La conciencia perfecta, obtenida en nosotros por una transformación interior, transformará al mismo tiempo al universo.⁶⁰

O conselho dado aos surrealistas é posto à prova pelo narrador de *Doña Juana la Loca*, que a partir das "profundezas de si mesmo", conjetura a vida interior dos personagens ou o oculto fundamental que se esconde atrás da imagem. A fragmentação radical das novelas, e sua aparente desordem – com *greguerías*, passagens disparatadas e líricas – exibiriam a posição do autor-narrador e super-historiador, mais inspirado pela existência de suas criaturas do que pela argumentação rigorosa ou pela estrutura do texto como um produto acabado. Mais afeito, igualmente, a uma capacidade de sugestão irradiadora do que a uma continuidade de sentido. Por isso os personagens de *Doña Juana* são uma mescla de tortuosidades, instalando-se nas imediações da surpresa, do jogo e do mistério.

Compósitos e dinâmicos, são, além disso, o oposto dos "pedacitos de vidrio" da *Historia universal*, apenas personalizados⁶¹, e cujo dinamismo da ação não tem maior vitalidade do que a de um mecanismo. *Doña Juana la Loca*, constituída por novelas, não pertence aos romances "da nebulosa": *El incongruente* [1922], *El novelista* [1923], *¡Rebeca!* [1937] e *El hombre perdido* [1947]. Ainda assim, irmana-se com eles, na medida em que a ação narrativa e a ordenação textual empalidecem diante da composição do personagem de ficção: o fenômeno individual ultrapassa as leis formais.

⁵⁷ Breton, *Manifestes du surréalisme*, éd. complète, Jean-Jacques Pauvert, Paris, Gallimard, 1969, pp. 16; 24.

⁵⁸ Sobretudo na Espanha, o termo "Surréalisme" foi traduzido de duas formas: Surrealismo e Suprarrealismo.

⁵⁹ Ver Raymond, "O Surrealismo", *De Baudelaire ao Surrealismo*, trad. Fúlvia Moretto e Guacira Marcondes, São Paulo, Edusp, 1997, pp. 245-58.

⁶⁰ RGS, *Ismos, Obras completas XVI*, op. cit., p. 550.

⁶¹ *Las letras de Borges*, op. cit., p. 78.

Ramón e Macedonio Fernández

No ensaio a respeito do surrealismo, o "segredo do universo" que Ramón dizia ter em sua "possessão" assemelhava-se ao de um escritor argentino citado: Macedonio Fernández. No mesmo ano de publicação de *Doña Juana la Loca*, Ramón também publica um longo prefácio para a segunda edição de seus *Papeles de Recienvenido*. Ao explicar o "caminho divagatório" empregado pelo amigo argentino, relembra uma frase que este (supostamente) costumava repetir: é "un crimen dejar que los niños vean jugar a la pelota... Deben jugar ellos mismos..."⁶². Coincidentemente, o jogo de bola e a noção absolutamente deletéria que se esconde sob essa imagem inocente reapareceriam desenvolvidos na novela "El Caballero de Olmedo":

El Caballero, sobreponiéndose a la desesperanza desahuciada de haber visto jugar a la pelota a los seminaristas, se metía en su vida del atardecer tiroteado de pelotas blancas, como si hubiese sido tiro al blanco en un tiro al blanco de huesos, de muertas horas, de transgresión profanadora de los juegos por los que aprendían a no jugar, a abstenerse, a orar, a salvar almas. (DJ, 323)

Enquanto para Borges as palavras têm um componente de imortalidade e de morte, na medida em que fixam o personagem sem recuperá-lo de todo, para Ramón as palavras representam a oportunidade de uma pesquisa sobre a interioridade de suas criaturas, em estreita relação com a vida, liberada de gêneros textuais, de regras, de padrões ou sistemas, de leis ou de ciências. Já que a linguagem deforma de modo irremediável, Ramón opta pela deformação sistemática do disparate e do surrealismo que, na sua opinião, conduziriam à Verdade vital do personagem. "Enrostrar a la *apariciencia* la *efectividad*" / "Reprochar a *aparência* a *efetividade*", "torturar todas las situaciones aparentes (aparentadas voluntaria o casualmente) confrontándoles la efectividad", escreveria Macedonio Fernández, comentando o propósito das obras de Ramón⁶³.

Além desse "caminho divagatório", e extremamente positivo, Ramón e Macedonio sentiram-se imbuídos de uma missão surreal (ou no mínimo dispartada): a de fornecer uma vida eterna ao homem. Ao leitor, no caso de Macedonio; ao personagem de ficção, que em muitos casos foi um personagem histórico, no caso de Gómez de la Serna. É nesse sentido que ainda no prólogo aos *Papeles de Recienvenido*, Ramón comenta que Macedonio já tinha encontrado a forma para "escamotear lo concreto devolviéndolo a su inconcreción". Ele buscaria "subterfugios, maneras de mirar a otro lado", entretendo o "implacável" e ganhando tempo ao adiar a "execução final"⁶⁴.

De fato, no intuito de levar o leitor a experimentar uma espécie de imortalidade, o projeto de Macedonio era a busca do não-ser no ser, do seguinte modo: o ser do leitor deveria identificar-se com o não-ser do personagem de ficção e, portanto, com o irreal. Segundo a formulação abstrata de Macedonio, quando isto ocorresse, o personagem poderia morrer e essa morte, em parte a do próprio leitor, seria recebida como se fizesse parte da ficção, ou como um sonho. Parcialmente morto, o leitor também seria parcialmente eterno.

*

⁶² RGS, in Fernández, *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 34.

⁶³ Fernández, *Relato: cuentos, poemas y misceláneas, Obras completas*, vol. VII, Buenos Aires, Corregidor, 1987, p. 158.

⁶⁴ RGS, in Fernández, *Papeles de Recienvenido*, op. cit., p. 18.

Numa de suas leituras de Cervantes, Borges finge ter descoberto a magia dessa inversão de papéis macedoniana:

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.⁶⁵

A primeira edição de *Papeles de Recienvenido*, realizada quinze anos antes da edição prefaciada por Gómez de la Serna, foi intermediada por Borges: "eu levei os textos", diz ele, em entrevista registrada em 1984. "Reyes não sabia nada sobre Macedonio, mas os aceitou para os Cuadernos del Plata. E aí se publicou esse livro de Macedonio, que Macedonio não queria publicar e que eu, bem, 'roubei' um pouco. E corrigi as provas com Alfonso Reyes"⁶⁶. Esse "roubo", que não se refere unicamente à publicação dos originais, mas às ideias de Macedonio, aparece no excerto acima, quando Borges crê ter desvendado que leitores e espectadores podem ser fictícios, intercambiando seus papéis com os personagens de ficção⁶⁷.

É talvez no sentido de superação da "descrença veemente" em relação ao fictício, expressa no período de *Historia universal de la infamia*, que Ramón afirmava em 1944 – junto à publicação de *Ficciones* [1944] e depois da de *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941] – que Borges fornecia, como Macedonio e como ele próprio, "mejores largas al asunto de lo trascendental"/ "melhores delongas ao assunto transcendental"⁶⁸. É provável que tenha sido a presença do transcendente na obra desses três escritores, e de um debate entre o conceito de ficção e a forma textual, o que fez Ramón concluir, também no prólogo a *Papeles de Recienvenido*, que o escritor barroco Francisco de Quevedo tinha sido "el que más ha influido en Macedonio, en Oliverio [Girondo], en Borges y en mí"⁶⁹.

*

Ao passo que a experimentação de Macedonio pretendia abolir a morte do leitor transmitindo-lhe a fugaz sensação de eternidade, Ramón ensaiava com a fruição constante da

⁶⁵ JLB, "Magias parciales del Quijote" [1949], *Otras inquisiciones, Obras completas II, op. cit.*, p. 44.

⁶⁶ JLB, *Borges em diálogo, conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari*, trad. E. Zagury, Rio de Janeiro, Rocco, 1985, p. 106. A primeira edição referida por Borges é *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Proa, Cuadernos del Plata, 1929. O terceiro livro de poemas de Borges, *Cuaderno San Martín*, foi publicado nesse mesmo ano, pela mesma editora.

⁶⁷ Para mais detalhes da relação entre Borges, Ramón e Macedonio, ver a primeira parte deste estudo, p. 74-5, 84, 108-9 e 116.

⁶⁸ RGS, in Fernández, *Papeles de Recienvenido, op. cit.*, p. 20.

⁶⁹ *Idem*, p. 18. O jovem Borges declarou em muitas oportunidades sua admiração por Quevedo. Em "La fruición literaria" de *El idioma de los argentinos* [1928], *op. cit.*, p. 92: "No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor". Há um ensaio sobre Quevedo em *Otras inquisiciones* [1952], um poema em *El hacedor* [1960]. Em *Siete noches* [1980], Borges analisa um poema seu. Para o primeiro ensaio de Borges a respeito do autor espanhol, cuja publicação foi provavelmente intermediada por Ramón, ver a primeira parte deste estudo, pp. 46-7. Quanto ao fato de Ramón ter se colocado ao lado de Quevedo, Borges, Macedonio e Girondo a partir do tema transcendente, que permearia a obra de todos eles, note-se que entre os livros de Girondo, Ramón preferia o *Espantapájaros* [1932]. Segundo Enrique Molina, este livro tem "protagonistas [que] ya no son las cosas sino los mecanismos psíquicos, los instintos, las situaciones de omnipotencia, de agresividad, de sublimación". Cf. "Hacia el fuego central o la poesía de O. Girondo", in Girondo, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 24. Do ponto de vista de Ramón, ver "Oliverio Girondo", *Retratos contemporáneos* [1941], *Obras completas XVII, op. cit.*, pp. 102-20.

vida por parte do personagem. Mesmo assim, a morte, como para Macedonio, teria importância fulcral. Diferentemente dos personagens e do autor-narrador de *Historia universal de la infamia*, para os quais a morte nem impressiona, nem assusta, e da qual se extrai muito pouco – como a perplexidade de um gato – para Ramón o saber-se um dia morto condiciona a plenitude da vida.

Carpe diem: em vez da tensão barroca expressa por seus companheiros de disparate – Quevedo, "lo que llamáis vivir es morir viviendo"; Gracián, "no es otro el vivir que un ir cada día muriendo"⁷⁰ – em *Doña Juana* a morte recria e honra a intensidade da vida, cuja energia é frequentemente comparada com a imaterialidade do ar ou da luz. "¡Quiero vivir yacente en el aire antes de estar yacente en la tumba!" (345), exclama Doña Urraca. "Un día, los eruditos le iban a buscar en todas las sombras, y no iban a saber qué clase de luz hubo en su figura" (316), reflete o narrador a respeito do Caballero de Olmedo. Ou ainda, em "Los adelantados" e em "La Emparedada de Burgos", respectivamente:

Ese descubrimiento del aire de cada día – pocas veces olía a ayer – era la gloria de sus vidas, que suponían guiadas al despeñadero, prontas siempre a extinguirse en aquella prueba siempre. (DJ, 421)

∞

— Cuando se ve morir un día con tanta impotencia para que no muera, cuando se ve que se ha suicidado a la vista nuestra, en nuestras manos, surge el deseo de la inmortalidad... No es posible que no haya una luz inextinguible... La idea de la luz ya lo es... (DJ, 379)

Entre as novelas de *Doña Juana la Loca*, a que lhe empresta o título inicia a série de Super-histórias demonstrando o paradoxo da morte que anima a vida. Obsessiva desde pequena, Juana se apegava a objetos aos quais imputa poderes vitais: "La única obsesión de la reina era la muerte, y había adquirido los tapices que la pueden alejar; tapices religiosos y tapices profanos en que imperaba la alegría de la vida" (297). Essa liberação por meio dos objetos retorna com a morte de seu esposo, quando a personagem concentra-se no corpo embalsamado, de onde, segundo o narrador, resgata a força para continuar reinando: "al verse descorazonados por la muerte es cuando los reyes se empeñan más en ser reyes" (305). Quando a corte se cansa do préstito interminável que estava sob as ordens de Juana, ela é posta em cativeiro. No último deles, olha de tempos em tempos para o féretro do marido e sente-se feliz, fazendo jus a seu "amour fou", digno de qualquer obra surrealista: "Doña Juana era feliz mirando de vez en cuando su querido baúl de amor cubierto por los paramentos ya apollados de la pasada grandeza" (313).

A identidade das criaturas super-históricas

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
 Baudelaire, "Correspondances"

A criação de personagens que devem fruir constantemente a vida é realizada por meio de caminhos divagantes e de dispositivos oriundos do disparate e do surrealismo. Esses

⁷⁰ Quevedo, "Visita de los chistes", *Sueños*; Gracián, "Crisi undécima, La suegra de la vida", *El criticón*.

componentes fornecem um caráter francamente conjectural a *Doña Juana la Loca* e é nesse sentido que o autor-narrador compartilha a tarefa de recompor os personagens com o leitor, responsável, ele também, por reunir parcialidades e atribuir um "eu de conjunto"⁷¹ a evidências incompletas, a atitudes estranhas, a pulsões ocultas, percepções sensoriais, gostos extravagantes, pressentimentos, medos etc. Cada uma das novelas super-históricas reúne os "modos de ser" dos personagens, que diferentemente da identidade do super-historiador e autor implícito, não constituem uma unidade clara, estando decompostos segundo pontos de vista variados.

Os parágrafos curtos, por vezes de uma única frase, e que surgem feito relâmpagos, não têm enunciados discutíveis – o leitor toma ou deixa-os – enquanto seguem sendo acumulados. Uma sugestão toca outra, as ideias podem se ligar, mas nenhuma delas predomina. Essa relação de ressonância solicita conclusões sensíveis e fornece a sensação de que os personagens passam por um devir infinito. Não se trata, contudo, de um acesso a camadas profundíssimas do ser, mas de uma psicologia leve e simples, baseada em singularidades de superfície.

As coisas reconfortam o espírito, fazendo com que o personagem perceba que para ele restam mais possibilidades do que as da realidade empírica ou histórica⁷². É nesse sentido, igualmente, que têm uma existência ubíqua, cujos limites entre o "eu" interior e o mundo ao redor são bastante tênues. O estado das coisas observadas ou sentidas também é o estado do personagem, numa espécie de soberania do imediato, sobre o qual a duração já não tem poder. As criaturas ramonianas absorvem e são absorvidas pelo que está em torno: coisas e objetos, sensações e instantes pontuais. A singularidade delas dá-se nessa relação.

A Beltraneja, uma vez mais, é exceção à regra. Privada da compaixão jubilosa que o autor-narrador consagra aos outros personagens, fica parcialmente afastada desse processo caleidoscópico de enriquecimento. São os outros que deduzem qual é o seu caráter, associado ao mundo dos animais rastejantes, como a lagartixa: "Todos vieron, o se dieron cuenta intuitiva, que representaba el imperio y engarabite de lo terreno, de lo que es común en las lagartijas" (398). Esta é, além disso, a única novela de *Doña Juana* em que Gómez de la Serna, ainda em diálogo com o surrealismo a partir do contato desta vertente com a arte primitiva, sua força telúrica e *naïf*, recorre ao feísmo e à estética do grotesco.

Enquanto na "Beltraneja" sugere-se um discreto paralelo entre o feísmo e uma postura ideológica naturalmente incorreta, nas outras novelas, há alguma aproximação entre beleza e verdade vital, entre beleza e decência natural. Além disso, o acúmulo de correspondências com coisas abstratas e concretas – sons, estátuas, plantas, conselhos, doces, animais, superstições, jogos, estações do ano ou horas do dia – constitui, pouco a pouco, a percepção que as próprias criaturas têm de si. As inter-relações com o mundo vão trazendo elementos exteriores para a caracterização dos personagens, propondo, assim, uma verdade inventada, e por isso mesmo pouco limitada.

Em que pese a variedade, na maior parte das novelas predomina um tipo de correspondência. A rainha Urraca tem especial apreço pelo pássaro homônimo, o Caballero de Olmedo se encontra através dos lugares de seu povoado, os soldados de "Los adelantados" veem seu sentimento religioso refletido nas paisagens do Novo Mundo, os Infantes de Lara sabem que a sua coesão e sucesso se devem ao número sete, a Emparedada vincula-se ao Eterno e à Eternidade. Esse processo de incorporação de uma realidade lateral – com correspondências predominantemente espaciais, abstratas ou, no caso da Urraca, animalesca – é a própria plasmação vital, quando, através da imaginação super-histórica do narrador e do

⁷¹ A expressão "yo de conjunto" é de Borges, que não acreditava que isso pudesse existir. Cf. "La nadería de la personalidad" [1922], *Inquisiciones, op. cit.*, pp. 92-104.

⁷² Volta ao tema da realidade histórica no capítulo seguinte.

leitor, as criaturas ganham um sentido extremamente pessoal, descobrindo-se vivas, únicas e irrepetíveis.

Correspondências espaciais

Sem querer retornar à sua casa, o Caballero de Olmedo, inquieto e sensível, caminha pelas ruas do povoado de Olmedo à procura de si. O percurso revela-se alegórico e afastado de racionalidade, pois as esquinas por onde passa não são as que convêm para voltar à sua casa. A realidade das ruas corresponde, assim, aos pensamentos do personagem:

[...] daba vueltas a otras esquinas, que no eran aquellas las que le convenía volver para llegar a su casa.

Quería como encontrarse consigo mismo en una de aquellas vueltas, y oír que le decía el otro él mismo:

— ¡Hola, Caballero de Olmedo!

Y él contestar:

— ¡Hola, Caballero de Olmedo!" (DJ, 320)

Nessa novela, o lirismo que emana dos pátios, das janelas, dos pórticos, das paredes, das colunas e dos comércios de Olmedo configura psiquicamente o Caballero. Por um lado, esse procedimento aceita o apelo surrealista de abolir as diferenças, colocando em questão a separação dos planos da cidade e do personagem. Por outro, deixa transparecer a onisciência do autor-narrador, que exercendo seu "domínio presidencial", informa-nos a respeito de tudo. Assim, do seminário onde o Caballero via os seminaristas jogando bola tinha saído "aquele desejo de aventura secreta que tan difícil era de sostener en Olmedo, pero que el Caballero sostenía como la única manera de apasionar su vida" (322).

Um dia, o Caballero conclui que a parte oculta de si andava à sua frente, e que seus trajetos, em aparência inexplicáveis, mas que enchiam o povoado de orgulho, ocorriam em função da "alma em pena", vagabunda e levemente adiantada em relação aos seus passos. Feminina feito uma "dama" – num eco, aqui, da homossexualidade do personagem – a alma queria ter um encontro. Procurava, dessa forma, uma porta numa ruazinha, uma aldrava, alguém que saísse, a admiração dos olhos de uma velha outrora bonita. Em busca de sua subjetividade, o cavaleiro seguia aquela mulher fantasmagórica de perto, feito um escudeiro ferido por uma espada, e de tal modo sobressaltado que parecia mais morto do que vivo:

El Caballero era un alma en pena; es decir, que llevaba su alma delante de él; que no haría más que seguirla como si fuere escudero de una dama.

Al llegar a las esquinas, a veces perdía su alma, que le dejaba irresoluto, como hombre al que hubiese herido por sorpresa una espada. Más muerto que vivo ceñía con rapidez la esquina y seguía a su alma, que buscaba en una apartada calleja una puerta, un llamador, una posible asomada, la admiración de los ojos de la vieja que fue muy guapa. (DJ, 323)

Os personagens de "Los adelantados" também se descobrem através de correspondências espaciais. Mas em vez dos lugares citadinos de "El Caballero de Olmedo", as paisagens do Novo Mundo, grandiosas e épicas. Elas oferecem o reconhecimento da aventura interior que tinham empreendido porque deixam entrever uma realidade ainda maior do que a de paisagens vastíssimas. Quando os sete homens se afundam nos segredos naturais, sentem a consciência do mundo e a existência de Deus, como se fossem os primeiros a tê-Lo conquistado

dentro de si. Por isso, avalia o autor-narrador, muito gracioso, eram "uns extasiados da paisagem" e queriam cumprir o seu destino entre a vida e a morte, mas com mais chances de "viver muito", porque eram "náufragos da terra":

Eran unos extáticos del paisaje y querían cumplir su destino a vida o muerte, recorriendo el largo camino como si recorriesen voluntariamente el vía crucis de su vida, viviéndola toda a lo largo, abierta en canal, cara a Dios, fuera del destino consabido y monótono.

[...]

Eran verdaderos naufragos de la tierra; pero, así como los del mar no tienen más remedio que morir, los de tierra pueden vivir mucho. (DJ, 415-16)

A correspondência animalésca

Entre todas as criaturas de *Doña Juana la Loca*, Doña Urraca é a única que de fato se transforma naquilo com o que se identifica. Embora o prenome da rainha tenha origem incerta, o autor-narrador aposta na coincidência com o nome do pássaro. Este último, muito comum na Europa, tem cerca de meio metro, plumagem preta e branca, e se caracteriza por remedar palavras ou intervalos musicais curtos, assim como por levar pequenos objetos para o ninho, sobretudo os brilhantes. Em português de Portugal é conhecido como pega-rabuda ou pega-rabilonga por causa de sua cauda de um negro intenso, com reflexos azuis ou verdes, dependendo da incidência da luz.

No começo da novela "Doña Urraca de Castilla", a personagem vê-se como a representante dessas aves e chega a se sentir como se fosse uma "urraca":

[...] pensaba que ella representaba a esas aves blancas y negras que vuelan en los días calientes de Castilla con anchas alas y cola larguísima, componiendo una cruz que se reflejaba en el suelo como un inverosímil espolón de día estival.

Se sentía una urraca. Y cuando las veía revolotear lentamente entre viñedos y árboles, se daba cuenta de lo señorial que es ese pájaro, que solo estaba en su reino hasta comenzar el otoño. (DJ, 339)

Numa conversa com o chefe supremo do exército, a rainha exprime o desejo de ser uma "urraca": "Quisiera ser una de esas aves que se llaman como yo y que guardan en su nido todo lo que roban: joyas y frutas..." (341). No primeiro manifesto do surrealismo, Breton presumia que o diálogo era a forma à qual o movimento melhor se adaptava por permitir desencontros e inconsistências. É assim que nessa ocasião o interlocutor de Doña Urraca reage mal ao que lhe parece uma insensatez ou infantilidade. Então, do alto de sua soberania, a rainha o proíbe de qualquer menosprezo com relação a esses pássaros.

Essa ordem dada ao condestável permanece flutuando na mais pura inconsistência, até o momento em que a identificação da rainha ultrapassa o nível do onírico-imaginativo. Num diálogo com o seu futuro amante, que por sua vez também se revelará um "urraco", a sugestão inicial de que a rainha é um pássaro torna-se mais clara. Finalmente, na terceira parte da novela, o narrador menciona a metamorfose e informa que a rainha saiu voando de seus aposentos através da janela semicircular situada em cima da porta: "Doña Urraca se transformaba en ese pájaro al que también se llama *marica* en Castilla, y salió de su cámara por el entreabierto abanico del montante buscando el horizonte lejano" (346).

Com a voluptuosidade infantil que descrevemos com mais pormenor no primeiro capítulo deste estudo, o super-historiador reúne imagens antagônicas, que ampliam o estetismo

e o humor da novela. Unindo-se a seu contrário, essas imagens são merecedoras, *grosso modo*, da concepção de inconsciente de Freud, aproveitada pelo surrealismo. A personagem sente-se rainha durante o verão, plebeia durante o inverno; é humana e animal, vive fechada em seu quarto e de tempos em tempos ganha o horizonte, é preta e branca. Essas cores, extensamente trabalhadas por Gómez de la Serna em *La viuda blanca y negra* [1917], reenviavam, respectivamente, ao amor e à morte, que caminhavam lado a lado. Em "Doña Urraca de Castilla", como em "El Caballero de Olmedo" e "Los Siete Infantes de Lara", a morte vem coroar o ápice da vida, que a julgar pelas novelas de *Doña Juana la Loca*, traduz-se muitas vezes no encontro amoroso.

Correspondências abstratas

Como se sabe, no conto "La cámara de las estatuas" de *Historia universal de la infamia*, um "homem malvado" toma o poder andaluz e quebra a promessa de jamais abrir uma das portas do castelo. Depois da porta proibida, existiam outras sete, e cada uma delas reservava mistérios proibidos, como no conto de fadas do Barba Azul. Quando o malvado acede ao conteúdo protegido pela última, perde o reino. As sete portas abertas multiplicam o mito de Pandora, que despeja o conteúdo da ânfora que deveria ter sido mantida fechada e, desta forma, provoca o desabamento da ordem legítima. *Doña Juana la Loca* também se serve da desagregação do número sete, que representaria a perfeição, a integridade, a plenitude e a totalidade. Num disparate próprio do autor-narrador, os infantes de Lara são assassinados justo depois de terem sido convertidos em seis pela ninfa com olhos de girafa: "solo se explica la muerte de los siete el mismo día, porque no eran ya siete ese día" (358).

Antes, viviam "contentos de sus siete suertes, alegres de vivir indivisos" (364). Ao longo da narração, o autor-narrador repete o número sete – 7 irmãos, 7 infantes e os 7 de Lara – destacando essa operação através da criação de um novo verbo. "Exhaucer" deriva do "método de exhaución"/ "método de exaustão", um procedimento antigo para determinar a área ou o volume de uma figura geométrica, cuja precisão do resultado avança conforme avança o cálculo⁷³. É através do método de exaustão que se chegou ao volume da pirâmide, à retificação da parábola, à quadratura do círculo (jogo de palavras e contradição de imagens que não passaram despercebidos durante o ultraísmo⁷⁴), também à Verdade vital dos Sete Infantes: "El poder ardoroso de ser siete, y los siete hermanos, y los siete de Lara, hacía que no pudieran olvidar cada día que pasaba y que se exhauciesen hasta el fondo" (365).

Em mais de uma oportunidade esse "exaustar-se até o fim" sublinha a finitude que encoraja a vida. Como para os surrealistas, tudo se integra ao fluxo da vida: as pedras e o vento, o número 7, a operação matemática de exaustão e a morte.

Vivían sus días cada vez más ávidamente, pues el milagro de ser siete oscilaba como si siete piedras naturales y naturalmente superpuestas desafiases el viento de cada día en un equilibrio maravilloso. (DJ, 366)

A personagem de "La Emparedada de Burgos" é construída com base em outras correspondências abstratas. Ana de Áustria renuncia à vida terrena para alcançar a eterna.

⁷³ Cantoral Uriza & Farfán Márquez, "Método de exhaución: Eudoxio y Arquímedes", *Desarrollo conceptual del cálculo*, México, Thomson, 2004, pp. 25-33. Em português existe o verbo "exaustar", menos usado do que "exaurir".

⁷⁴ Esta é uma das frases soltas e provocativas publicadas na revista *Ultra*, n. 7, 10/04/1921: "Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del círculo".

"Sabía que era mortal, pero sentía apresto de inmortal" (380). Ela se faz emparedar no claustro do monastério de Silos e a partir do suplício experimenta esse não-lugar entre a vida e a morte, que já fazia as vezes do Eterno: "A veces llegaban forasteros y la miraban como a lo más estrambótico de la ciudad, aunque alguno comprendía que ya ella no estaba en ninguna parte" (378). As metáforas comparativas obliteram as dores corporais e os desconfortos para privilegiar as sensações do espírito. A nobre senhora sentia-se "encouraçada por una substância calcária que a embalsamava e a salvava em vida"/ "como acorazada por una sustancia caliza que la embalsamaba y la salvaba en vida" (377). O tempo demorava a passar e a eleição desse espetáculo sem movimento e sem ação dilatava e exacerbava a sua vida, pois os dias e as noites tinham se tornado longuíssimos: "Agrandaba la vida aquel espectáculo, pues eran inmensos los días y las noches para los empostrados en las piedras"(383).

V. Palavras e disparates

Como o foco em *Doña Juana* é o personagem e o desenvolvimento de correspondências que o enriqueçam gradativamente, a linguagem é tomada como um veículo, sem que se pretenda analisá-la, aperfeiçoá-la ou diminuí-la. As palavras deslizam naquilo que o texto de conteúdo realista não pode fazer: opõem-se ao racional por meio de analogias arriscadas como as das *greguerías* do autor, feitas de incongruência, de lirismo e desvario. Daí os caminhos sinuosos de "sierpe"/ "serpente" (DJ, 304, 308 e 336) e as "urnas comunicantes" mencionadas no prefácio (DJ, 294). Quando em desuso ou raras, as palavras esforçam-se por evocar um estado prístino ou um instante de transcendência dos personagens, prendendo-se mais ao significativo do que ao significado propriamente dito. Também há neologismos e expressões felizes, que querem capturar uma emoção, um prazer, ou as coisas mudas, inomináveis, os movimentos subterrâneos e inconscientes.

Essa abundância eloquente (ou *horror vacui*) não se priva de nada, dando as costas à autoridade do dicionário e a sentidos pré-estabelecidos. A vontade de liberar as palavras já tinha sido esboçada num ensaio importante de Ramón, intitulado "Las palabras y lo indecible" [1936], no qual discorria sobre "el cansancio de la forma" e afirmava: "Hay que hacer desvariar eso que se llama lengua vernácula", entre outras coisas porque "en el no acabar de comprender está lo vital y el arte incomprendido es el que vale"⁷⁵. Daí, portanto, a consideração que o autor tem pelo surrealismo, que teria preconizado a liberação das palavras, fazendo com que a arte avançasse no abismo do desconhecido e do inaudito, em busca de uma reunificação com a vida.

Através das palavras, muitas vezes soltas, Ramón transmite, em *Doña Juana*, aquilo que pode transtornar. As sensações inexplicáveis e inexprimíveis parecem ganhar, assim, uma possibilidade expressiva. "As pesquisas insensatas", lembra Paul Valéry numa conclusão que Ramón aprovaria, as "pesquisas insensatas são parentes das descobertas imprevistas. O papel do inexistente existe; a função do imaginário é real"⁷⁶. Apesar da acuidade dessa afirmação, é provável que Valéry, com seu projeto de uma matemática do espírito, com restrição do papel psicológico e com uma teoria do equilíbrio e da autorregulação, parecesse a Ramón demasiado formal, lógico, funcional, racional e ordenado. Esse talvez seja um dos motivos para que tendo sido citado na primeira versão do ensaio "Las palabras y las cosas", fosse excluído das versões subsequentes⁷⁷.

⁷⁵ RGS, "La palabras y lo indecible", *Revista de Occidente*, n. CLI, enero de 1936, pp. 56-87, publicado em 1943 no livro *Lo cursi y otros ensayos* já com o título definitivo, "Las palabras y lo indecible". In RGS, *Obras completas XVI, op. cit.*, p. 800, 788 e 799.

⁷⁶ Valéry, "Au sujet d'Eurêka" [1921], *Variété, Œuvres I*, éd. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 862.

⁷⁷ De 1936 em diante. Cf as fichas bibliográficas do ensaio nas *Obras completas XVI, op. cit.*

Ramón vincula-se mais claramente a outro pensador do espírito, citado no ensaio "Las palabras y lo indecible" e no ensaio sobre o surrealismo: o conde Hermann Keyserling [1880-1946]⁷⁸. Os dois contribuíram para a *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset e para a revista *Sur* de Victoria Ocampo, além de terem sido conferencistas na Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires⁷⁹. Como Paul Valéry e Henri Bergson, também deram palestras na "Sociedad de Cursos y Conferencias", uma iniciativa da Residencia de Estudiantes de Madri. Entre 1927 e 1928 Ramón falou sobre "Peces y Cosas" e Keyserling, depois de aí ensinar durante o ano de 1924, retorna em 1930 para duas conferências: "El reino espiritual español" e "El problema del espíritu".

Amigo de Bergson, influenciado por Carl Jung e por Émile Rousseau, Keyserling estima que o homem tem um mundo de expressões e de símbolos que devem ser acessados para que sua verdadeira personalidade e energia vital sejam liberadas. Convencido de que a Europa do pós-guerra sofria com o intelectualismo e com a perda de sua "fonte de vida", propunha um vitalismo intuitivo e um "conhecimento criador". Sua vocação de guia, a adoção de um catolicismo ecumênico, assim como as contradições e inconsistências de sua proposta hermenêutica intuitiva e aproximativa fizeram com que muitos não o considerassem um filósofo no sentido estrito da palavra.

Ramón também reservou-lhe críticas, mas nas biografias de *Retratos contemporáneos* [1941] identifica-se com essa figura estrepitosa⁸⁰. Elogia sua autenticidade e sua desconfiança com relação aos "homens sérios" nos seguintes termos:

Le atrae la *pasión* que rebalsa el pensar, la aventura del alma y quiere salvar al cautivo del entendimiento, del alma y de la razón, excitándole a dejar lo que ha de dejar, si quiere realizar su propia esencia.

Para Ramón, além disso, Keyserling é um "oráculo", um "profeta" e "gran augur". Recordando a "Semana de la Sabiduría" ocorrida na ilha de Formentor no ano de 1931, conclui: "Junto a este hombre inmenso y suprasensible, he sentido el contacto con el superhombre"⁸¹.

⁷⁸ RGS, "Las palabras y lo indecible", *op. cit.*, p. 803 e "Surrealismo", *Obras completas XVI, op. cit.*, p. 537. Valéry chegou a prefaciar um livro de Keyserling, no qual afirmava, recordando um encontro que tiveram em Paris: "Eu me dizia que nossas reuniões não são vãs, pois obrigam os homens a tirar de si próprios a expressão mais sensível da impossibilidade atual de viver, da qual nossa civilização está intimamente afetada", Cf. Keyserling, *La révolution mondiale et la responsabilité de l'Esprit*, lettre-préface de Paul Valéry, Paris, Stock, 1934, p. 13.

⁷⁹ Borges também contribuiu para as duas revistas, mas não se refere a Keyserling. Não se manifesta, igualmente, em relação à filosofia do espírito de Valéry, embora tenha sido um grande leitor desse poeta e filósofo, pelo menos desde as páginas de *El Hogar* (ver *Textos cautivos, Obras completas IV*). Depois do período de HU, apropria-se de algumas de suas afirmações: entre elas, a de que uma obra acabada revela fadiga ou superstição, ou a proposta de uma história literária sem que um único nome de autor seja citado. Valéry é retomado no epílogo deste estudo, "Emblemas do cristal em Borges e Ramón". Sobre a Asociación Amigos del Arte, cf. a primeira parte deste estudo, pp. 93-4, 99, 105, 116 e 119.

⁸⁰ No capítulo LXXVII de *Automoribundia, Obras completas XX*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 668, Ramón reproduz o que teria publicado em 1935 na revista *Cruz y Raya*. Naquela oportunidade, criticava as conferências de Keyserling na Espanha por abusarem "de una invención fácil para lograr la explicación de la testarudez española". Ainda assim, Keyserling é citado nos principais ensaios de Ramón. Além de "Las palabras y lo indecible" e "Surrealismo", já referidos, também em "Las cosas y 'el ello'" [1934], *Obras completas XVI, op. cit.*, p. 1112.

⁸¹ RGS, "El conde Keyserling", *Retratos contemporáneos, Obras completas*, vol XVII, *op. cit.*, pp. 95-101. Sobre a "Semana de la sabiduría", cf. García, "Ramón y Keyserling", *Boletín Ramón*, n. 16, Madrid, primavera 2008, pp. 2-10. Convidado por Victoria Ocampo, Keyserling esteve na Argentina em 1929, quando deu conferências na Asociación Amigos del Arte. Ambos desentenderam-se amorosamente, segundo relatos de Keyserling em *Viaje a través del tiempo II, la aventura del alma*, trad. J. Rovira

Este parece, enfim, o exemplo de "super-homem" que Gómez de la Serna tinha em mente ao abordar personagens super-históricos. Em vez dos super-homens heroicos de Nietzsche e de Bernard Shaw, o "suprassensível" e "imenso" conde Keyserling que, como a maioria dos personagens de *Doña Juana*, também possui ascendência nobiliárquica.

Os títulos de seu livros expõem sumariamente os motivos da simpatia de Ramón: *Imortalidade, crítica das relações entre o acontecer natural e o mundo das representações humanas* [1907], *O conhecimento criador* [1922], *Homens como criadores de sentido* [1926], *Figuras simbólicas* [1928], *A vida íntima* [1933], *A revolução mundial e a responsabilidade do espírito* [1934], *O livro da vida pessoal* [1936].

Como o Keyserling "modelador de homens" em sua Escola da Sabedoria de Darmstadt, em *Doña Juana*, o autor-narrador improvisa para enxergar para além da percepção de suas criaturas, com a finalidade de produzir um estado mais elevado do ser⁸². A vitalidade dos personagens não lhe pertence, mas existe através da sua percepção. Sendo assim, e apesar de as criaturas apreenderem fulgores originais e intrínsecos, são extremamente dependentes da operação super-histórica do autor-narrador. A força vital – similar ao fogo que Prometeu rouba dos homens para dar aos mortais ou à misteriosa quinta-essência que a alquimia renascentista de Paracelso [1493-1541] extrai de minerais e plantas – é a alma que Gómez de la Serna insufla em todas as coisas, dos seres vivos aos objetos inanimados. Enquanto os personagens de Borges estão fora da mente do narrador, e têm uma existência vital prévia, que não pode retornar senão na condição de aparência, os personagens de Ramón ganham vida, apesar de dependerem do autor implícito.

Por isso Ramón escreve muito e sem amarras, num processo bastante particular de escrever para saber, simultaneamente otimista, egotista e altruísta. Choca-se, assim, com o menosprezo de Shaw pelo homem porque tem boa vontade e fé. A liberdade formal e expressiva constituem, para ele, a esperança de um amanhã para os personagens e a demonstração de um profundo sentimento de respeito pela dignidade humana. Com uma atenção moderada sobre si mesmo, nas palavras do escritor Adolfo Castañón, Ramón seria um "contemplador solidário, cândido e que ignora a inveja"⁸³.

Já notamos que na *Historia universal de la infamia* a inveja é um dos componentes da relação do autor-narrador com seus personagens. Por isso o ímpeto de vidas temerárias, sem barreiras psicológicas, sociais ou morais é exaltado, mas representa, igualmente, o ponto em que o autor implícito se separa de suas criaturas. Esse amálgama contraditório sobrepuja os próprios personagens, dando lugar a uma reflexão metalinguística e metaliterária do autor-narrador, expressa sobretudo no conto "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké". Diferentemente de Cervantes, dedicado ao referente (Quijote e Sancho), o estilista Borges, como já se assinalou, converte suas criaturas em palavras.

*

Num artigo sobre a família Huxley, publicado em 1937, Borges atribui ao biólogo evolucionista, divulgador científico e humanista Julian Huxley [1887-1975], irmão do escritor Aldoux Huxley e primeiro diretor da UNESCO, o seguinte conceito do gênero humano:

Armengol, Buenos Aires, Sudamericana, 1951 e de Victoria em *Autobiografía*, vols. IV, V e VI, Buenos Aires, Sur, 1982-1984 e em *El viajero y una de sus sombras, Keyserling en mis memorias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

⁸² "Modeleur d'hommes", nas palavras do próprio Keyserling, em *Figures symboliques*, trad. et préface par Christian Sénéchal, Paris, Stock, 1928, p. XXVII.

⁸³ Castañón, *La gruta tiene dos entradas*, Paseos II, México, Aldus, 2002, p. 236.

La continua corriente vital llamada género humano está rota en pedacitos aislados llamados individuos [...]. El individuo es un artificio para que una porción de materia viva pueda desempeñarse y proceder en un medio ambiente determinado. Después de un tiempo lo desechan y muere. Contiene, sin embargo, una reserva de sustancia inmortal, que transmite a las generaciones futuras.⁸⁴

Borges considera que esse é um conceito desolador do homem, compreendido com "astronômico desdém". Enganosa à primeira vista porque confinaria com a superioridade, a atitude de Julian Huxley seria absolutamente humana pelo fato de "encarar nuestro propio destino, nuestras más íntimas vergüenzas y dichas, como si le sucedieran a alguien que ha muerto"⁸⁵.

A opinião que Borges atribui a Huxley sobre o gênero humano aproxima-se bastante da opinião do autor-narrador de *Historia universal de la infamia* em relação a seus personagens. Substituindo-se o vocabulário biológico do cientista pelo vocabulário das palavras, empregado por Borges, chegamos, curiosamente, à sua postura, que encara as mazelas e satisfações humanas como se pertencessem a terceiros, todos eles, personagens de ficção. Assim, a contínua corrente vital chamada gênero humano estaria quebrada em pedacinhos isolados chamados personagens. O personagem seria um artificio para que uma parte do humano pudesse atuar nos livros de ficção. Depois de um tempo, o rechaçariam e morreria. Mesmo assim, a criatura preservaria uma substância imortal, uma vez que é linguagem e pode ser transmitida à tradição cultural das gerações futuras.

Em *Historia universal*, o personagem Hákim de Merv, num dos princípios de sua cosmogonia infame, acerta com a concepção de seu criador ao concluir que o mundo em que habitamos é um erro, uma paródia incompetente. "La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman" (HU, 626). Esse jogo da aporia que afirma a inépcia da linguagem e, ao mesmo tempo, seu protagonismo absoluto, expulsa as criaturas da existência concreta para aprisioná-las no vazio, num mundo imaginário e eterno essencialmente fútil, na impossibilidade de qualquer propósito cognoscitivo válido. Esses personagens infames multiplicam e propagam, portanto, essa paródia linguística, daí a paternidade abominável e a "consciência suja" do autor-narrador.

O único halo de vida e de subjetividade própria, detém-no o personagem-narrador de "Hombre de la esquina rosada". Não é por acaso que o Borges ficcional, ao ouvi-lo, sente-se capturado por sua voz, segundo Amado Alonso, "tan expresiva de cualidades vitales – poder, autoridad, resolución". O personagem-narrador desse conto, continua Alonso, é uma pessoa de carne e osso, e só na sua voz percebem-se "ciertas cualidades vitales exaltadas hasta el mito"⁸⁶.

⁸⁴ JLB, "La dinastía de los Huxley", *Textos cautivos, Obras completas IV, op. cit.*, p. 242.

⁸⁵ *Id.*, p. 243.

⁸⁶ Alonso, "Borges, narrador", *op. cit.*, p. 52. Para o Borges ouvinte do personagem-narrador de "Hombre de la esquina rosada", ver o capítulo anterior, pp. 183-7.

CAPÍTULO III

"C'est là où l'Histoire est refusée qu'elle agit le plus clairement."

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*

É conhecido um texto de Friedrich Nietzsche, "Da utilidade e desvantagem da História para a vida" [1874], em que pergunta-se sobre até que ponto a vida precisa do "serviço" da História, caracterizada por uma dimensão totalizadora, científica e positivista. Segundo Nietzsche, o conhecimento do passado seria tão importante quanto o seu desprezo, pois o excesso de lembranças prejudicaria o indivíduo, impedindo-o, por exemplo, de ter ilusões e, portanto, de interferir no futuro. No lugar do desperdício de vitalidade empilhado nos arquivos e do que considerava uma hipertrofia causada pelos estudos históricos, propõe um esquecimento liberador: "nas menores como nas maiores felicidades" – afirma – "é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamente*"¹.

Para Nietzsche, além disso, o cômputo histórico que aconselhava – a favor da vida e de uma "potência a-histórica"² – deveria desconsiderar as massas. Elas são vistas como obstáculo e, simultaneamente, como instrumento dos grandes homens, dos quais seriam meras cópias:

Somente sob três perspectivas as massas me parecem merecer um olhar: uma vez, como cópias esmaecidas dos grandes homens, impressas em mau papel e com chapas gastas, em seguida como obstáculo contra os grandes e, enfim, como instrumentos dos grandes; de resto, leve-as o diabo e a estatística.³

Como se sabe, ao olhar aristocrático de Nietzsche contrapunha-se o materialismo histórico de Karl Marx e de Friedrich Engels, para os quais a História, compreendida segundo relações econômicas e materiais, é pautada pela luta de classes. No lugar de registrar o destino de nações e impérios, pontuando-o com figuras exemplares e a sucessão de fatos políticos, diplomáticos e militares, o marxismo reclamava as relações de produção e de troca que garantiriam a sobrevivência humana.

No século XX, o fortalecimento desse debate crítico e epistemológico a respeito da História foi atravessado pelos conflitos mundiais, pela depressão econômica, pelas transformações políticas operadas com a ascensão dos totalitarismos, as transformações técnicas e a forte consciência de inovação instalada desde as vanguardas, com a sua "tradição do novo" ou "tradição de ruptura"⁴. O fim do lema de Cícero conforme discutido por Nietzsche – "*historia magistra vitae*" – e a dificuldade de aprender com a História levaram os estudiosos a produzir diversas reformulações.

Na década de 1930, a primeira geração da Escola dos *Annales*, representada por Marc Bloch e Lucien Febvre, realizou uma abordagem empírica e sociológica da História. O tempo foi avaliado segundo uma duração mais extensa, daí os ciclos, as tendências seculares e as

¹ Nietzsche, "Da utilidade e desvantagem da História para a vida", *Considerações Extemporâneas, Obras incompletas*, trad. Rubens Torres Filho, São Paulo, Nova Cultural, 1999, p. 273.

² *Id.*, p. 275.

³ *Id.*, p. 286.

⁴ Estas expressões, estranhamente contraditórias e precisas, são de Rosemberg (*The Tradition of the New*, New York, Horizon, 1959) e de Octavio Paz ("Invenção, subdesenvolvimento, modernidade" [1967], *Signos em rotação*, São Paulo, Perspectiva, 2003).

estruturas. As fontes históricas se pluralizavam e aos tradicionais documentos escritos somavam-se as estatísticas demográficas, os preços, as taxas, os dados de circulação de bens, de mercadorias, pessoas etc.

Em 1940, o filósofo Walter Benjamin, depois de ter abordado as mudanças na percepção estética em virtude das transformações tecnológicas⁵, também participou desse debate. Suas teses sobre o conceito de história, indissociáveis do contexto das grandes guerras e do nazismo, têm uma concepção antiprogressista do tempo, considerado a partir das catástrofes⁶.

São desses embates epistemológicos que provem, muito mais recentemente, o que François Dosse chamou de "história em migalhas": fragmentada, interdisciplinar, desdobrada em vários métodos, versões e objetos, renunciando, portanto, ao "H" maiúsculo e ao singular da "História"⁷.

*

Os livros de Borges e de Ramón foram escritos e publicados muito antes da "história em migalhas" descrita por Dosse. São, portanto, de uma época em que a crise epistemológica da História ainda não tinha assumido a clareza com que hoje se pode retratá-la. *Historia universal de la infamia* e *Doña Juana la loca, Superhistoria* situam-se, ainda assim, num período no qual pairava certa desconfiança com relação à narrativa do passado, apesar de no plano local, argentino e espanhol, a configuração dos estudos históricos das décadas de 1930 e 1940 ter trilhado outra direção, até certo ponto contraditória com os questionamentos que se faziam noutros lugares.

Na Argentina esses estudos, bem menos epistemológicos do que políticos, deram início ao que depois se chamou de "revisonismo histórico". Uma parte significativa dos intelectuais, mergulhada no retrocesso das instituições de direito nacionais e no que parecia ser uma redefinição bastante negativa do futuro do país, pensava que no passado inscreviam-se as determinações capazes de explicar a sociedade. Elaborava-se, assim, uma "contra-história" do passado e da política nacional. Em linhas gerais, demonstravam, além disso, uma postura elitista na medida em que reabilitavam grandes figuras históricas, como a do caudilho Juan Manuel de Rosas [1793-1877], e uma perspectiva populista, pois o discurso historiográfico tornava-se mais acessível ao grande público, convidado enquanto massa a participar mais ativamente da política argentina.

Com um tom pessimista que refletia a decadência do sistema político de então, Carlos Ibarguren (*Juan Manuel de Rosas, su vida, su drama, su tiempo*, 1930), os irmãos Julio e Rodolfo Irazusta (*La Argentina y el imperialismo británico*, 1934), Ernesto Palacio (*La historia falsificada*, 1939), Manuel Gálvez (*Vida de don Juan Manuel de Rosas*, 1940) e José María Rosa (*Defensa y pérdida de nuestra soberanía económica*, 1941) reavaliavam o projeto de nação liberal moderna, considerando que no século XIX encontrava-se o ponto de extravio da nação⁸.

Vivia-se, na Argentina, o que hoje conhecemos como "a década infame", denominação do jornalista José Luis Torres, exposta de forma pormenorizada em seu livro homônimo de 1945.

⁵ Em "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" [1936], in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 165-96.

⁶ "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, op. cit.*, pp. 222-32.

⁷ Dosse, *L'Histoire en miettes. Des Annales à la nouvelle histoire*, Paris, Découverte, 1987.

⁸ Terán, "La cultura intelectual en la década de 1930", *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 227-55 e Halperín Donghi, *El revisionismo histórico argentino*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. Ernesto Palacio era o mesmo que assinava Héctor Castillo na revista *Martín Fierro* de Buenos Aires, com a qual Borges e Ramón também colaboraram na década de 1920.

Esse período teria começado em setembro de 1930 com o golpe de Estado do general José Félix Uriburu, que alijara do poder o Presidente Hipólito Yrigoyen, estendendo-se até junho de 1943, quando houve um novo golpe militar. Desta vez, o Presidente Ramón Castillo seria despojado. Os treze anos infames foram dominados pela fraude eleitoral, uma polícia política que reprimia os opositores, a aliança entre a Igreja e as forças armadas, a corrupção e a subserviência à Inglaterra por meio de concessões comerciais (pacto Roca-Runciman).

Por outro lado, a crise econômica de 1929 nos Estados Unidos e, conseqüentemente, na Europa, logo gerou uma oportunidade de expansão do parque industrial argentino, semelhante ao vivido no Brasil com a substituição de importações ocorrida durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. O desenvolvimento econômico não promoveu, entretanto, o retorno da frase feita que repetia "o futuro é argentino". Nem desfez a crise moral, de identidade e autoimagem de uma sociedade que por volta dos anos 1920 via-se como que destinada à grandeza.

Foi igualmente na Argentina desse período que se iniciou uma formulação do "hispanico" como unidade espiritual dos povos ibéricos. Em 1926, o padre espanhol Zacarías de Vizcarra, residindo e atuando em Buenos Aires, inicia uma campanha visando substituir o termo "raça" pelo termo "hispanidad" nas comemorações do dia do descobrimento da América, conhecido como "Día de la Raza" em vários países ibero-americanos.

Entre 1928 e 1930, o então embaixador da Espanha na Argentina, Ramiro de Maeztu, entra em contato com essa definição. De volta a Madri em 1934, lança sua *Defensa de la Hispanidad*, pregando um ideal nacional-católico e um resgate dos fundamentos sociais e morais que teriam configurado a hispanidade nos séculos XV e XVI, com seus símbolos mais ilustres: os reis católicos, Isabel I de Castilla [1451-1504] e Fernando II de Aragón [1452-1516]; o descobridor da América, Cristóbal Colón [1492-1506], Carlos I de Habsburgo [também Carlos V, 1500-1558] e a Cruz dos Cavaleiros de Santiago, o Monastério de El Escorial e, sobretudo, Felipe II de Habsburgo [1527-1598]. No seu tempo, este último foi rei da Espanha e de Portugal, de Nápoles, da Sicília e da Sardenha, da Inglaterra e da Irlanda, duque de Milão e de Borgonha, soberano dos Países Baixos e governante de territórios ultramarinos na África, na América e na Ásia.

No dia 12 de outubro de 1934, durante as comemorações do dia do descobrimento da América no Teatro Colón de Buenos Aires, o arcebispo de Toledo e cardeal primado da Espanha, Isidro Gomá i Tomás, autoridade máxima dos católicos espanhóis, pronuncia um discurso intitulado "Apología de la Hispanidad"⁹. Dessa forma, ele patrocinava o ideal hispanico, resumindo e citando trechos da *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu.

Pouco tempo depois, nos primeiros anos da ditadura de Francisco Franco na Espanha, entre 1939 e 1945, a propaganda do regime serviu-se justamente da reflexão de Maeztu, originada na Igreja e endossada por ela¹⁰. A comoção diante de seu fuzilamento em 1936, logo no início da guerra civil, também favoreceu a preferência do franquismo por esse autor, deixando-se para um segundo plano outras defesas da hispanidade, igualmente simpatizantes ao regime, como as conferências do filósofo espanhol Manuel García Morente ministradas na Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires e agrupadas sob o título *Idea de Hispanidad* [1938].

Seja como for, o ideal nacionalista lançava no mercado livreiro espanhol uma avalanche de estudos perpassados pela nostalgia do Império católico, cujo último desastre datava de 1898, ano em que a Espanha perde os territórios coloniais de Cuba, das Filipinas e de Porto Rico¹¹.

⁹ Reproduzido em *Acción Española*, n. 64-5, tomo XI, Madrid, 01/11/1934, pp. 193-230.

¹⁰ Cf. Gómez Escalonilla, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, C.S.I.C., Centro de Estudios Históricos, 1988.

¹¹ A família de Ramón viu-se afetada pelas mudanças nas Filipinas. Seu pai, o advogado e político liberal Javier Gómez de la Serna, que vivera parte da infância nas Filipinas, é despedido do Ministério de

Albores del Imperio, San Fernando III y su época [1941] de Luis Retana, *El Imperio de España* [1941] de Antonio Tovar Llorente, *La España imperial* [1942] de Antonio Bermejo de la Rica, *Historia del Imperio español y de la hispanidad* [1943] de Feliciano Cereceda, *La idea de Imperio* [1943] de Santiago Montero Díaz, *La idea de Imperio en el pensamiento español y de otros pueblos* [1944] de Eleuterio Elorduy e *La idea de Imperio en la política y literatura españolas* [1944] de Ricardo del Arco y Garay são alguns dos títulos publicados naquela época.

*

Ao longo deste capítulo, são esses os panoramas que teremos em mente no intuito de explorar qual é o valor e o sentido da História transmitidos por *Historia universal de la infamia* e *Doña Juana la Loca, Superhistoria*. O corte sincrônico não equivale a imaginar que Borges e Ramón tenham estado a par da reflexão de Benjamin ou da Escola dos *Annales*, razoavelmente marginais no período em que foram elaboradas, nem que tivessem uma posição clara em relação às publicações do revisionismo histórico argentino e da hispanidade católica. Essa perspectiva artificialmente simultânea propõe, antes, um convite a imaginar um espírito do tempo, compartilhado por esses escritores e no qual se questionou o alcance da noção de verdade dos discursos historiográficos. Embora *Historia universal* e *Doña Juana* sejam livros de histórias inventadas, recorrem a personagens históricos, como Billy the Kid e Juana la Loca. Mostram, assim, que a História era uma fonte de interesse para a literatura, constituindo uma parte das preocupações dos autores.

I. Dos títulos e sumários

Embora preponderante desde os títulos, nos dois livros o significado da História não pode ser apreendido de imediato. Em Borges, o fascínio de tudo encontrar num só volume e a continuidade abarcadora da "História universal" mostram-se recortados pela "infâmia". Essa contiguidade inusitada – aproximando "lejanías" à maneira das metáforas ultraístas – aponta para pelo menos duas direções de análise. 1) A História rebaixada à infâmia é interpretada de forma irônica e/ou pejorativa. 2) A História, como campo de saber legítimo, mas que já não se restringe ao passado de nações e impérios, dedica-se à infâmia.

No caso de Gómez de la Serna, os títulos da primeira e da segunda edição de *Doña Juana* diferem. No da primeira, de 1944, a Super-história define todos os textos: *Doña Juana la Loca (Seis novelas superhistóricas)*. Na edição de 1949, o título será apenas *Doña Juana la Loca, Superhistoria*. O adendo explicativo é modificado e transferido para a página de rosto com caráter de subtítulo: "(y otras) (seis novelas superhistóricas)". De qualquer forma, essas mudanças não alteram a ambiguidade do prefixo "super", que pode ser lido segundo dois pontos de vista, não necessariamente contraditórios: 1) Por ser mais atual, por ter novos parâmetros de análise ou por representar uma nova fase da disciplina histórica, a Super-história supera a História oficial, ainda que preserve a referência aos textos tradicionais. 2) A Super-história, por sua concepção, uso das fontes, estilo ou extensão textual, é excessiva se comparada à História e o excesso, muito provavelmente, é avaliado positivamente.

Os títulos ainda situam dois âmbitos nos quais os autores pretendem interferir. Apesar de já ter escrito sobre Rosas, sobre o passado argentino e de incluir um conto de temática argentina no livro¹², Borges tem como pano de fundo a história universal. Isto numa época em

Ultramar. A esse respeito, cf. Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna, 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 24.

¹² Ver a primeira parte deste estudo, pp. 77-8, 90-1.

que os intelectuais argentinos revisavam o passado da nação ou publicavam ensaios nacionalistas, como os de Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* [1930], o de Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* [1931] – cujas páginas dedicam-se a definir o "espíritu de la tierra" e o arquétipo do homem portenho – e o de Eduardo Mallea, *Conocimiento y expresión de la Argentina* [1935]¹³. Desse ponto de vista, a maior consonância de Borges com o seu país de então, louvável por adiantar-se ao rótulo difundido dez anos depois a partir do livro de José Luis Torres, no qual nem chega a ser citado, é que a sua "História universal" detém-se na infâmia.

À primeira vista, o livro de Ramón está mais em dia com a História nacionalista espanhola dos anos 1939-1945. A figura histórica aludida na capa, ao menos devido à alcunha "la Loca" tem fama em todo o Ocidente. Foi mãe de Carlos de Habsburgo, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico e rei da Espanha, reunindo sob o seu cetro as coroas de Castela, de Aragão e de Navarra. Além disso, foi avó de Felipe II, filho de Carlos, dois dos símbolos do ideal de hispanidade eleitos durante o franquismo. Entretanto, numa época de controles morais como a do nacional-catolicismo, podia soar atrevido chamá-la de "a Louca", preferindo-se o apodo popular ao título da realeza, Juana I de Castilla [1479-1555]. Além disso, do ponto de vista da ideologia dominante a escolha de Ramón parece desastrosa porque a história da loucura de Juana coincide com a sua manutenção fora do poder e leva-nos aos 46 anos de sua reclusão no palácio de Tordesilhas; reclusão que a partir de 1516 até o ano de sua morte foi exercida por ordens de Carlos, seu próprio filho.

Sabe-se que mesmo vivendo em Buenos Aires, Ramón acompanhava o desenrolar dos acontecimentos na sua Espanha natal. Certamente conhecia um dos lemas falangistas de então: "Por el Imperio hacia Dios". Por isso, também desperta interesse a eleição de uma mulher que em muitas oportunidades deu provas de heresia, dado o contraste com os símbolos católicos e majoritariamente masculinos da hispanidade¹⁴.

Para Ramón, a distância do autoexílio argentino permitiu certas liberdades. Mesmo assim, ele se protegeu de quaisquer mal-entendidos com o regime de Franco ao inscrever o seu livro no campo da imaginação através do termo "novelas", presente seja no título da edição de 1944, seja na página de rosto da edição de 1949¹⁵. No caso de Borges, a situação política argentina era pouco constritiva, pois desde 1930, com o fracasso do segundo governo Yrigoyen, ele havia adotado uma postura política mais moderada e distanciada, deixando para trás o tempo em que presidira o *Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes* [1927-28]¹⁶, defendendo a causa do partido da Unión Cívica Radical, com seu enfoque revolucionário e anti-imperialista¹⁷.

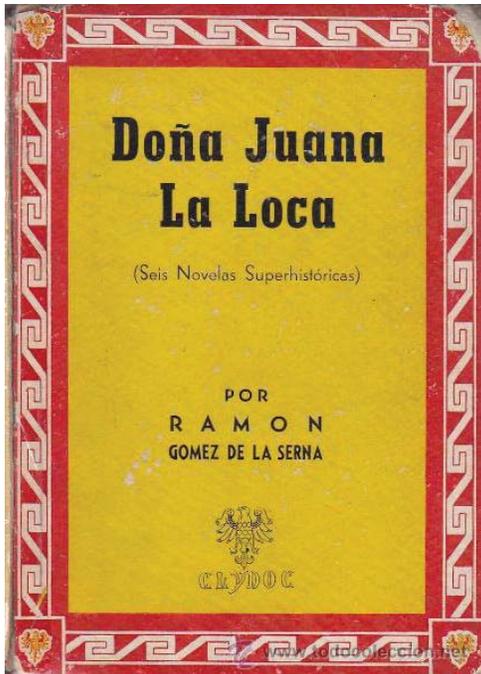
¹³ Ver a resenha de JLB sobre *Radiografía de la pampa* em *Crítica*, "Revista Multicolor de los sábados", n. 6, 09/1933, reproduzida em *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 53-4. Sobre a imaginação histórica em Arturo Jauretche (*El Paso de los libres*), Borges (*El tamaño de mi esperanza*), Scalabrini Ortiz (*El hombre que está solo y espera*), Martínez Estrada (*Radiografía de la pampa*) e Mallea (*Historia de una pasión argentina* e *La ciudad junto al río inmóvil*), cf. o ensaio de Beatriz Sarlo, "A imaginação histórica", *Modernidade periférica, Buenos Aires 1920 e 1930*, trad. e posfácio de Júlio Pimentel Pinto, São Paulo, Cosac Naify, 2010, pp. 373-448.

¹⁴ Na década de 1830, D. Vicente de la Fuente, incomodado com essa opinião, cada vez mais corrente, busca provar o contrário, arguindo que uma mulher louca não podia ser considerada herege. Cf. *Doña Juana la Loca vindicada de la nota de herejía*, 4ª ed., Madrid, s. e., 1870.

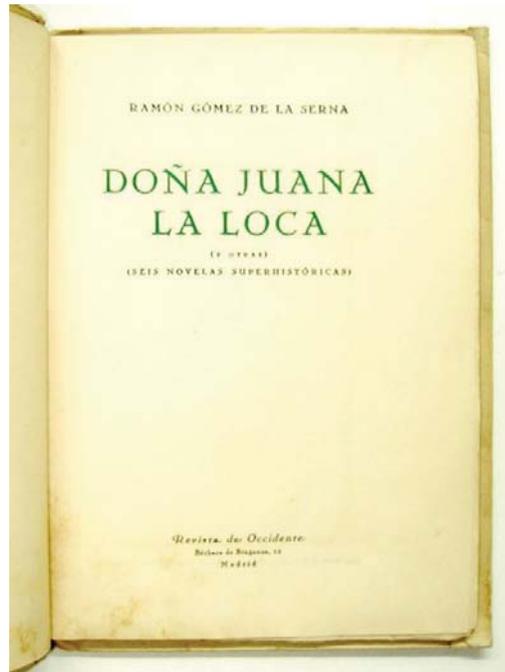
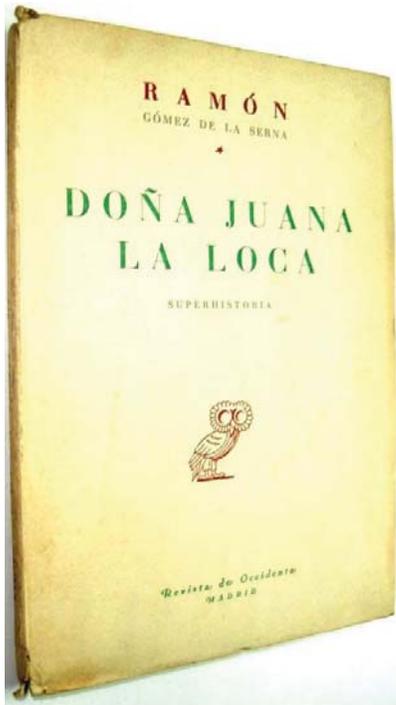
¹⁵ Desde 1938, RGS já teria declarado, ainda que em caráter privado, sua adesão ao franquismo. Para mais detalhes, cf. a primeira parte deste estudo, pp. 110 e ss.

¹⁶ Para mais detalhes, cf. p. 90 deste estudo.

¹⁷ Cf. Montaldo (comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt, Historia social de la literatura argentina*, dirigida por David Viñas, tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.



Ao lado, capa da primeira edição de *Doña Juana la Loca*. Abaixo, capa e folha de rosto da segunda edição.



No título do livro de Borges, a perspectiva internacionalista, ou a partilha de certa irmandade universal na infâmia confirmava o seu desligamento dos assuntos exclusivamente nacionais. Mesmo a presença de seu primeiro conto de *cuchilleros*, "Hombre de la esquina rosada", denotava um costumbrismo argentino relativizado, pois integrava um volume com personagens e cenários estrangeiros. Dessa forma, a infâmia podia ecoar de um modo apenas distante e bastante indireto o fim da democracia na Argentina e o golpe de Uriburu, tanto quanto o fascismo italiano, a ascensão do nazismo na Alemanha ou a consolidação do regime comunista na União Soviética.

Diferentemente do título de Ramón, o da *Historia universal de la infamia* preservaria, dessa forma, uma boa flutuação de sentido, entre a zombaria e a crítica velada, impedindo uma conclusão precipitada a respeito do plano da obra, se o comum ou o estético. É só a partir do índice da *Historia universal* que se suspeita de um volume de ficção porque os títulos dos contos são exuberantes e humorados. Ao mesmo tempo, por estarem contidos na grandiosidade de uma "História universal", dão a impressão de serem capítulos ou contos enquadrados, estando alçados a uma significação alegórica, mais ampla, portanto, do que a produzida por cada texto de modo isolado.

Tanto quanto a "História universal", a "Super-história" evoca uma estrutura de conjunto. Essa amplitude, contudo, reduz-se a cada novela, apesar do superlativo. Chamadas apenas pelo nome público dos personagens ("Doña Urraca de Castilla", "La Beltraneja") ou pelo grupo de personagens abordado ("Los Siete Infantes de Lara", "Los adelantados"), essas biografias não compõem capítulos de uma Super-história, nem estão submetidas a uma totalidade super-histórica. O título e o subtítulo da segunda edição do livro esclarecem que cada novela é, em si própria, uma Super-história: *Doña Juana la Loca, Superhistoria (y otras seis novelas superhistóricas)*. Essas constatações, a respeito da ênfase em cada biografia no caso de Ramón, e na História de um modo geral em Borges, pareceriam anódinas se não retomassem o que se discutiu com mais vagar no capítulo anterior, a respeito da força vital do personagem de ficção em *Doña Juana*, em oposição ao personagem que é "letra" em *Historia universal*.

Diferentemente de Ramón, que fez da Super-história um experimento como muitos da vanguarda – único, e pouco referido em outros textos – no final da década de 1940 Borges começou a espalhar, sobretudo através de ensaios, breves definições do que seria a "história universal". Todas elas condizentes com a sua concepção à maneira de Stevenson do personagem como "sarta de palavras", ou mero elemento gráfico¹⁸.

A história universal – grafada a partir de então apenas com o "h" minúsculo¹⁹ – seria um livro sagrado, que todos os homens escreveriam, leriam e tentariam entender e no qual esses homens também estariam contidos. Em 1949, o escritor explicava a origem de sua convicção: "En 1883, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben"²⁰. Em julho de 1951, Borges reelabora a mesma ideia: "Carlyle, en diversos lugares de su labor y particularmente en el ensayo sobre Cagliostro, superó la conjetura de Bacon; estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben"²¹.

Antes, em janeiro do mesmo ano, concluía que a "história universal" era um jogo de palavras como a metáfora, que com o passar do tempo muda de entonação: "Quizá la historia

¹⁸ Ver p. 229 e ss. do capítulo anterior.

¹⁹ Em HU, Borges utiliza maiúsculas: ver "Historia Universal" em "El atroz redentor Lazarus Morell", p. 599.

²⁰ JLB, "Magias parciales del Quijote", *Otras inquisiciones, Obras completas II*, ed. crítica de Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 57.

²¹ JLB, "Del culto de los libros", *Otras inquisiciones, op. cit.*, p. 44.

universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas"²². O efeito engenhoso do "jogo de palavras" não ignorava, como pode-se imaginar apenas a partir desta frase, o caráter sagrado da "história universal", atribuído ao escritor e historiador Thomas Carlyle desde 1949. Ao contrário, no ensaio que deu origem à frase, "La esfera de Pascal", Borges argumentava que entre as metáforas que mudam de entonação e constituem a "história universal" estaria a metáfora de Deus como uma esfera eterna e inteligível, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma²³. A través da imagem da esfera, Pascal, Xenófanes de Colofón, Platão, Parmênides e outros expressariam a reiteração de uma metáfora segundo a entonação que cada um deles lhe emprestaria.

Numa conjectura de 1952, o Deus de "La esfera de Pascal" retorna às entrelinhas. Embora o lugar-comum da frase "Deus está em cada homem" ou "Deus está em cada um de nós" esteja subentendido, Borges substitui "Deus", primeiro pelo "universo", depois pela "história universal": "Esa misma intuición [de Schopenhauer] de que el *universo* es una proyección de nuestra alma y de que la *historia universal* está en cada hombre, hizo escribir a Emerson el poema que se titula 'History'"²⁴. Segundo a leitura de Borges, em vez de Schopenhauer e Emerson intuïrem que Deus é uma projeção de nossa alma e está, portanto, em cada homem, teriam intuïdo a "história universal". No poema de Emerson, que Borges não transcreve, fala-se da "Alma" (divina) que tudo fez e que se move por todas as partes. Nesse poema também há uma esfera:

There is no great and no small
To the Soul that maketh all:
And where it cometh, all things are;
And it cometh everywhere.

I am owner of the *sphere*,
Of the seven stars and the solar year,
Of Caesar's hand, and Plato's brain,
Of Lord Christ's heart, and Shakespeare's strain.²⁵

Finalmente, em 1985, num texto autobiográfico muito curto, Borges fala de si em terceira pessoa e resume um dos traços essenciais de sua trajetória de vida: "le complacía repetir esta sentencia de Carlyle: 'La historia universal es un texto que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben'"²⁶.

Anteriormente, contudo, em 1935, o projeto da "História universal", uma vez que restrito à infâmia, dá a impressão de ser menos ambicioso, sem esse livro colossal e sagrado que

²² JLB, "La esfera de Pascal", *Otras inquisiciones*, op. cit., p. 17.

²³ Georges Poulet tem um estudo inteiro dedicado à metáfora de Deus como uma esfera. Cf. *Les Metamorphoses du cercle*, préface de J. Starobinski, Paris, Flammarion, 1979.

²⁴ JLB, "Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*, op. cit., p. 53. Os itálicos são meus.

²⁵ Emerson, *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays*, U.S., Coyote Canyon, 2010, p. 1. O itálico é meu.

²⁶ JLB, "Epílogo", *El oro de los tigres*, *Obras completas II*, op. cit., p. 838. Borges referiu-se à "história universal" em outras oportunidades. Em "El tiempo circular" [1941], *Historia de la eternidad*, *Obras completas I*, ed. crítica de Costa Picazo e Irma Zangara, Buenos Aires, 2009, p. 729: "Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino – el único destino posible –, la historia universal es la de un solo hombre". Também no conto sobre "El Zahir", símbolo do que não se pode esquecer, como Teodolina, o deus Yaúq e o profeta Al-Moqanna, antigo personagem de HU: "Tal vez quiso decir [Tennyson] que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas". Cf. *El Aleph* [1949], *Obras completas I*, op. cit., p. 1042.

se escreve por si só e inscreve-nos, sem Deus ou a esfera inteligível. Em "Vindicación de Bouvard et Pécuchet", por exemplo, ensaio publicado no mesmo ano da segunda edição de *Historia universal de la infamia*, Borges desvincularia a "história universal" de personagens como os de Flaubert: "Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable"²⁷. Bouvard e Pécuchet, no entanto, eram personagens de ficção, e além do mais, "imbecis"²⁸. E se fossem baseados em homens que realmente existiram, como um dia o foram grande parte dos personagens que inspiraram a *Historia universal de la infamia*?

Borges e Marcel Schwob

En *Historia universal de la infamia* no quería repetir lo que hizo Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Schwob inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí sobre la vida de personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo. Por ejemplo, después de leer *The Gangs of New York* de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman; el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad de referencia. Lo mismo hice con Billy the Kid, John Murrel (a quién rebauticé Lazarus Morell), con el Profeta Velado del Khorassán, con el Demandante Tichborne y con varios más.²⁹

A partir dessa confissão, feita em 1970, iniciou-se, por parte dos estudiosos, um longo processo de recuperação dos textos de Marcel Schwob traduzidos anonimamente e publicados na "Revista Multicolor de los sábados", suplemento do jornal *Crítica* dirigido por Borges entre 1933 e 1934³⁰. É possível ver nessa confissão, como muitos dos seus críticos, um débito da *Historia universal de la infamia* para com as *Vies imaginaires* [1896]³¹, muito embora Borges assegure não ter repetido o escritor francês e demarque uma diferença capital entre eles. Ao invés das biografias de indivíduos que existiram e para as quais havia escassa ou nenhuma informação, admite ter lido sobre pessoas conhecidas para, deliberadamente, tudo trocar e

²⁷ JLB, *Discusión, Obras completas I, op. cit.*, p. 434.

²⁸ Id., p. 432.

²⁹ JLB & di Giovanni, *Autobiografía: 1988-1970*, Buenos Aires, El Ateneo, 1999, pp. 101-2.

³⁰ A confissão mais explícita de Borges, que não esconde o desejo de direcionar a leitura de seus textos, está num prólogo de 1985 para a coleção Hyspamérica: "Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob". Cf. "Marcel Schwob. *Vidas imaginarias*", *Biblioteca personal, prólogos, Obras completas IV*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 486. As traduções anônimas de Schwob publicadas na "Revista Multicolor de los sábados" são: "Los señores Burke y Hare (Asesinos)", n. 4, 02/09/1933, p. 1; "El capitán Kid", n. 12, 28/10/1933, p. 5; "La muerta que escuchó la queja de la hermana enamorada", n. 21, 30/12/1933, p. 7; "El incendiario", n. 25, 27/01/1934, p. 8 e "Petronio no se abrió las venas", n. 33, 24/03/1934, p. 7.

³¹ Cf. Lafon, "Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions: vies de Jorge Luis Borges", in Monluçon & Saltha (orgs.), *Fictions biographiques, XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 191-202; Berta de Abner, *Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, Universidad de San Juan, 2006, p. 133 e ss.; Mariano García, "Presencia de Marcel Schwob en *Historia universal de la infamia*", *Letras*, Puc Argentina, n. 35-6, 1997, pp. 87-95 e Louis, *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 131 e ss.

deformar. Como tantas outras diferenças que poderiam ter sido indicadas em sua *Autobiografía*, a percepção da História em cada um desses livros também é um item digno de nota³².

"A ciência histórica" – afirmava Schwob na primeira linha do prefácio a *Vies imaginaires* – "deixa-nos na incerteza sobre os indivíduos. Ela nos revela somente os pontos por onde foram atados às ações gerais"³³. Ora, como vimos no capítulo anterior, Borges faz exatamente o que condena a sobriedade "legendária" e "patética" de Schwob, ou seja, deixa os leitores na incerteza sobre os personagens – seus pensamentos, gostos, sentimentos – para, desse modo, revelar apenas os pontos aos quais estão atados às ações infames e, ao mesmo tempo, heroicas³⁴. Mais adiante, e ainda no prefácio, Schwob reprime os biógrafos que agem como se fossem historiadores. Sem a franqueza desse espírito combativo, em Borges a "infâmia" do título alude mais claramente aos personagens enquanto a "História universal" insinua que o autor pode, efetivamente, agir como um historiador.

Para esclarecer o posicionamento adotado por Borges em relação à História proponho, num primeiro momento, que deixemos de lado as ocorrências da palavra "história" com o sentido de "relato" ou de "narração" e concentremo-nos naquelas passagens nas quais o sentido é o de disciplina, estudo ou campo do saber, assim como nas definições de "historiador", sempre relacionadas com a verdade.

Borges disfarçado de historiador

Nos contos de *Historia universal de la infamia*, "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké" e "El espejo de tinta", o mesmo início de frase – "La historia sabe" – informa o que supostamente pertence à ordem do conhecido e do registrado. No primeiro conto, descreve-se a invasão do palácio de Kira Kotsuké no Suké, numa noite inteiramente planejada e, ainda assim, repleta de sangue e de mortos. A história conheceria os detalhes práticos do ataque: a descida com cordas, arriscada e oscilante, o som de tambor que anunciava a chegada dos cavaleiros vingadores, os defensores de Kotsuké, os arqueiros a postos no telhado, o percurso das flechas:

La historia sabe los diversos momentos de esa pesadilla tan lúcida: el descenso arriesgado y pendular por las escaleras de cuerda, el tambor del ataque, la precipitación de los defensores, los arqueros apostados en la azotea, el directo destino de las flechas hacia los órganos vitales del hombre, las porcelanas infamadas de sangre, la muerte ardiente que después es glacial, los impudores y desórdenes de la muerte. (HU, 621)

No conto "El espejo de tinta", a frase iniciada com "La historia sabe" também introduziria certezas há muito tempo conhecidas: as de que Yakub el Doliente foi o governador mais cruel do Sudão, entregou seu país à iniquidade de fiscais egípcios e morreu num aposento de seu palácio no dia 14 da lua de Barmajat, em 1842. As informações que se seguem especulam a respeito do que a História não sabe e, por esta razão, são muito imprecisas. O duplamente incerto "alguns insinuavam" sugere, então, que o feiticeiro Abderráhmen El Masmudí teria apunhalado "ou" – nova inexistência – envenenado Yakub:

³² Ver o ensaio de Arrigucci Jr., "Borges e a experiência histórica", in Schwartz (org.), *Borges no Brasil*, São Paulo, UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 117-120.

³³ Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Gérard Lebovici, 1986, p. 7.

³⁴ As aspas correspondem às palavras com as quais Borges, em 1949, descreve Schwob no prefácio ao livro *La cruzada de los niños* [1896], in *Prólogos con un prólogo de prólogos*, *Obras completas IV*, op. cit., p. 131.

La historia sabe que el más cruel de los gobernadores del Sudán fue Yakub el Doliente, que entregó su país a la iniquidad de los recaudadores egipcios y murió en una cámara del palacio, el día catorceno de la luna de Barmajat, el año 1842. Algunos insinúan que el hechicero Abderráhmen El Masmudí (cuyo nombre se puede traducir El Servidor del Misericordioso) lo acabó a puñal o a veneno, pero una muerte natural es más verosímil – ya que le decían el Doliente. Sin embargo, el capitán Richard Francis Burton conversó con ese hechicero el año 1853 y cuenta que le refirió lo que copio: [...] (HU, 639)

Na tentativa de preencher a lacuna histórica sobre a morte do governador do Sudão, o narrador adianta uma hipótese mais racional do que a das versões não oficiais que insinuavam um ataque com punhal ou o envenenamento. Levando-se em consideração a alcunha "El Doliente"/ "O Doente", uma morte natural, pondera ele, seria mais verossímil. Num segundo momento, o narrador acolhe o testemunho que o próprio feiticeiro Abderráhmen El Masmudí teria dado ao capitão Burton. Apesar de esse testemunho surpreender – as visões produzidas pelo *Fanusí jiyal* (ou lanterna mágica) são um prenúncio do conto de 1949, "El aleph" – o testemunho dessa morte sobrenatural tem todos os atributos da fidedignidade: em vez da incerteza do "alguns insinuavam", trata-se de um entrevista que foi supostamente registrada, sendo asseverada por um nome próprio – o de Richard Francis Burton – e circunscrita a um ano preciso, o de 1853.

Como no conto "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", o desenrolar da ação narrativa de "El espejo de tinta" não contradiz as certezas históricas rememoradas pela frase "La historia sabe". A entrevista do feiticeiro El Masmudí soma um novo episódio à narrativa histórica sem contestar a crueldade de Yakub, nem o fato de que morrera num dos aposentos de seu palácio no ano de 1842. O testemunho anotado por Burton e transcrito pelo narrador vem, antes, acentuar a crueldade de Yakub e conferir densidade a sua morte: o governador mais cruel do Sudão teria sido vítima de sua própria crueldade ao enxergá-la com a clareza aterradora e mortal do *Fanusí*.

Proveniente do campo da verdade, a História de "El espejo de tinta" seria, contudo, um "exemplo de mágica", conforme a expressão do prefácio da segunda edição, que qualifica dessa forma toda a seção "Etcétera". Trata-se de mágica porque a vida do governador mais cruel do Sudão foi coroada com uma morte igualmente cruel, no mais puro estilo do castigo-espelho da lei de talião, "olho por olho, dente por dente". Mágicas justiceiras deste tipo – distantes, ademais, de qualquer motivação pecuniária – não ocorrem em nenhum dos contos da seção "Historia universal de la infamia"³⁵.

Em "El espejo de tinta", a fala do feiticeiro, ouvida por Burton e divulgada pelo narrador, aparece transcrita entre aspas. Como se fosse um historiador, o narrador simula fidelidade à fonte. Criador de novas possibilidades para o campo da ficção, Borges se serve dos procedimentos discursivos da História – aspas, datas, depoimentos e transcrições – sem deixar de lado o caráter factível que ela fornece aos acontecimentos. Em outro conto da seção "Etcétera", "Historia de los dos que soñaron", o narrador parece ser o dono de uma única frase: "El historiador arábigo El Ixaquí refiere este suceso" (HU, 636). Depois dela, todo o texto está contido pelas aspas. Como em "El espejo de tinta", esse sinal gráfico garante um efeito de estilo oriental, de testemunho, além do efeito de transcrição, que neste último caso faz com que os sonhos de dois homens permeiem os dados que seriam concernentes à História.

A imparcialidade da História, inseparável da objetividade, também empresta seu tom à *Historia universal de la infamia*. Em "El tintorero enmascarado Hákim de Merv", a fadiga e o tédio identificados no decorrer da vida do heresiarca – "Hákim se crió en esa fatigada ciudad"

³⁵ Sobre as diferentes seções do livro HU, cf. o primeiro capítulo deste estudo.

(623) e "[Hákim] Delegaba las fatigas de gobernar en seis o siete adeptos" (625) – imita e, simultaneamente, deforma por meio do exagero o tipo de narrativa impassível e desprovida de entusiasmo que caracterizaria a imparcialidade e objetividade do historiador referido nesse mesmo conto: "El historiador oficial de los Abbasidas narra sin mayor entusiasmo los progresos de Hákim el Velado en el Jorasán" (625).

Desde o início desse mesmo conto, o narrador também age como um historiador que realiza um profundo trabalho de investigação, recolhendo o relato de outros historiadores e esgotando as fontes disponíveis para só depois escrever. As primeiras linhas, numerosas num texto que conta com escassas quatro páginas, realçam o espaço conferido aos procedimentos da História:

Si no me equivoco, las fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado (o más estrictamente, Enmascarado) del Jorasán, se reducen a cuatro: a) las excertas de la *Historia de los jalifas* conservadas por Baladhuri, b) el *Manual del gigante* o *Libro de la precisión y la revisión* del historiador oficial de los Abbasidas, ibn abi Tair Tarfur, c) el códice árabe titulado *La aniquilación de la rosa*, donde se refutan las herejías abominables de la Rosa oscura o Rosa escondida, que era el libro canónico del Profeta, d) unas monedas sin efigie desenterradas por el ingeniero Andrusov en un desmonte del Ferrocarril Trascaspiano. Esas monedas fueron depositadas en el Gabinete Numismático de Teherán y contienen dísticos persas que resumen o corrigen ciertos pasajes de la *Aniquilación*. La Rosa original se ha perdido, ya que el manuscrito encontrado en 1899 y publicado no sin ligereza por el *Morgenländisches Archiv* fue declarado apócrifo por Horn y luego por Sir Percy Sykes. (HU, 623)

Ficção e História

Se alguns recursos discursivos da prática historiográfica são incorporados pela *Historia universal de la infamia* sem que com isto haja incompreensões e desajustes, prejuízo à fruição literária, à verossimilhança ou ao andamento narrativo é porque, de acordo com Borges, História e ficção compartilham características e valores. Por isso, nos trechos citados até aqui, a informação histórica – inventada, ou relida segundo "os gostos do autor", como ele próprio admite na *Autobiografía* – tem elementos que se acercam da ficção. No item "b" do último excerto, a fonte histórica conhecida como o *Manual do gigante* é um exemplo flagrante, cujo humor e fantasia seriam, *a priori*, exclusivos da literatura. Ao seu lado figuram, com ambiguidade semelhante, o título admirável de um códice misterioso, *A aniquilação da Rosa*, as inexplicadas "heresias abomináveis da Rosa escura ou Rosa Escondida" e algumas moedas estrangeiras notáveis, desenterradas ao acaso e cujas inscrições absurdamente minúsculas resumem ou corrigem o texto da *Aniquilação*.

Em "El espejo de tinta", a narrativa do falecimento de Yakub, morto pela visão aterrorizante de sua própria crueldade, encerra uma boa dose de ficção. Em princípio, e em que pese o suposto registro testemunhal, a crueldade de "El Doliente" – como muitas vezes a infâmia de toda a *Historia universal* – não parece historicamente relevante porque só determina a biografia do personagem. No conto a crueldade não se presta a justificar massacres, assassinatos pela disputa do poder ou um endurecimento das leis. Em suma, a inclemência do personagem não causa nenhuma mudança que altere o curso do tempo ou dos acontecimentos. Outro detalhe: a lua de Barmajat que determina o dia da morte de Yakub, apesar de simular precisão e emprestar um toque da cor local do Oriente – "o dia catorzeno da lua de Barmajat" –

não existe como método de contagem do tempo como o são os anos, os meses ou as horas. Além disso, o testemunho recolhido pelo narrador, responsável por completar primorosamente as circunstâncias da narrativa histórica lacunar, pertence a um escritor: o romancista inglês e tradutor de *As Mil e uma noites*, Richard F. Burton³⁶. Finalmente, o próprio Yakub é fictício.

De volta a "Kotsuké no Suké", a expressão que define a cena noturna de ataque dos cavaleiros à torre de Ako – "pesadelo tão lúcido" – conjuga, ao mesmo tempo em que exacerba à maneira de uma caricatura, de um lado a ficção, representada pelo "pesadelo", com seu caráter onírico e sem consequências para o mundo real, de outro a História, resumida através do adjetivo "lúcido", próprio da racionalidade e da comprovação. Muitas vezes, na *Historia universal de la infamia* a ficção e a História formam um composto desse tipo, irônico e corrosivo, no qual é mais ou menos delicado separar o que pertence a cada campo sem recorrer a estereótipos. Em algumas ocasiões, ficção e História não se separam. No conto "Hombre de la esquina rosada", por exemplo, o personagem-narrador diria que a "história" daquela noite estranhíssima de fato ocorreu, apesar de parecer "un cuento" / "uma mentira": "Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó [...]" (HU, 628).

Até a redenção e a história

Num de seus livros, o filósofo e historiador Michel Foucault explora o assombro transmitido pelos rastros de vida de tamanqueiros, desertores, vendedores ambulantes, gravadores, monges. Todos eles "febris", "escandalosos" e "infames" pelo fato de, sem dúvida, terem um dia existido:

Ninguno de los héroes negros que los literatos han podido inventar me ha parecido tan intenso como esos fabricantes de zuecos, esos soldados desertores, esos vendedores ambulantes, grabadores, monjes vagabundos, todos ellos enfebrecidos, escandalosos e infames por el hecho sin duda de que sabemos que han existido.³⁷

Essa, justamente, é a contribuição que Borges encontra na História, através da qual recupera o "escândalo do que existiu". Contrariamente ao que afirma em sua *Autobiografía*, nem "tudo" foi deformado e transformado. Frequentemente, por exemplo, o nome e o período de vida dos personagens ficcionalizados – anotados pelo narrador, como se fosse um bom historiador – aproximam-se dos dados das pessoas reais, nas quais foram inspirados. Tanto é assim que podemos recuperá-las. O falso pregador e assassino de escravos Lazarus Morell [?-1835] de Borges baseia-se na existência de John Murrell [Estados Unidos, 1806?-1844]; o impostor Tom Castro [1834-1898] na de Thomas Castro [Inglaterra, 1834-1898]. A pirata Ching [?] na de Ching Shih [China, 1775-1844]: ambas atuaram como piratas no começo do século XIX e "aposentaram-se" em torno de 1809-1810 devido à anistia concedida pelo governo chinês. O chefe de quadrilha Monk Eastman [1873-1920] inspira-se na vida de Joseph Morris [Estados Unidos, 1875-1920], o pistoleiro Billy the Kid [1859-1880] na de William Henry McCarty Jr., conhecido como Billy the Kid [Estados Unidos, 1859-1881]. O mestre de cerimônias Kira Kotsuké no Suké [?] reencena a vida de Kira Yoshinaka, também chamado de Kōzuke no Suke [Japão, 1641-1703]. No conto e na vida real, o ultraje de ambos é vingado no ano de 1703. O falso messias Hákim de Merv [736-779] baseia-se em Hashim ibn Hakim [Pérsia, ?-779]. Os dois

³⁶ Sobre Burton e Borges, cf. o primeiro capítulo deste estudo, pp. 187-8, 190-1.

³⁷ Foucault, *La vida de los hombres infames*, ed. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, La Piqueta, 1990, p. 175.

popularizaram-se com os apodos "O Velado" ou "O Profeta do Jorasão/Khorasan". O Melanchton (?) de "Un teólogo en la muerte" foi, na realidade, ao lado de Lutero, o fundador do protestantismo, Philipp Melanchthon [Alemanha, 1497-1560]. Tárík (?), de "La cámara de las estatuas", reelabora a figura do comandante das invasões muçulmanas à Península Ibérica, Tarik ibn Ziyad [670-720]³⁸.

Todas essas vidas, incrivelmente sedutoras, têm em comum a graça de parecerem imaginadas. Por esse motivo, foram cuidadosamente selecionadas e transformadas na substância de um livro de ficção. Nesse sentido, a *Historia universal de la infamia* podia ser o vaso comunicante entre a ficção e a História, se esta última não fosse relativizada com tanta força, de modo certamente incômodo, mesmo para um campo do saber que vinha sendo questionado desde o final do século XIX. Como se sabe, o "escândalo de homens que um dia existiram" espria-se com valores e efeitos idênticos, para além dos personagens históricos, naqueles que são totalmente fictícios, como no Yakub de "El espejo de tinta", como nos *guapos* de "Hombre de la esquina rosada" ou no duplo de Maomé em "El doble de Mahoma". Também se repete em personagens de narrativas legendárias, pertencentes à tradição cultural, como nos da lenda de *As Mil e uma noites*, revisitada em "Historia de los dos que soñaron", ou naquelas da lenda medieval reescrita em "El brujo postergado".

Não bastasse isso, em "El asesino desinteresado Bill Harrigan", a História imitaria os procedimentos do cinema: "La Historia (que, a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas)"... (617). Em "El impostor inverosímil Tom Castro", a História e a tragédia grega se confundem na "história", por um lado histórica, por outro, ficcional: "Ese reconocimiento dichoso – que parece cumplir una tradición de las tragedias Clásicas – debió coronar esta historia" (605).

Os momentos marcantes da trajetória de vida dos personagens conduzem, igualmente, à mescla entre História e ficção. Em "El atroz redentor Lazarus Morell", depois que o método do protagonista de iludir escravos instigando-os à fuga, revendendo-os mais de uma vez e finalmente matando-os é desmascarado, Morell elabora um último plano, mais do que audacioso. Para fugir da cilada que cedo ou tarde o encurralaria, pensa em usar os cativos que não tendo visto o regresso dos companheiros, acreditavam na liberdade que ele lhes havia proporcionado. Apostando no seu poder de convencimento, proporia a esses escravos uma grande revolta, além do saque e da tomada de todo o território de Nova Orleans. O tumulto, seguido do domínio da maior cidade do estado da Luisiana, afastá-lo-iam do perigo por um bom tempo, talvez para sempre. É nesse contexto que surge a palavra "história", sinônimo do ápice criativo desse personagem e da futura marca indelével de sua entrada na História universal: "Morell, despeñado y casi deshecho por la traición, meditaba una respuesta continental: una respuesta donde lo criminal se exaltaba hasta la redención y la historia" (601).

Diferentemente, no entanto, dos "exemplos de mágica" de "Etcétera", os sete contos da seção "Historia universal de la infamia" não têm finais poéticos. Em "El atroz redentor Lazarus Morell", o narrador chega a explicitar quais seriam os desenlaces responsáveis por exprimir a "justiça" ou a "simetria" poética. Na primeira "solução", Morell comandaria os insurgentes que se soubessem a verdade enforcá-lo-iam. Na segunda, Morell seria diretamente enforcado pelos insurgentes que um dia sonhou comandar. A "história do Mississipi", continua o narrador, não aproveitou nenhuma dessas "oportunidades suntuosas" e literárias. O rio – que poderia abrir e fechar o conto, com mostras de uma simetria formal – tampouco acolheu o corpo do bandido, como ocorrera com tantos escravos mortos por ele. O fim desse personagem foi banal como

³⁸ Tárík e Hákim voltam a ser citados no ensaio "Los traductores de *Las Mil y una noches*" de *Historia de la eternidad* [1936]. Sobre este ensaio, cf. o primeiro capítulo deste estudo, sobretudo a subparte "Jorge Luis Borges e 'Etcétera'".

outros, e apesar disso, a História universal de Borges não teme registrá-lo. Morell morre em 02/05/1835, num hospital de Natchez, vítima de congestão pulmonar:

Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear – me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes fue su tumba. El dos de enero de 1835, Lazarus Morell falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez, donde se había hecho internar bajo el nombre de Silas Buckley. (HU, 601-2)

Como se pode notar, na *Historia universal de la infamia*, diferentemente de Schwob em *Vies imaginaires*, Borges acata, portanto, ainda que para distorcer e exagerar, uma parte dos procedimentos da História. Se em alguns momentos crê que essa disciplina é um ramo da Ficção³⁹, não desdenha, por outro lado, os efeitos que proporciona: a ideia de verdade resultante da documentação exaustiva e da estrutura narrativa panorâmica, a impressão de não falsear o narrado devido à adoção de um texto que, supostamente, ignoraria os ornamentos estéticos. Borges preza, ademais, o estilo do historiador: impessoal, objetivo e desprovido de entusiasmo. Confia, por último, nos critérios que a História tem para retratar os personagens, ignorando a relatividade da "essência" individual e a psicologia de um sentido interior qualquer com a finalidade de assentar-se na significação aparente, ligada às ações determinantes e grandiosas.

No entanto, e justamente porque está persuadido da singularidade das grandes ações, tem uma restrição séria e sem concessões em relação à narrativa histórica, vinculada com a extensão textual: o excesso de palavras faria desbotar o que de fato merece ser contado. No conto "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" há duas críticas nesse sentido. Na primeira delas, depois de resumir com um único parágrafo a imagem que, por excelência, sintetizaria todas as quadrilhas argentinas, arremata: "Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje" (HU, 611). Dessa forma, nada precisaria ser acrescentado, alterado ou discutido, pois a totalidade da ação já teria sido exposta.

A segunda crítica é mais enfática. Curiosamente, o alvo de seu ataque não é um historiador em sentido estrito, mas o jornalista e escritor norte-americano Herbert Asbury, que teria pretendido escrever uma história sobre as quadrilhas de Nova Iorque. O autor-narrador ironiza as quatrocentas páginas do "decoroso volume" de seu concorrente atribuindo-lhes "confusão", uma "inépcia gigantesca" e uma "história caótica":

La historia de las bandas de Nueva York (revelada en 1928 por Herbert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo) tiene la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras y mucho de su ineptitud gigantesca – [...] – tejen esa caótica historia. (HU, 611)

Na última linha do trecho acima, entre os dois traços e no lugar das reticências – [...] – Borges organiza a "confusão" de Asbury: resume as quatrocentas páginas do americano no adendo explicativo de uma frase. As poucas linhas, como uma lição sumária e um exemplo a ser seguido, comportam os nomes dos bandidos mais relevantes das quadrilhas de Nova Iorque e a função criminosa que exerceram. Depois, e como que provando sua superioridade, o autor-narrador seleciona para a *Historia universal de la infamia* o que realmente vale, ou seja, o herói

³⁹ Em "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", os metafísicos de Tlön julgam que "la metafísica es una rama de la literatura fantástica", em *Ficciones, Obras completas I*, ed. crítica, *op. cit.*, p. 836.

mais infame daqueles tempos e naquele lugar: Monk Eastman. Para a História, bastaria esse homem e o curto, senão ínfimo relato de seus feitos.

Ramón e Schwob

Da mesma forma que Borges na "Revista Multicolor de los sábados", o jovem Ramón, diretor da revista *Prometeo* [1908-1912], também publicou contos de Marcel Schwob, sobretudo os originários de *Le livre de la Monelle* [1894], traduzidos quase integralmente por seu amigo Ricardo Baeza⁴⁰. Devido às diatribes contra a História, *Doña Juana la Loca* guarda, contudo, mais semelhanças com as *Vies imaginaires*. Mais, inclusive, do que a *Historia universal* de Borges.

Por meio de suas biografias, Gómez de la Serna e Schwob procuraram abolir a oposição entre ficção e verdade, conferindo importância especial ao imaginário, capaz de ameaçar as certezas calcadas na reiteração continuada dos registros históricos⁴¹. Em suas vidas imaginárias, os dois se opuseram às ações gerais, batendo-se pelo desenvolvimento singular de cada personagem, concentrando-se nas sensações e na psicologia; por vezes num sentimento de imortalidade, no impacto de um diálogo, em certas profecias e superstições, na descoberta da fé.

No prefácio a *Vies imaginaires*, Schwob ratifica uma opinião que em *Doña Juana la Loca* surgiria sob as mais variadas formas: "A arte opõe-se às ideias gerais, descreve senão o individual, deseja somente o único. Não classifica; desclassifica"⁴². Dessa forma, se a História oficial das rainhas Juana la Loca [1479-1555] e Urraca de Castilla [Urraca I de León y Castilla, 108?-1126], do Caballero de Olmedo [Juan Vivero, ?-1521] e da princesa Beltraneja [1462-1530] não registraram enlevos suficientes, prazeres intensos e fugazes, odores e vozes, paixões, frêmitos, revelações, angústia e visões fantásticas, na ficção tais personagens conquistarão esse direito, tanto quanto os personagens fictícios do livro: a emparedada de Burgos, Ana de Áustria, os desertores do exército de Francisco Pizarro [1476-1541] descritos em "Los adelantados" e os heróis de uma antiga lenda espanhola, "Los Siete Infantes de Lara"⁴³.

A lei do sucedido e do insucedido

Apesar de humanizar os personagens, Ramón aceita uma parcela dos dados provenientes da História. José Enrique Serrano Asenjo e María Dolores Aybar Ramírez destacaram na novela que intitula o conjunto de Super-histórias o respeito do autor-narrador por certos detalhes factuais. Entre eles, o jogo de bola antes da enfermidade fatal de Felipe o Belo, o copo d'água que causa a sua morte, a dificuldade da rainha de chorar na frente de seu

⁴⁰ Cf. Anderson, "Decadentes y jóvenes nuevos 'interpolados': Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*", *Boletín Ramón*, n. 4, primavera 2002, p. 6 e ss. Sobre a revista dirigida por Ramón, ver a primeira parte deste estudo, pp. 33-4. Baeza traduziu *Vies imaginaires* em 1944 (Buenos Aires, Emecé). Embora não tenha sido possível confirmar a veracidade da informação, Borges afirma em sua *Autobiografía* e em algumas entrevistas que Cansinos Assens traduziu *Vies imaginaires*.

⁴¹ Schwob é citado em pelo menos dois ensaios de Ramón: "Las palabras y lo indecible" [1936], *Obras completas XVI*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005 e "Lucubraciones sobre la muerte" [1933], *Obras completas VII*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.

⁴² Schwob, *Vies imaginaires*, *op. cit.*, p. 9.

⁴³ Ver Alvar, "Siete Infantes de Lara", *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 175-270.

esposo morto, o embalsamamento deste último, o cortejo com o cadáver, a loucura de Juana e seu confinamento⁴⁴.

São, entretanto, confirmações históricas bastante relativas e ambíguas, selecionadas com o intuito de dar relevo ao singular e acompanhadas de muitas fantasias. De acordo com Aybar Ramírez:

En la novela de Gómez de la Serna, no es la temperatura, sino el contenido misterioso del vaso lo que mata a Felipe; el cortejo fúnebre es procesión laberíntica hacia ningún lugar; Tordesillas es Torresoles y Juana no muere cansada de vejez y cárcel, sino por opción, se suicida. Nada más ambiguo, entonces, que estos nuevos datos que se construyen como pistas de la Historia y paralelamente, desarticulan esa misma Historia.

No livro, além disso, entre as pessoas que de fato existiram, todas estão registradas nos arquivos históricos que compendiam soberanos e figuras ilustres. Embora Ramón milite pelo "insucedido" e por algo que seja mais do que a imagem – segundo suas palavras, mais do que a "estamparia seca e amaneirada" – o "sucedido" também seria parte integrante da causa super-histórica:

La Superhistoria va más allá de la historia estamparía – así incluyo estampa y estampación – seca y amaneirada.

Se mezcla lo que no sucedió que quiere mezclarse con lo que sucedió por una ley compensadora, que yo llamaría "la ley del todo sucedido e insucedido".(DJ, 291)

Essa mescla de dados factuais e de fantasia não impede que, como o prólogo de Schwob, o de *Doña Juana la Loca* concentre severas críticas à História. O método desse campo do saber deixaria passar o que há de inesperado e de súbito por prender-se à cronologia, aos documentos e à uma distribuição coerente dos temas. Limitada, redundante e inflexível, a História teria elementos que nunca se transformam, que não podem ser transferidos ou improvisados. Opondo-se a tudo isso, o trecho acima introduz a explicação da "teoría de lo cambiable" (291), desenvolvida pelo autor para contrabalançar o mal da História e promover a "mescla" do que ocorreu com o que não ocorreu.

Visando, além disso, afrontar a concorrência da História, que apesar dos defeitos elencados aparenta conservar uma posição dominante e de extremo prestígio, Ramón abusa das palavras e metáforas que fornecem a impressão de movimentos físicos ou de mudanças psíquicas. Refere-se a uma "confusión", a um "enrevesamiento" que coloca do avesso, ao "súbito desistimiento" e à loucura (291). Pretende, igualmente, que a Super-história seja um rio, correndo em direção ao futuro, pressentindo a vida: "Nacemos del ojo del agua del presente y nos unimos al río de la Superhistoria, que va delante de nosotros y no detrás" (293). O passado, no final das contas, mudaria com o tempo, e os mortos, diria o autor-narrador, "cambian porque son siempre más antiguos, a la par que más modernos" (293). Por isso, acompanhar os personagens de Ramón significaria observar um passado que se anima, andando na direção do tempo do leitor.

⁴⁴ Serrano Asenjo, "Unidad y diversidad en *Doña Juana la Loca*: pasiones vestidas de superhistoria, novela y (auto)biografía", in Navarro Domínguez, *Ramón Gómez de la Serna y la novela, nuevas perspectivas*, Universidad de Huelva, 2009, pp. 145-72; Aybar Ramírez, "Juana I en el exilio del franquismo", *Hispanista*, vol. XIII, n. 48, enero-marzo 2012, *Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil, on-line* (o endereço eletrônico completo está na bibliografía final).

Ainda no prólogo, Gómez de la Serna recorre à metáfora do crescimento. Comparada com o desenvolvimento humano, a História se fixaria somente no que mudou, quando, por exemplo, a criança perde os dentes. Ou no que anunciaria a morte, quando o ancião os perde. Para além dos acontecimentos marcantes, a Super-história, com uma visão panorâmica ainda mais ampla do que a da História tradicional, veria por cima disso tudo e acompanharia a vida do garoto que cresce primeiramente sem História e com as gengivas vazias, das quais, pouco a pouco, saíam gerais, imperadores e reis:

La Superhistoria va contra ese estrangulamiento y limitación de la Historia, llegando a esa gran liberación del alma que es ver por encima de la Historia el correr siempre presente de la vida.

La Historia es perder los dientes, y por eso los niños con las encías nuevas no tienen historia y les van saliendo poco a poco Asdrúbal, Nerón, don Pedro el Cruel, etcétera, etc.

[...]

La Historia es estar muertos, y nosotros estamos vivos; y por eso solo podemos atenernos a la Superhistoria, que es una ciencia tan joven, que representa el goce de vivir y presentir [...]. (DJ, 294-5)

Ramón também evoca a energia cinética de "nuevos rayos X" (293). Ela nos capacitaria ver o que até hoje não pôde ser visto nem lido. Como no primeiro terço do século XX quando os raios X prometiam a cura, forneciam esperança e eram, simultaneamente, *souvenirs* das mãos radiografadas de noivos com seus anéis de compromisso, atração de feiras de exposição e lojas de sapato⁴⁵, a ciência super-histórica quer ser novidade. Depois de admitir sua paixão pelos mistérios do eu, no extremo oposto do narrador borgeano, o super-historiador quer explorá-los, atravessando as paredes, as roupas e a carne para revelar a realidade daquilo que não é naturalmente perceptível e promover, dessa forma, a "grande liberação da alma". Semelhante à História em geral e à *Historia universal* de Borges, a Super-história contempla a morte – visão fantástica do esqueleto radiografado – mas num corpo vivo que goza, apesar de seu caráter espectral.

É nesse sentido que, investidos de um tempo total e de pura potencialidade, os personagens de Ramón, mortos há muito, são constantemente retratados como se fossem contemporâneos ao autor-narrador. Em "El Caballero de Olmedo", lê-se que a "calle estaba solitaria, como solo lo vuelve a estar pasado el filo de la una" (319). O leitor hesita, naturalmente, ao tentar definir o tempo no qual a rua está deserta depois das treze horas: no século do personagem (XVI) ou no de Ramón (XX)? A Super-história, na medida em que busca um "eu" fundamental, pretende, igualmente, uma dimensão que institua para os personagens um processo que, enquanto existe, é supratemporal, quem sabe como "la durée" de Bergson: um tempo interior e intuído, que não conhece a sucessão e que se opõe ao tempo do mundo⁴⁶.

A restauração desse "eu" fundamental coincide, pois, com a revolta contra a História. Assim, o super-historiador, cientificamente heterodoxo, recombina o passado com ciências do presente (os raios X, a psicologia), com teorias inventadas (a "supermemoria atômica" (291), o "enlace de animales de la historia natural con los reyes" (292), a lei do sucedido e do insucedido) e com técnicas intuídas ("un fenómeno que se podría llamar toscamente el de las urnas

⁴⁵ Simon, *Dark light: electricity and anxiety from the telegraph to the x-ray*, Florida, Harcourt, 2005.

⁴⁶ Cf. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1899], no qual a "durée de la conscience" se opõe ao tempo científico. Sobre Ramón e Bergson, cf., igualmente, o capítulo anterior, sobretudo p. 233. No ensaio "Lucubraciones sobre la muerte" [1933], Ramón aconselha uma oposição ao tempo corrente. Sobre isso, cf., na primeira parte deste estudo, pp. 103-4.

comunicantes o el acople de los cubos de cristal invisible", 294). Dessa forma, almeja chegar à sua "interpretación supersubconsciente y superidealista" (295), capaz de fazer com que os personagens independam de cronologias e sejam agraciados com uma vida melhor do que a real: cheia de aventuras interiores, de dramas, de encanto, com mais contentamento e beleza.

Diferentemente de Borges, ao factual Ramón não só acrescenta episódios novos, mas o ricamente descrito, convencido de que o excesso de coisas, de palavras, de *bibelots* e de adornos preenche o vazio da vida empírica e consola. Foi nesse sentido que Jean Cassou, num ensaio de 1928, divisou nesse movimento incessante de imaginar "mil féeries" a cordialidade de Ramón, e junto dela, certo desespero, convertido em humor grave e solene⁴⁷. Desespero frente ao tédio, pode-se acrescentar, frente ao vazio e ao que parece confinado por ser sempre o mesmo. Num ensaio de 1936, "Lo cursi", o autor admitia que todos precisam de um pouco de frivolidade, distração e diversão e que o "cursi es la adornística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío"⁴⁸. O "cursi" / "brega" teria a função de abrigar e amparar a vida.

Essa crença num efeito de alívio produzido por esse tipo de literatura era um projeto antigo, com longa duração na trajetória do escritor. Com mais ou menos ênfase, foi colocado em prática numa centena de textos, entre prólogos, retratos, perfis e biografias curtas – *Efigies* [1929], *Retratos contemporáneos* [1941], *Nuevos retratos contemporáneos* [1945], *Otros retratos* [1961] – assim como em biografias que renderam livros inteiros: *Goya* [1928], *Azorín* [1930], *El Greco* [1935], *Mi tía Carolina Coronado* [1942], *Don Diego de Velázquez* [1943], *Don Ramón María del Valle-Inclán* [1944], *Edgar Poe* [1953], *Quevedo* [1953]⁴⁹. Neles, o autor parte do pressuposto de que seus personagens – sobretudo os artistas e escritores – não conheciam o próprio devir histórico e, por causa disso, suas vidas empíricas não estiveram à altura das obras que legaram ao futuro. Decidido a "consertar" aqueles destinos, empresta-lhes o bálsamo da literatura, carregando no anedotário e em certo halo eterno. Imaginava, assim, que tanto quanto a obra, a biografia duraria para sempre.

Num prólogo de 1919 a uma coletânea do autor de *A Eva Futura* [1886] – Villiers de L'Isle Adam – Gómez de la Serna criticaria as biografias com aspecto de "folha oficial" por constituírem um empecilho aos minutos de vida que deveriam permanecer independentes do tempo e do espaço:

Esa graduación numérica a que se somete la vida de un hombre de talento, lo disuelve y lo diluye en un expediente. Por el contrario, si sólo se logra conseguir un minuto de su vida que esté conseguido en su independencia del tiempo que ha corrido y del espacio, y que ese minuto tenga su desplante y su algo de cosa improvisada.⁵⁰

É nesse sentido que em 1944 o último capítulo do livro dedicado ao pintor e escritor José Gutiérrez-Solana chamava-se "Persistencia de Solana". Em 1954, Ramón escolheria o título de *Lope viviente* para a biografia de Lope de Vega.

⁴⁷ Cassou, "La signification profonde de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna", *Revue Européenne*, Paris, janvier-février 1928, pp. 175-8.

⁴⁸ RGS, "Lo cursi", *Lo cursi y otros ensayos, Obras completas XVI, op. cit.*, p. 701.

⁴⁹ Sobre a relação de RGS com o gênero biográfico, em voga nos anos 1920-1930, cf. Serrano Asenjo, "Las biografías de escritores de Ramón Gómez de la Serna y su poética encubierta: *Los contemporáneos*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 30-1, otoño 2005, pp. 171-87. O autor também tem estudos dedicados a várias biografias ramonianas. Para as referências, veja-se a bibliografia final deste estudo.

⁵⁰ RGS, "Retrato del Señor Conde" in *L'Isle Adam, Nuevos cuentos crueles*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1919, p. 7. Reproduzido nas *Obras completas XVI, op. cit.*, p. 168.

Novas direções para o passado

O "brega", somado aos instantes de "insolência" com "algo de coisa improvisada" almejados por Ramón desde o prólogo a Villiers d'Isle Adam, alcançaram, depois da releitura do surrealismo, feita a partir de 1939, o estatuto do disparate, conforme discutiu-se no capítulo anterior. Por isso nas novelas de *Doña Juana la Loca* há passagens inexplicáveis, que se concentram naquilo que o relato histórico não pode privilegiar. O calor do mês de setembro, por exemplo, teria feito com que a rainha Juana tivesse "sabor a racimo – racimo que había de perpetuarse en el pórvido del sepulcro de la historia –, más sabroso por estar aún blando" (302). Quase ao final de "Doña Urraca de Castilla", o comportamento dos soldados da guarda real dava a sensação de que aqueles eram tempos de acontecimentos: "Eran vísperas de historia, lo cual se notaba en que los soldados de la guardia estaban como en más cómodo descanso que nunca, echados hacia atrás en sillas bajas, demasiado enervados para que el tiempo no fuese de acontecimientos" (353). Noutra novela, a notícia da existência dos Sete Infantes de Lara toma de assalto até os desavisados, sem nenhum conhecimento histórico:

Y para darse cuenta de lo fenomenal que fueron, basta saber que hasta los que no saben nada de historia sienten una extraña tensión interior cuando piensan vagamente – porque nadie se lo ha probado nunca – que existieron los Siete Infantes de Lara. (DJ, 358)

Neste excerto, pode-se detectar certa contradição. Ela retoma a confirmação histórica ambígua a que nos referimos anteriormente ao abordar a "lei do sucedido e do insuceso", especialmente na novela "Doña Juana la Loca". O autor-narrador assevera que ninguém nunca provou a veracidade dos Sete Infantes e logo depois insinua uma "tensão interior" provocada pelo fato de pensar na existência que tiveram. Nesse sentido, parece oportuno, a partir desse ponto, recuperar nas outras novelas os fatos considerados históricos assim como os que foram estabelecidos pela tradição literária e que apesar disso foram desprezados. Além desse procedimento abrir uma reflexão sobre o lugar ocupado pela Super-história, ele permite discutir o impacto que as omissões e os acréscimos ramonianos podem produzir no leitor espanhol minimamente familiarizado com as lendas orais de seu país e com a biografia de seus monarcas⁵¹.

Sendo assim, afirmar na novela "Los Siete Infantes de Lara" que ninguém nunca provou a existência dos infantes é o mesmo que fingir ignorar os estudos épico-históricos de Menéndez Pidal, amplamente conhecidos na década de 1940, quando Ramón publica as duas edições de seu livro. Para esse grande filólogo e historiador medievalista, o conto dos infantes dividia-se basicamente em duas partes. A primeira delas tinha um considerável fundo histórico, extensamente pesquisado. Na época do conde de Castela chamado García Fernández (930-995), os filhos de Gonzalo Gustios foram traídos e enviados à morte por seu tio materno, Ruy Velázquez, convencido por sua esposa, dona Lambra⁵².

Gómez de la Serna deixa de lado esses acontecimentos do século X, vinculados historicamente à lenda, mas não se desfaz de todas as sugestões da História. Na Super-história,

⁵¹ A respeito da expectativa de leitores espanhóis em DJ, ver, igualmente, o primeiro capítulo deste estudo, p. 200 e ss.

⁵² Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara* [1896], Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934. Posteriormente, o modo pelo qual a lenda aproveitou certos dados históricos foi contestado e reavaliado. A esse respeito, Escalona Monge traça um excelente panorama em "Épica, crónicas y genealogías. En torno a la historicidad de la Leyenda de los infantes de Lara", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n. 23, 2000, pp. 113-76.

os infantes degolados foram seis, no lugar de sete. Coincidentemente, o mesmo número de cabeças que quatro séculos depois, em 1358, o rei de Castela, Pedro o Cruel [1334-1369], recebeu em Burgos. Esse rei já tinha sido descrito no prólogo de *Doña Juana*, citado anteriormente: tinha as gengivas vazias que iam pouco a pouco se enchendo de dentes (e de histórias). Para o Cruel, que não chega a ser nomeado na novela dos infantes, as cabeças eram as provas da execução dos seis cavaleiros que ele tinha condenado à morte⁵³. Por causa dessa readequação anacrônica dos fatos, o autor-narrador parece rir-se nas primeiras linhas do texto, como se recordasse, sem nunca explicitar, o esforço de documentação sustentado por Menéndez Pidal e a sua vertiginosa impugnação: "La Historia mete un ruido desusado y complica en anacronismos las figuras históricas con tal de justificarlas" (357).

Ainda de acordo com Menéndez Pidal, a segunda parte da lenda dos infantes, a respeito da vingança do assassinio dos sete cavaleiros, era ficcional. Nela, Mudarra, um filho bastardo de Gonzalo Gustios, encarrega-se de castigar os culpados pela morte dos meios-irmãos. Entretanto, na Super-história de Ramón, semelhante aos dados históricos levantados por Menéndez Pidal, não há rastros dessa parte – nem de Mudarra, nem de Gonzalo Gustios – *a priori* exclusivamente ficcional. A figura do pai dos sete infantes, protagonista de uma das cenas de maior força trágica da lenda, não é reelaborada, sequer citada. Gómez de la Serna abandona o momento terrível, magistralmente versificado pelo conde Duque de Rivas, quando Gonzalo Gustios segura, uma a uma, as cabeças de seus filhos decapitados⁵⁴.

Da mesma forma, sabe-se que só na Espanha, Urraca I de León, chamada apenas "Urraca de Castilla" em *Doña Juana*, é personagem de numerosos "romances viejos" e de dois dramas de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid, comedia primera y segunda* [1605-1615]. Na ficção, seu destino está ligado ao triunfo do Cid, seu amado. No *Romancero*, por exemplo, pode-se apreciar sua atitude de arrependimento e de desdém no célebre canto "Afuera, afuera Rodrigo" em que, do alto da torre de Zamora, ela reprova a preferência do Cid por Jimena⁵⁵. De modo geral, portanto, a rainha não desfruta do amor. Ramón, contudo, empenha-se em construir a situação inversa, ou seja, seu idílio amoroso com Don Yllán: "Toda la historia" – diria a Urraca de Ramón – "se apoya en mi reinado; pero yo solo habré vivido como reina estos ratos entre cortinas y piedras en que mi favorito me trajo sus querellas" (DJ, 343).

Esse "favorito" talvez tenha sido inspirado no verdadeiro amante de Urraca I de León, o nobre Pedro González de Lara. Porém, para a História oficial quem de fato interessava era o rei Alfonso de Aragón, o Batalhador. Com efeito, caso o matrimônio entre eles tivesse sido bem-sucedido, a unificação política da Espanha, ocorrida apenas sob o reinado dos Reis Católicos, teria sido adiantada em alguns séculos⁵⁶. Como já se assinalou no primeiro capítulo, Ramón despreza essa injunção histórica, considerando a sua rainha Urraca como o símbolo da Espanha unificada⁵⁷.

⁵³ Cf. Álvarez de la Fuente, *Sucesión Real de España: vidas y hechos*, tomo III, Madrid, Imprenta i librería de D. Manuel Martín, 1773, p. 35.

⁵⁴ D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, *Obras completas*, t. II, *El Moro expósito* [1834], Madrid, Biblioteca Nueva, 1854, p. 132 e ss.

⁵⁵ Urraca também está em *Le Cid* [1636], de Corneille. No *Romancero*, Catalán, *Romancero Pan-Hispánico*, 4 vol., Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, além de "Afuera, afuera", podem-se consultar outras versões espanholas: "Después que Vellido Dolfos", "El moro que reta a Valencia", "En corte del casto Alfonso", "En Toledo estaba Alfonso", "Entierro de Fernandarias", "Muerte del rey Fernando", "Quejas de doña Urraca", "Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso", "Rey don Sancho, rey don Sancho, ya te apuntaban las barbas" etc. De Guillén de Castro, ver *Las mocedades del Cid. Comedia primera*, ed. de Stefano Arata, Barcelona, Crítica, 1996 e *Las hazañas del Cid [Comedia segunda]*, ed. de John G. Weiger, Barcelona, Puvill, 1981.

⁵⁶ Reilly, *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca*, 1109-1126, Princeton University Press, 1982.

⁵⁷ Retornar às pp. 201-2.

O subtítulo da novela "Doña Urraca de Castilla", antes de ser recolhida em livro, era bastante elucidativo: "falsa novela histórica"⁵⁸. É evidente, portanto, que o autor não tenha sido fidedigno a documentos sobre sua vida e seu reinado, entre eles, os mais conhecidos entre os medievalistas, a *Historia Compostelana* (século XII), *De rebus Hispaniae* (século XIII) e a *Estoria de España* (século XIII)⁵⁹. É nesse sentido que a paz pregada pela personagem – "Solo haría guerras para convertir el invierno en verano" (344) – contradiz a verdadeira vida de Urraca I de León, transcorrida entre uma guerra civil e inúmeras disputas políticas e religiosas.

A mesma infidelidade se dá com a Beltraneja, apelido depreciativo de Juana de Trastámara. Na vida imaginária de Ramón ela é considerada a irmã de Isabel a Católica, não sua sobrinha. Também à semelhança da novela dedicada à Urraca, Don Gofrán, o amante mouro da Beltraneja, e a vida de amores que levaram em Granada são invenções. A verdadeira Juana de Trastámara foi casada com Alfonso V de Portugal. Depois que a união foi dissolvida devido a desavenças políticas e as possibilidades de reinar inviabilizaram-se, embora ela pudesse circular livremente, viveu em instituições religiosas de Portugal, primeiro no Convento das Clarissas de Santarém, depois no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra⁶⁰.

No que toca a Juana la Loca, os acréscimos, referidos anteriormente, são suficientes para indicar a liberdade do autor com relação aos dados históricos mais conhecidos. Na novela dedicada a esta última, além de recriá-los, Ramón deixa de lado os episódios e características que alguns escritores românticos, como o dramaturgo Manuel Tamayo y Baus em *Locura de amor* [1855], atribuíram ao personagem.

Em "El Caballero de Olmedo" essa desconsideração de parte dos dados estabelecidos pela História e do elementos convocados pela tradição literária espanhola retorna. No que tange à ficção, com exceção da conhecida *seguidilla* – "Que de noche le mataron/ al Caballero,/ la gala de Medina,/ la flor de Olmedo" –, Ramón rejeita todos os aportes ficcionais do drama de Lope de Vega⁶¹. Além de alterar o argumento central, modifica o nome dos personagens. Assim, em Lope o cavaleiro se chama don Alonso (em vez de Damián), a enamorada, Inés (não Soledad) e o antagonista e criminoso é don Rodrigo (não Amado).

Os dados históricos a respeito desse personagem que um dia existiu são em igual medida contrariados, como o tinham sido antes pelo próprio Lope de Vega. Mais uma vez, desde o nome do cavaleiro, passando pelas relações de parentesco, até as circunstâncias do assassinato. Na novela ramoniana, como se sabe, o protagonista se chama Damián García, em vez de Juan Vivero. É filho bastardo do rei Enrique (provavelmente Enrique IV de Castilla, suposto pai da Beltraneja) e, pertence, portanto, à realeza. Nos registros históricos, diferentemente, existem alguns testemunhos que o vinculam apenas à nobreza, mas não há documentos que o comprovem. As discórdias de Ramón não param por aí. Na sua novela, o cavaleiro é assassinado na ruas de Olmedo, não numa emboscada realizada na estrada do Camino Real. Na sua versão, finalmente, trata-se de um crime passional, cometido pelo antigo

⁵⁸ RGS, "Doña Urraca de Castilla (falsa novela histórica)", *Sur*, Buenos Aires, n. 74, nov. 1940, pp. 4-58.

⁵⁹ Falque Rey, *Historia compostelana*, Madrid, Akal, 1994; Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España*, ed. de Fernández Valverde, Madrid, Alianza, 1989. A *Estoria de España* tem várias versões, entre elas, uma de Menéndez Pidal, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Gredos, 1955.

⁶⁰ Para mais detalhes, cf. Azcona, *Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja*, Madrid, La esfera de los libros, 2007.

⁶¹ Também os de Francisco Antonio de Monteser, assim como fragmentos conservados de outras fontes literárias, como um baile dramático e um romance. Cf. o estudo preliminar de Celsa C. García Valdés, em Lope de Vega & Monteser, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991. Ver, igualmente, o ensaio de Roth, "El Caballero de Olmedo: de Lope de Vega a Gómez de la Serna", *Revista Hispanista*, vol. V, n. 15, oct.-dic. 2003, *on-line*, endereço eletrônico na bibliografia.

amante do cavaleiro, contrariado e ciumento, enquanto na história tradicional o mandante foi Miguel Ruiz, cujos interesses na morte do rival jamais foram esclarecidos⁶².

A Super-história seria, nesse sentido, a superação da História, da lenda e das ficções anteriores, escrita num mundo simultaneamente anterior e posterior ao tempo comum e ao imaginário popular espanhol. Absolutamente livre das circunstâncias reais e ficcionais, nela os personagens viveriam de fato, fazendo o que bem entendessem. Melhor, o que bem entende o autor-narrador, cujo autodesafio é elaborar evidências e sensações que façam estremecer a História e a literatura. Ramón coloca em marcha uma opinião clara desde o prólogo a *Ismos* [1931], quando confirma sua apologia do Novo, embora estivesse ciente de que a novidade fosse menos o movimento de vanguarda da década de 1920 do que a necessidade humana de se liberar da repetição do passado:

La magia de la vida, el gran engaño de la muerte, la caja de múltiple fondo con que se fantasmagorizan los mares de espacio en que nada el hombre, está en el arte siempre renovado, renovado por más que lloren los apegados a lo antiguo, lo antiguo por bueno que sea, es monstruoso en la repetición.⁶³

No primeiro capítulo deste estudo, descobrimos que essa ousadia do Novo é verossímil graças à máscara do autor-narrador: a de um guia infantil, brincalhão e genial, primeira autoridade da ciência super-histórica, dono de um tom cordial e intuitivo e, apesar disso, propositivo, senão afirmativo. Superior aos homens reais, teria a sensibilidade sobrenatural de ver através dos olhos de seus "antepassados"⁶⁴. Ramón sonha, assim, com uma realidade última, e a única, suficientemente boa para que perdure:

No he leído ningún documento sobre los Infantes de Lara, y los que vagamente recordaba los procuré olvidar, para entrar así en la intimidad de los personajes sentenciados y asesinados por la Historia, que no se ha podido dar cuenta del fondo novelesco, caballeresco y sobrecogido en el que son no ya infantes, sino reyes. (DJ, 357)

Contrariamente ao ceticismo de Borges, para o qual a ficção diz sobretudo sobre a própria ficção, indicando-se através desse reenvio carcerário a artificialidade da linguagem, Ramón acredita no que a literatura pode revelar a respeito do personagem e transformar com relação à História. Supõe, além disso, que seu entusiasmo com a nova ciência super-histórica pode ser transmitido ao leitor, ele próprio reavaliado segundo essa forma de esperança num vir a ser de outro tipo, ainda que retroativamente. Como para Paul Ricœur descrevendo o "mundo do leitor", a ficção teria uma função "reveladora" (pelo que traz à luz de traços dissimulados, mas já desenhados no coração de nossa experiência), e "transformante" (pois uma vida examinada é uma vida transformada, uma outra vida) com relação à prática cotidiana⁶⁵.

⁶² Cf. os artigos de Fidel Fita no *Boletín de la Real Academia de Historia*: "Don Rodrigo de Vivero y Velasco...", t. XLVI, cuaderno VI, junio 1905, pp. 452-74; "El Caballero de Olmedo y la orden de Santiago", t. XLVI, c. V, mayo 1905, pp. 398-422 e "El memorial histórico de Medina", t. XLVI, c. IV, abril 1905, pp. 325-49. También o de Cortijo Ocaña, "La leyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la *Historia de Medina del Campo* de López Osorio", *Criticón*, Toulouse, n. 68, 1996, pp. 101-11.

⁶³ RGS, *Ismos, Obras completas XVI, op. cit.*, p. 306.

⁶⁴ Segundo a expressão do prólogo de DJ, p. 293, "antepassados em linha transversa". A esse respeito, cf. o primeiro capítulo deste estudo, p. 174.

⁶⁵ Ricœur, "Monde du texte et monde du lecteur", *Temps et récit*, t. III, Paris, Seuil, 1985.

II. A *Historia universal* e a *Superhistoria*

"La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa."
Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote"

"La historia es un pretexto para seguir equivocando a la humanidad."
Ramón, *Greguerías*

Historia universal de la infamia e *Doña Juana la Loca* não desprezam o passado como os manifestos do Futurismo, segundo os quais a originalidade haure-se no presente e para o presente, num corte radical. Nos dois, a originalidade é, justamente, mostrar que nem tudo foi dito e que existem formas de sensibilidade do passado e de sua compreensão que permanecem atuais ou cuja atualidade é despertada pelos deslocamentos sugeridos pela ficção. A atitude desses antigos vanguardistas subsiste no humor, na desenvoltura com que abrem um debate a respeito das formas textuais pré-estabelecidas (a biografia, o relato histórico), na desfaçatez com que alteram espaços simbólicos determinados (a História enquanto campo do saber em Borges, a História enquanto espaço de fixação de fatos em Ramón) e na crença de que o prestígio literário encontra-se na inovação formal (daí a literatura com recursos discursivos da História em Borges e a Super-história de Ramón).

Como para outros escritores contemporâneos – T. S. Eliot e as mudanças abruptas de tempo em *The Waste land* [1922], Ezra Pound em *The Cantos* [1915-1962], religando memórias, hinos e anedotas de tantas épocas, ou Carpentier com sua *Guerra del tiempo* [1958] – em Borges tanto quanto em Ramón pode-se discernir algo do tempo dinâmico e revolucionário das vanguardas. Em *Doña Juana*, está na excitação e na irreverência do super-historiador, também na novidade da Super-história, cujo princípio "científico" confunde-se com os exemplos, daí os personagens que ganham atualidade; inquietos e intempestivos, movidos por uma vertigem de identificações e de sensações superpostas, descritos segundo um encadeamento variado de estímulos. Já a *Historia universal* herda do tempo dinâmico das vanguardas a concentração dos blocos de texto, as elipses e cortes textuais, as justaposições insólitas.

Nos dois, a renovação do passado é tributária da "tradição do novo" ou "tradição de ruptura" das vanguardas, assim como do clima de desconfiança que pairava com relação à História no final do século XIX e começo do XX. Apesar disso, e mesmo às expensas das críticas que cada um deles dedica à disciplina histórica, o retorno ao passado é um gesto válido e o tempo não acumula somente uma carga demolidora ou hostil, como para Walter Benjamin e o *Angelus Novus* de Paul Klee, vendo amontoarem-se destroços sobre destroços. Apesar das guerras e dos mortos, Borges e Ramón se desdobram para conseguir que outra vez haja uma primeira vez.

Esse ato inaugural atravessa os textos a partir da indiferenciação entre personagens históricos e fictícios e de suas duas perspectivas. A *Historia universal* modifica o tema da narração histórica cujo argumento seletivo passa a ser o da infâmia e *Doña Juana* propõe uma ciência nova, capaz de substituir todo o resto. Em ambos o passado, renovado por personagens inéditos para a História e pelos deslocamentos desta última, dá flexibilidade aos autores narradores, livres para criar.

Apesar do humor, em *Doña Juana la Loca* a reescrita de biografias canônicas produz uma transgressão violenta em relação aos dados históricos e literários prévios, pois Ramón, enquanto escritor espanhol, está circunscrito no campo literário e histórico no qual interfere. A possibilidade de uma recusa de sua intervenção por parte da crítica e do público leitor parece, portanto, mais evidente do que em Borges, cuja intervenção é suficientemente lateral – e ainda assim poderosa – para ser melhor aceita dentro do campo literário. A ruptura deste último é menos radical porque, excluindo-se "Hombre de la esquina rosada", único conto ambientado na

Argentina, a perspectiva que relê a História universal é a de um argentino, culturalmente, linguisticamente e geograficamente deslocado daquilo que narra. Futuramente, no ensaio "El escritor argentino y la tradición" [1955], Borges recordará, em oposição à restrição encontrada pelos escritores europeus – depositários de uma tradição literária nacional enformadora – que a "pobreza" do escritor argentino permite uma liberdade máxima, pois toda a literatura universal estaria à disposição⁶⁶.

Tanto é fraco o controle exercido pelos leitores e pela crítica em *Historia universal* que o autor-narrador precisa elaborar uma bibliografia final – o "Índice de las fuentes" – através da qual pode, supostamente, explicitar os pré-textos convocados, modificados e transgredidos. Segundo essa mesma linha de raciocínio, a figura prévia dos personagens infames também é razoavelmente débil se comparada com as de Gómez de la Serna. O Melanchton de "Un teólogo en la muerte", por exemplo, é um personagem histórico de importância incontestável no mundo ocidental devido ao papel que exerceu na fundação do protestantismo⁶⁷. Entretanto, o ponto de vista da infâmia é inteiramente lateral a esse dado e não aborda a religião, senão num espaço de irrealidade *post-mortem*, que não contraria a História oficial. Melanchton seria, assim, um infame digno de compor um dos capítulos da *Historia universal de la infamia* por recusar-se, depois de morto, a produzir um estudo teológico que reconhecesse a caridade.

Ainda com relação à debilidade da figura prévia dos personagens infames, poderíamos encontrar outro exemplo em Billy the Kid. Dentre os personagens da seção "Historia universal de la infamia", ele talvez seja o bandido mais conhecido do público leitor em geral⁶⁸. Isto, entretanto, não significa que o leitor argentino (brasileiro, espanhol ou norte-americano) conheça os seus passos – mesmo os principais – diferentemente de Juana la Loca, que participa do imaginário espanhol de forma mais consistente, sobretudo por causa do âmbito escolar. Mesmo para um leitor pouco visado por Ramón, argentino, brasileiro ou norte-americano, Juana la Loca está mais solidamente configurada do que Billy the Kid em virtude de sua valor histórico, que Ramón não negligencia, mas altera. Diferentemente de Borges, que soma narrativas circunstanciais à História – sobre a vida após a morte de Melanchton – ou que finge fazer isso – ao reelaborar a morte do governador mais cruel do Sultão –, o intuito de Ramón distancia-se da ação narrativa afim de acrescentar novas camadas de significação ao personagem.

A epistemologia da *Historia universal*

"Sera-t-il nécessaire d'expliquer que je suis le
moins historique des hommes?"
Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes I*

⁶⁶ JLB, "El escritor argentino y la tradición" [1955], *Discusión, Obras completas I, op. cit.*, pp. 438-44. Beatriz Sarlo tem uma reflexão a respeito da restrição do escritor europeu e da liberdade do escritor argentino em "La fantasía y el orden", *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 107 e ss.

⁶⁷ Cf. Richard, *Philip Melanchthon: The Protestant Preceptor of Germany*, New York, Putnam, 1898.

⁶⁸ Há uma série de episódios de televisão com o personagem. Entre os numerosos filmes, dois são anteriores à primeira edição de HU, "Billy the Kid" [1911], filme mudo de Laurence Trimble, e "Billy the Kid" [1930], dirigido por King Vidor, com Johnny Mack Brown no papel de Billy. Também há romances, poemas, contos e peças de teatro. Entre os textos mais conhecidos do grande público está a biografia de Ramón J. Sender, *El bandido adolescente* [1965] e a peça da Broadway de Joseph Santley de 1906. O personagem também foi tema de muitas letras de música. Dois exemplos mais recentes são o álbum de Bob Dylan *Pat Garrett and Billy the Kid* (trilha-sonora do filme homônimo de Sam Peckinpah de 1973) e a música "Billy Get Your Gun" do álbum *Blaze of Glory* de Bon Jovi (trilha-sonora do filme "Young Guns II").

Borges confere atenção à textualidade da História e problematiza a distinção entre textos ficcionais e historiográficos. Uma de suas críticas à História, além da extensão textual, corresponde, como diria Roland Barthes, "à moral da linguagem"⁶⁹ histórica: elitista, solene, essencialmente fechada, e que proíbe, portanto, certos assuntos, como a infâmia. Em 1935, este tema instauraria um novo ponto de vista, realista e com alguma sintonia com a História que vinha se desenvolvendo naquele tempo. Relembre-se, nesse sentido, a ênfase dada pela primeira Escola dos *Annales* a todas as camadas socioeconômicas – no lugar da política e da diplomacia – e à natureza coletiva das mentalidades⁷⁰.

A mentalidade infame não é apenas observada em terceiros, mas caracteriza o próprio autor-narrador. Sua história da infâmia, o título já o denota, comporta a possibilidade de ser mais imoral e inumana do que as Histórias de guerras ou de ações públicas. Dentro do percurso estético de Borges, além disso, a infâmia refunda – noutro campo que não o do ultraísmo espanhol (quando escreveu poemas de vanguarda com temas antigos) e o da literatura *gauchesca* argentina (quando transformou o *criollismo* tradicional no seu próprio *criollismo*) – a "centralidade da margem"⁷¹, daí a inserção de um tema desprivilegiado e marginal no contexto de uma "História universal". Essa operação, extremamente perspicaz, marca a entrada definitiva de Borges no campo da literatura universal, que já não se limita à Espanha ou à Argentina.

O princípio estético da infâmia, ao qual nos referimos no primeiro capítulo deste estudo ao investigar a postura do Borges tradutor da seção "Etcétera" e do Borges ouvinte em "Hombre de la esquina rosada", situa-se, ademais, na ação de imitar a retórica da historiografia para, em seguida, apontar para as falhas dessa formulação. Ao comportar-se como um historiador, o autor-narrador reitera certos procedimentos da narrativa histórica, constitui-se como uma autoridade consequente, acurada, documentada e, simultaneamente, como um epistemólogo da História enquanto campo de saber específico. A partir desse duplo espaço de autoridade, experimenta e verifica a objetividade e a imparcialidade do historiador, a possibilidade de um conhecimento seguro a respeito da infâmia e a sua capacidade para reconstruir um passado genuíno, mesmo que fragmentado na experiência de alguns poucos indivíduos. Se, diferentemente de seus personagens, não comete homicídios ou fraudes, esse inquisidor livresco trai, ponto por ponto, os alicerces de seu suposto campo de ação. Suas modulações insistem em revelar que a ficção e a História ressentem, em igual medida, a artificialidade própria de qualquer narrativa.

É assim que na *Historia universal de la infamia* a História alcança seu paroxismo, pois, como vimos antes, as biografias críveis são, sem cessar, declaradas como ficção. Além disso, parte dos crimes, supostamente históricos, teria sido motivada pela ficção. É nesse sentido que alguns infames encontram nos homens comuns – suas vítimas – um desejo de ficção, e fomentam esse desejo, fazendo disso a realidade das vidas com que jogam⁷². Os escravos trapaceados por Morell querem acreditar numa vida de liberdade, os adeptos do heresiarca

⁶⁹ Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 12 e ss.

⁷⁰ Ver os primeiros anos do jornal acadêmico dirigido por Marc Bloch e Lucien Febvre, meio de divulgação do escopo teórico da Escola: *Annales d'histoire économique et sociale* [1929-1937], com alguns exemplares *on-line*: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/ahess>, última visualização em 01/07/2012.

⁷¹ A respeito do Borges que conjuga passado e vanguarda, cf. a primeira parte deste estudo, sobretudo no que se refere aos poemas "Prismas: 'Sala vacia'" e "Himno del mar", pp. 53-4. Da mesma forma, sobre o *criollismo*, cf. pp. 75, 81, 86 e ss. "Centralidade da margem" é uma expressão de Sarlo em *Modernidade periférica*, *op. cit.*, p. 187.

⁷² "Codiciosos de almas", definiria Molloy, embora para os personagens posteriores a HU. Cf. *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 86 e ss. A expressão é do próprio Borges e aparece no poema "Las calles" de *Fervor de Buenos Aires*, também no ensaio "Profesión de fe literaria" de *El tamaño de mi esperanza*.

Hákim de Merv ignoram os traços humanos que escapam aqui e ali para se permitirem viver na época de um novo messias, Lady Tichborne deixa de enxergar diferenças gritantes – comportamentais e mesmo físicas – para, dessa forma, reencontrar-se com o filho morto através da figura de Tom Castro. O relato dos crimes é indissociável da ficção, mas contrariamente aos personagens de Ramón – para sempre mergulhados numa ficção que acalenta – o prazer advindo da ficção e experimentado pelas vítimas borgeanas é desfeito com o fracasso dos infames, logo desmascarados, assassinados ou presos.

Ainda assim, o paradoxo popularizado por Oscar Wilde – a arte imita a vida, a vida imita a arte⁷³ – alimenta os contos de Borges e conserva-se irresolúvel. Por vezes, de fato a arte imita a vida. Lazarus Morell seria, por exemplo, o modelo do pistoleiro tradicional dos filmes de *cowboy*, másculo e fisicamente bem preparado, muito mais convincente, portanto, do que Al Capone: "Físicamente, el pistolero convencional de los films es un remedo suyo, no del epiceno y fofo Capone" (612). Por vezes ocorre o contrário e a vida imita a arte. Assim, os dramas ficcionais podem ser, como para o Quijote ou para Madame Bovary, o programa de vida inconsciente de Billy the Kid: "No desdeñaba las ficciones teatrales; le gustaba asistir (acaso sin ningún presentimiento de que eran símbolos y letras de su destino) a los melodramas de cowboys" (616).

Além disso, o irreal cria fissuras na História. Algumas fontes, certas ações, lugares e os próprios personagens – incrivelmente destemidos para serem mortais – manifestam algo de fantástico, ainda que de modo efêmero. Pouco a pouco, e independentemente de seu caráter real ou fictício, inúmeras passagens acentuam a sensação de irrealidade. Entre elas, as esquadras imperiais, as dobraduras de papel lançadas ao vento e o regulamento da pirata Ching; os 47 capitães condenados ao haraquiri, a torre de Ako, a caixa retangular que contém um espelho em "Kotsuké no Suké"; o harém de 114 mulheres cegas, as 999 sombras da "cosmogonia bárbara" de Hákim de Merv; o chamado do Oeste e as frases de efeito pronunciadas por Billy the Kid; os sonhos em "Historia de los dos que soñaron", a revelação da última porta em "La cámara de las estatuas", a perdiz que quebra o passe de mágica em "El brujo postergado", o duplo de Maomé, o corpo e os bens de Melanchton desaparecendo na imaterialidade infernal.

As biografias de Borges também não estão dispostas em ordem cronológica. Isto parece bastante razoável na Super-história, situada num tempo amplo e vago, quase sem datas, e cuja sondagem introspectiva – de dentro do autor para dentro do personagem – considera que a matéria individual resiste à História e à sua forma narrativa. Enquanto Gómez de la Serna apregoa a exclusividade da perspectiva super-histórica para abordar o que seria único, numa clara adaptação do estilo ao tema, Borges adota o tom do historiador para produzir um retorno contra a História.

Na *Historia universal*, ao lado dos procedimentos que imitam os que seriam típicos da História, vários outros fazem crer que o rigor do autor-narrador é apenas um jogo retórico. Além da falta de ordenação cronológica, os contos, repletos de subtítulos, têm rupturas drásticas e estão divididos em blocos. Num único texto como "El atroz redentor Lazarus Morell", existem oito deles: "La causa remota", "El lugar", "Los hombres", "El hombre", "El método", "La libertad final", "La catástrofe" e "La interrupción". Estes cortes rompem o fluxo narrativo mais comum, chamando a atenção para o fato de que tudo o que é explicitado por meio da linguagem adquire uma parcela de artificialidade.

A justaposição desses blocos textuais, e mesmo de frases, participa do programa de "bruscas soluções de continuidade", aludido por J.L.B. no prólogo da primeira edição do livro. Esse programa conjuga a lógica de simultaneidade das vanguardas e as alusões que coordenam

⁷³ Ver o ensaio dramatizado "The Decay of Lying: An Observation" [1891], *The Major Works*, Oxford University Press, 2000, pp. 215-40.

sentidos sem aprofundar a representação. Nesse sentido, a *Historia universal* sugere, sem explicar, uma série de contiguidades anacrônicas, como a visão do futuro com consequências para o presente em "El espejo de tinta", o tempo dilatando-se no lapso de alguns minutos em "El brujo postergado" e o passado que interfere diretamente no presente em "El atroz redentor Lazarus Morell", quando o padre Bartolomé de las Casas torna-se o desencadeador direto do blues de Handy, da existência de Abraham Lincoln, da guerra de Secessão americana, de uma letra de rumba etc.

Esta última passagem de "Lazarus Morell", sintetizada num único parágrafo, também é um conhecido exemplo de enumeração caótica, situada no extremo oposto dos procedimentos cronologicamente organizados da História. Trata-se de outro artifício do mesmo programa de "brusca solução de continuidade" que volta a aparecer no conto "Bill Harrigan":

Detrás de los ponientes estaba el oro de Nevada y de California. Detrás de los ponientes estaba el hacha demoledora de cedros, la enorme cara babilónica del bisonte, el sombrero de copa y el numeroso lecho de Brigham Young, las ceremonias y la ira del hombre rojo, el aire despejado de los desiertos, la desafortunada pradera, la tierra fundamental cuya cercanía apresura el latir de los corazones como la cercanía del mar. (HU, 617)

Os sete contos agrupados na primeira seção do livro, se observados em conjunto, também denunciam a crítica borgeana em torno da natureza e dos limites da História. Quatro são provenientes do século XIX, e três deles estão ambientados nos Estados Unidos. Esses dois tipos de concentração parecem demasiado parciais para serem classificados de "universal". A falta de rigor, tão aparente, deve lembrar-nos de que o "Borges historiador" é uma máscara provisória. Ela vem se somar às outras, observadas no primeiro capítulo deste estudo: grande escritor, crítico, leitor, ouvinte, tradutor e erudito.

Esse autor-narrador, recordem-se ainda outras conclusões do primeiro capítulo, não tem a segurança de um historiador e conserva a dúvida a respeito do que ocorreu. Apesar dos indícios de que os personagens infames foram grandiosos e míticos, desconfia da possibilidade de que um "nome verdadeiro" exista e usa a expressão "lo cierto" acompanhada de um "debieron ser". A transitoriedade de seu posicionamento, assim como o lugar preponderante ocupado pelo super-historiador ramoniano também reenviam a outra discussão do primeiro capítulo deste estudo: a de que a voz do escritor, ao contrário da que costuma caracterizar a do historiador, não se anula ante o objeto para, desse modo, apresentá-lo com objetividade.

Borges ironiza a possibilidade de conhecimento das "Histórias universais", e mais, a possibilidade de que exista, de fato, uma "História universal". À maneira dos nomes paradoxais dos contos da seção "Historia universal de la infamia", com adjetivos em conflito permanente, a infâmia agregada ao título familiar, "História universal", só viria trazer um absurdo mais para essa justaposição de campos de sentido incompatíveis entre si, como seriam, segundo o autor-narrador que se apresenta no prólogo da segunda edição, os antônimos barrocos: "História" e "Universo".

Além disso, os textos da *Historia universal de la infamia*, catorze ao todo, parecem escassíssimos para serem chamados de "História universal", ainda que esta última se restrinja à infâmia. À maneira de metonímias, poderiam designar o todo? Com um número tão exíguo de textos, Borges insinua que os volumes mais extensos, cheios de *et ceteras*, comportam uma imparcialidade semelhante e mais artifícios, todos inúteis, porque jamais poderiam equivaler a uma "História universal".

A verdadeira, afinal, seria aquela de Carlyle: um livro sagrado e infinito, que todos os homens escreveriam, leriam e tentariam entender e no qual esses homens, encapsulados como letras, também seriam escritos. Tudo, e ao mesmo tempo Nada, ou apenas o mesmo, sob

distinta formas. Esse é o efeito produzido pelos contos enquadrados pelo título, apenas em aparência unificador. Eles provam a irredutibilidade do conhecimento da infâmia, revisitada em alguns países e em diferentes séculos, sem que a coleção conduza a padrões, a uma sistematização ou classificação. Depois de tudo, a infâmia permanece inexplicável. Como a metáfora de Deus, uno e imenso, mas repartido entre tudo e todos, infinitamente, a *Historia universal de la infamia* – à semelhança do livro sagrado da história universal de Carlyle – habitaria cada homem, diferentemente e esfacelando-se.

Históricos e super-históricos

"Al mayor realista del Mundo como no es."
Macedonio Fernández, na dedicatória de
Papeles de Recienvenido a Ramón

Apesar da magnífica seleção de infames, a *Historia universal de la infamia* classifica-se, segundo o autor-narrador, dentro de um panorama evolutivo de textos. No primeiro capítulo deste estudo observamos que no prólogo ao livro J.L.B. aponta para a *Historia universal de la infamia* como a "etapa final da arte" de compor "Histórias universais". Sem os textos que a precederam, portanto, sem as outras Histórias universais, também sem as Histórias oficiais, *As Mil e uma noites* ou o "decoroso volume" de Herbert Asbury, dentre outros, esse livro não se sustentaria, na medida em que as diferenças jamais ganhariam destaque. No outro extremo desse texto que suscita um jogo narcísico de comparações e confrontos que podem favorecê-lo está o de Ramón, com a sinceridade da vanguarda – requerida, no Brasil, por um escritor como Mário de Andrade⁷⁴.

A concepção que os autores narradores têm de seus livros influi diretamente na concepção dos personagens. Tudo é letra, pensa Borges, e os personagens, concluímos no segundo capítulo, não escapam a essa artificialidade. O que é linguagem só reenvia à própria linguagem, só tem relevância dentro da linguagem. Seus heróis são, portanto, as melhores variações da infâmia e a prova, expressa sobretudo através da seção "Etcétera", de que um texto definitivo não existe, pois as letras podem recombinar-se tantas vezes quanto forem o número de escribas, historiadores, escritores e leitores⁷⁵.

Para Ramón, diferentemente, os personagens de *Doña Juana* têm um duplo signo: o da História e o da resistência a essa mesma História. Segundo as novelas de *Doña Juana*, a História seria parte de uma natureza secundária. Ramón se propõe construir a primeira natureza, global e vinculada às coisas da vida. Seus personagens seriam, nesse sentido, imanentes e autônomos em relação ao texto. Além de o autor-narrador contar com a existência efetiva de parte deles – evitando, dessa forma, o resgate de dados conhecidos – em diversas circunstâncias, as rainhas, os nobres e os cavaleiros demonstram, eles próprios, saber que são reais, históricos e finitos, por participarem de um processo circunscrito no tempo. É apenas a partir dessa espécie de realismo que a ciência super-histórica pode acrescê-los de irreabilidade, mostrando o "mundo como não é" e lançando as bases de uma superação.

A morte, tão presente no livro, é um desses índices de realidade dos personagens. Em "Doña Juana la Loca", diz-se que já "reina, y aunque vivía con gran regalía, no perdía de vista la idea de la muerte, pues en aquel momento sabía muy bien que solo la mal nombrada era el único enemigo fatal de los reyes" (298). Noutra novela, "el Caballero de Olmedo veía que la

⁷⁴ Cf. entre outros textos, Andrade, "Do Cabotinismo", *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, 1955, pp. 77-81.

⁷⁵ Ver a subparte do primeiro capítulo deste estudo, "Jorge Luis Borges e 'Etcétera'", pp. 187-91.

muerte no se alejaba de él" (314). Em "Los Siete Infantes de Lara", um dos perigos de fragmentação do número 7, indispensável para a sobrevivência dos infantes, residiria na morte. A emparedada Ana de Áustria conclui que o tempo corrompe de igual maneira os que estão livres e os que estão emparedados: "Después de todo, estar en la vida era estar emparedados en el mismo aire de corrupción que es el tiempo" (376).

Quanto mais mortais, portanto, ou mais históricos, mais super-históricos. Não é por acaso que o personagem mais fantasioso do livro de Ramón – a Urraca que se transforma em pássaro – veicula o maior número de pensamentos a respeito de sua própria historicidade. Abaixo há três excertos. No primeiro, ela dialoga a respeito de sua imagem futura. No segundo, afirma o seu grau máximo de realidade. No terceiro, finalmente, confessa o seu desejo de ser mais do que uma figura da História, uma vez que esta última desrealiza o valor de seus dias:

[El condestable] — Su majestad debe pasar a la historia como reina de las victorias.

[Doña Urraca] — Para la historia seré un mito [...] (DJ, 341)

∞

Al ponerme el nombre que me pusieron debieron de saber que hacían de mí la reina más real de la historia... (DJ, 344)

∞

He de salvar yo el valer de mis días, y quiero no haber sido solo una de esas figuras históricas de las que se duda si existieron. (DJ, 345)

Como neste último excerto, o tempo e a História comunicariam uma sensação de irrealidade, expressa, em "El Caballero de Olmedo" e em "Los adelantados" através da palavra "fantasma". Abaixo, no primeiro trecho, o personagem pressente que será um "fantasma" histórico. No segundo, Fernán Monegro, um dos conquistadores/desertores espanhóis, observando os homens e mulheres incas, percebe-os como "fantasmas reais":

Pasaba un raro escalofrío por el Caballero porque iba a ser fantasma de las épocas, célebre por su simpatía y su esbelta figura humana. (DJ, 319)

∞

Fernán Monegro, vestido con coraza y casco, estudiaba aquellos fantasmas reales de un poder que pronto entraría en su ocaso [...] (DJ, 431)

A Superhistoria, ciência literária

"En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction."
Baudelaire, "Notes nouvelles sur Edgar Poe"

A Super-história, segundo Gómez de la Serna, possui conteúdos de verdade tão frágeis quanto os da História, e, por outro lado, tão potentes em matéria de convencimento quanto os da História. Uma vez que esta revelou-se inábil para promover a "grande liberação da alma" (DJ, 294), por que não – parece perguntar-se – escolher outros ângulos de observação: psicológicos, subjetivos, imaginados, líricos? A aposta do autor está nessa pesquisa literária e introspectiva, que colocaria os personagens no caminho da superação, uma vez que eles se reconciliariam com seus sentimentos, com o tempo, com os livros de História e de estórias. Essa ressignificação

através da Super-história lhes permitiria reposicionamentos, instantes de plena realização ou de felicidade.

Ramón rejeita as convenções da História e a fixidez dos acontecimentos e vai em direção à vida dos personagens, sempre movente. Desde o capítulo "En busca de los personajes" do romance *El Novelista* [1923], uma das estratégias de Andrés de Castilla, personagem-escritor e duplo do autor, era a de se aproximar de pessoas reais afim de extrair-lhes a experiência, considerando que o que vive já apresenta a efervescência do romanesco⁷⁶. No ensaio "Novelismo" de *Isomos* [1931] essa positividade e a falta de fundamento da partição promovida pelo paradoxo de Oscar Wilde – a vida imita a arte ou vice-versa – permanecem inalteradas:

Yo no engaño a la vida ni con la Vida ni con el Arte.

En ese mundo en que todo lo que sucede sucede limitado, confinado, en plena asfíxia, debía de haber novelas en que la vida estuviese resuelta con mayor amplitud, en mayor libertad de prejuicios, en imágenes audaces y claras.⁷⁷

A essa convicção de 1931, em *Doña Juana la Loca* soma-se a invenção de uma ciência literária, veículo dos "corações viventes" e síntese de um antigo desconforto com relação à História, expresso em "La acinesia y el corazón" [1935]. Nesse ensaio, como no prefácio de *Doña Juana*, a História causaria a "acinesia", termo médico que designa a perda de um movimento involuntário, ou termo neurológico, quando o paciente vê-se na impossibilidade de mover-se, mesmo sem ter qualquer diagnóstico de paralisia física. À maneira de Oscar Wilde, Ramón inventa um diálogo que dramatiza o seu ponto de vista. Opõe "história" e sentimento, explicando que o fundamental encontra-se neste último, no "coração" do homem que persiste resmungando e fazendo com que qualquer tempo histórico perca os seus contornos. O neologismo "inhospitalizado" combinaria as palavras "hospitalizado", que entrelaça a História, o tempo e os acontecimentos com a enfermidade, e "inóspito"/ "inhóspito", situando-os num lugar incompatível com a vida:

Toda la historia morirá inutilizada en un corazón porque el corazón se sobrepone a la historia y se olvida de la historia y la deja fuera de él.

— Lo importante son los acontecimientos.

— No, lo importante es la persistencia de los corazones vivientes fuera de los acontecimientos.

Basta esa contrición de un hombre, enfurruñándose en su corazón, para que cualquier tiempo pierda sus obsesionantes contornos y muera inhospitalizado.⁷⁸

Naqueles tempos de crise e de mortes – a guerra civil espanhola, a segunda guerra mundial e seu próprio autoexílio em Buenos Aires – numa época, segundo suas palavras "en que se han vulgarizado los temas y anda el alma perdida"⁷⁹, esse humorista recorre à reparação do fio da memória que deve persistir ante a efemeridade da vida. Ele concordaria, nesse sentido, com a necessidade do esquecimento proposta por Nietzsche nas suas invectivas contra a História, com a "piedosa disposição à ilusão, somente na qual pode viver tudo o que quer

⁷⁶ A esse respeito, cf. o ensaio de Serrano Asenjo, "Ideas sobre la novela en los años veinte: metanovelas y otros textos doctrinales", in Aubert, *La novela en España, siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 129-41 e o estudo introdutório de Domingo de Ródenas em RGS, *El novelista*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pp. 11-66.

⁷⁷ RGS, "Novelismo", *Isomos, Obras completas XVI, op. cit.*, p. 613.

⁷⁸ RGS, "La acinesia y el corazón", *Obras completas XVI, op. cit.*, pp. 1143-4.

⁷⁹ "Las palabras y lo indecible" [1936], *Lo cursi y otros ensayos, Obras completas XVI, op. cit.*, p. 789.

viver⁸⁰. Desde o longínquo ensaio "El concepto de la nueva literatura" [1909], Ramón falava como um super-historiador, entusiasmado com Nietzsche, mas atrevendo-se a suspeitar da existência de um acúmulo de vidas passadas: "No es Nietzsche el que ha creado este panteísmo tan equilibrado, tan sereno, tan lujoso de motivos, que ha hecho a la naturaleza afín a la nuestra; es nuestra vejez expertísima de años"⁸¹. Em princípio, em *Doña Juana*, também concordaria com a visão elitista de Nietzsche, referida no começo deste capítulo, pois o acesso à própria essência privilegiaria rainhas, nobres, conquistadores e cavaleiros, em tudo diferentes das pessoas comuns e de sua banal realidade cotidiana.

Não é, contudo, imprescindível retroceder ao tempo de Nietzsche e de suas considerações em "Da utilidade e desvantagem da História para a vida" [1874] com a finalidade de compreender os posicionamentos de Gómez de la Serna, contemporâneo de seus próprios dias. Apesar dos desentendimentos que o levaram a abandonar suas contribuições à revista *Sur* de Victoria Ocampo no final de 1940, os textos aí publicados, dentre os quais duas novelas super-históricas, alinham-se, *grosso modo*, e de forma eclética, com as opiniões de outros colaboradores: José Ortega y Gasset e a chefatura das seletas minorias, Julien Benda e a neutralidade partidária dos intelectuais, Emmanuel Mounier e o personalismo, Dennis de Rougemont e a terceira via, Jacques Maritain e a pessoa enquanto dimensão espiritual⁸².

Num ensaio a respeito do romance histórico publicado nessa mesma revista no ano de 1938, os esclarecimentos eruditos de Amado Alonso são de grande valia para entendermos que no campo exclusivamente estético, tampouco a irreverência de *Doña Juana la Loca* com relação aos acontecimentos históricos é novidade. Depois de distinguir a história (fazer dos homens) da arqueologia (expressão particular de um país, região ou época), Alonso explica que antes do romantismo, os poetas e escritores tomavam dos personagens históricos apenas o que consideravam manifestação exemplar. Dos fatos históricos, só o que intuía de valor perpétuo. Eles não procuravam, além disso, reconstruir o ambiente adequado ou, nas palavras de Alonso, a "arqueologia". As citações são extensas, mas elucidam uma percepção da História que também é a de Gómez de la Serna:

Los grandes trágicos griegos y los sólo ilustres segundones de Roma, Shakespeare, de fuerza desbordante, y Racine, de menor potencia y mayor mesura, se encaran con la materia tradicional de sus concepciones dentro de esta condición de mínimo pasado y de máxima actualidad perpetua, de máximo vivir personal y de mínimo ambiente cultural.

∞

Ya es conocida la total desatención a la fidelidad arqueológica que reinaba en los teatros europeos hasta poco antes del Romanticismo. El escenario apenas hacía más que enmarcar, uniformemente, el lugar del salón o del corral donde iba a representarse la obra; los actores se vestían conforme a su tiempo o con extravagantes fantasías, lo mismo en los teatros de Londres que en los de Madrid y en los de París. ¡Pero si ésta era la ley seguida hasta por los más grandes pintores – flamencos, italianos, españoles, etc. – en sus cuadros de asunto histórico o religioso! En los siglos clásicos de Europa, los artistas en sus

⁸⁰ Nietzsche, "Da utilidade e desvantagem da História para a vida", *op. cit.*, p. 281.

⁸¹ Em "El concepto de la nueva literatura, ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!", *Prometeo*, n. 6, abril de 1909, reproduzido em RGS, *Una teoría personal del arte, antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. de Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 55-78. Sobre as leituras ramonianas de Nietzsche, cf. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, sobretudo pp. 505-10, 587-93.

⁸² Para as colaborações de RGS na revista *Sur*, ver a primeira parte deste estudo, p. 94 e ss.

obras de tema histórico utilizaban con varia fidelidad lo que aquí discernimos como "historia", y desatendían lo que aquí llamamos "arqueología".⁸³

Para Ramón, a presença da vida pessoal, embora possa ser sentida como histórica quando harmoniza com dados conhecidos a respeito dos personagens, é sempre o resultado de uma invenção. Embora ele se diferencie de tantos antecessores pela drástica diminuição da ação central (segundo notamos no capítulo anterior), ao estabelecer um "passado mínimo" e a "máxima atualidade perpétua" de cada personagem, retoma essa prática do classicismo, tão bem descrita por Amado Alonso nos excertos precedentes. Uma prática anterior ao romantismo, presente na tragédia grega, em Shakespeare, em Racine, na pintura clássica em geral, e nos teatros, seja de Londres, de Madri ou de Paris, quando os personagens e atores, pouco fiéis à "arqueologia", vestiam-se de acordo com o seu tempo ou com fantasias extravagantes. Por outro lado, a relevância que dedica à exploração poética cumpre uma das máximas do ultraísmo espanhol, impressa nas páginas da revista *Vltra* [1921-22]: "Sobre la realidad objetiva hay que crear una realidad poética". Já a subjetividade que resgata detalhes ignorados – vimos no capítulo precedente – deriva do surrealismo.

A mescla dessas tradições literárias, em aparência tão dissímeis, constitui a inovação da Super-história, ciência literária. Também a eleição de personagens caros a diversos artistas, como a Urraca de Guillén de Castro, o Caballero de Olmedo de Lope de Vega, ou a Juana la Loca, figura atrativa desde o romantismo, sobretudo para as artes plásticas, como atestam algumas telas daquele período, dentre as quais "Jeanne la Folle attendant la réssurrection de Philippe le Beau son mari" [1836] de Charles de Steuben, "Demencia de doña Juana de Castilla" [1866] de Lorenzo Vallés, e algumas telas de Francisco Pradilla. A mais conhecida, e reproduzida no primeiro capítulo deste estudo, "Doña Juana la Loca [velando el cadáver de Felipe el Hermoso]" [1877], recebeu a medalha de honra na Exposición Nacional de Bellas Artes de Madri em 1878. Mesmo depois do romantismo, Juana la Loca continuou vigente, como atesta a peça de teatro histórico *Santa Juana de Castilla* [1918] de Benito Pérez Galdós e o poema de Federico García Lorca, "Elegía a doña Juana la Loca" [*Libro de poemas*, 1921].

Como eterno inventor e propagandeador de seu próprio "ismo", Ramón salienta, sobretudo no prólogo de seu livro, a originalidade dessa mescla de concepção e gênero clássico, estilos vanguardistas e personagens da Idade Média e do Século de Ouro espanhol. Proclama, assim, a sua competência super-histórica com o objetivo de poupar os leitores de um retorno a qualquer texto, seja histórico ou literário, e até de um retorno às representações pictóricas. No trecho abaixo, retirado do prólogo de *Doña Juana*, uma "rainha antiga" usa um chapéu que está na moda vários séculos depois. Graças à Super-história, agora ela é uma senhora atual. Usa, portanto, uma coroa, no lugar da joia fora de moda com a qual foi ilustrada pelos pintores históricos:

Así, una reina antigua tiene ya un sombrero a la moda de tantos siglos en el futuro como siglos de ventaja de viaje a la vela nos lleva entre el pasado y nuestro tiempo, y es más fácil ver con corona a una dama de hoy que ver con esa presea *demodé*, a la que los pintores de historia pintan tan equivocadamente. (DJ, 294)

Em todo o livro, a precisão factual e a cronologia são combatidas abertamente. Os personagens medievais de "Los Siete Infantes de Lara" contrariam, por exemplo, o amor platônico do período no qual se enquadrariam, celebrizado por Dante em *La Vita Nuova* [1292-93]. Eles têm encontros amorosos com diversas mulheres, sempre disponíveis e plenamente

⁸³ Alonso, "Ensayo sobre la novela histórica", *Sur*, n. 50, noviembre 1938, p. 43; 46.

conscientes de que participam de um turno mais ou menos regular. Elas próprias, aliás, agem da mesma maneira.

Diferentemente, portanto, da *Historia universal de la infamia*, o historiador, em *Doña Juana*, é um inimigo que pode atrapalhar esses prazeres, ou o gosto de imaginar uma "rainha antiga" vestida com trajes contemporâneos. Para Ramón não se trata, afinal, de fingir servir-se da forma narrativa da História para nela inscrever outras variantes e dela emprestar uma sensação ou efeito factível. Mesmo que os personagens tenham existido, a imparcialidade da História seria uma espécie de voyeurismo superficial que arrasaria a fruição e a subjetividade de cada um deles. Por isso, em *Doña Juana* tudo é retratado com onisciência e segurança, mesmo que no lugar da imparcialidade domine o subjetivismo, responsável por incursões reveladoras. E mesmo que grande parte dos parâmetros descritivos denote uma percepção extremamente relativa. Leia-se, a modo de exemplo, o que o autor-narrador conclui observando o palácio de Doña Urraca ou ouvindo a voz da Beltraneja:

Mirando al palacio, se comprendía que doña Urraca era demasiado reina para un tiempo tan apaisado [...] (DJ, 353)

∞

Entre los encantos de la Beltraneja – rostro moreno y pecho blanco – estaba el de su voz.

¿Por qué ha prescindido la Historia de la voz de las reinas, cuando en ese detalle hay algo definitivo?

La voz de la reina es la que manda, o ruega, o convence, o cita en secreto. Y en esos cuatro tonos ¡cuánta autoridad total, si la voz es dulce y voluptuosa!(DJ, 397)

No excerto abaixo, a palavra "retrato" se repete. Num primeiro momento, informa-se que a eleição do personagem se deve ao "retrato" que o próprio autor-narrador pretende traçar (a propósito, esse espaço do "insucedido" não se restringe à descrição física, mas compreende a psicológica, extremamente sugestiva com relação à homossexualidade desse cavaleiro do século XVI). Na segunda ocorrência da palavra, o autor-narrador confirma que não tem fontes pictóricas, pois o Caballero de Olmedo teria sido apenas um título nobiliárquico, sem miniatura e sem "retrato":

Personaje de la realidad de una época en un pueblo lleno de carácter – es por lo mismo que se elige un gran hombre con olor y méritos para señalar un hito en el tiempo, por su retrato, por su estampa más que por su heroicidad – iba a ser el hombre más real de los tiempos precisamente por no ser más que un título sin siquiera miniatura o retrato: el Caballero de Olmedo. (DJ, 316)

Em *Doña Juana la Loca*, o número de personagens que viveram durante o Século de Ouro e, portanto, durante a época do Império espanhol católico e dos grandes descobrimentos – o Caballero de Olmedo, a Beltraneja, Juana la Loca e os soldados de "Los adelantados" – retoma a conquista do "Novo Mundo", enfatizada com tanto patriotismo durante os primeiros anos do regime de Franco, contemporâneos à publicação da primeira edição de *Doña Juana*. Mas em Ramón esse mundo não diz respeito a territórios – pertencentes a incas e astecas –, nem à hispanidade, mas ao mundo dos próprios personagens, em maior intimidade consigo.

Abaixo, pode-se ler um trecho de "Los adelantados" no qual a "demasia", a "imensidão", o "inabarcável", o "gigantesco" e o "desproporcional" não se referem ao fascínio com as terras americanas, mas à paixão dos sete desertores de experimentar a descoberta de si. O

contato com a paisagem desconhecida, e com o índio americano – ocorrido noutra parte da novela – têm, portanto, menos impacto do que o tumulto psicológico:

Era demasiada soledad y demasiados días ya para que no sintiesen la histeria de la inmensidad solitaria, el temblor ante lo inabarcable.

Se habían metido en una heroicidad sobrehumana y sus propios sueños se habían vuelto gigantescos.

Todo había tomado para ellos una desproporción alucinatoria. (DJ, 424)

Em vez da trama metaficcional de Borges, libertada, é certo, das amarras da "História universal", Gómez de la Serna oferece filigranas de sensações, de percepções, psiquismos e impulsos inconscientes, imaginando que aqueles reis, rainhas, princesas e cavaleiros, enquanto homens e mulheres, precisassem ser liberados de uma submissão fixada pelos livros de História e de estórias. Nas novelas super-históricas, a pertença de si não só basta, como engrandece os personagens. Através dela, sobrepujam os acontecimentos, os bens materiais, as ideologias e as honras.

Esse despojamento do que é exterior e público aproxima-os dos leitores, em regra geral desprovidos dos privilégios da realeza e da nobreza, e contemplados desde a primeira página do prólogo de *Doña Juana la Loca*, quando o autor-narrador se vale de seus plurais inclusivos ou afirma: "La historia de reyes y personajes es inesperada, como la de la mujer y el hombre, y está llena de su súbito desistimiento" (291). Por causa dessa abertura aos homens e mulheres comuns, Juana la Loca, doña Urraca, o Caballero de Olmedo e os outros estão, igualmente, mais próximos do Ramón que realmente existiu e que a partir de 1936, com a guerra civil espanhola, ou mais tarde, com o início da Segunda Guerra, sente que o inesperado toma conta de seu país e de sua vida.

Em Buenos Aires, distante de seus familiares, e mais ainda de Madri, cidade presente em quase toda a sua obra, Ramón via, ouvia e lia sobre os horrores que lhe chegavam através das cartas, da rádio e dos jornais. Sofria, além disso, com a instabilidade e a penúria financeira. Também com os alinhamentos políticos, nos quais tinha dificuldade de se enquadrar e que logo o isolaram de seu círculo de compatriotas e amigos. Apesar de conservar-se fiel à missão de humorista, o Ramón das conferências-paródia, carregando maletas e baús dos quais tirava objetos estranhos, pintando-se de preto para falar do *jazz* e do *Mississippi*⁸⁴, no Museu do Prado invadido à noite com uma lanterna⁸⁵, entrevistado por Miguel Ángel Asturias num avião que sobrevoava Paris⁸⁶, e em circos de Madri e de Paris, nos quais subiu num trapézio ou discursou montado num elefante⁸⁷, vai, pouco a pouco, fechando-se no seu apartamento da rua Victoria, número 1974⁸⁸.

À marginalização social, literária e cultural contrária à sua vontade e experienciada durante o exílio, somava-se um tipo de distância que podia ser sintetizada como um dos modos de vida possível nos tempos modernos, o da "existência exilada", conforme observado por Jean-Luc Nancy: "um exílio que seria a própria constituição da existência e, reciprocamente, a

⁸⁴ Ver RGS, "Negras confesiones de Ramón", *La Gaceta Literaria*, n. 52, época 3, febrero 1929.

⁸⁵ Cf. Umbral, "El museo sonámbulo", *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 78-81.

⁸⁶ Em 1928. Cf. Asturias, "Ramón Gómez de la Serna (Una entrevista a vista de pájaro)", *París 1924-1933, Periodismo y creación literaria*, ed. crítica, Amos Segala (coord.), ALCA XX, 1996, 244-6.

⁸⁷ Em pé, sobre um trapézio, lê uma longa folha de papel no Gran Circo Americano de Madri em 1923. Em 1928, em comemoração à tradução de *El Circo* [1917] para o francês, faz sua performance no Circo de Inverno de Paris.

⁸⁸ Atualmente, o endereço de Ramón em Buenos Aires seria rua Hipólito Yrigoyen, n. 1900. Sobre sua figura pública nos anos 20 e 30, consultar, entre outros, o testemunho de Alfonso Reyes, "Ramón Gómez de la Serna", *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, pp. 95-106.

existência que seria a consistência do exílio", "ser em si mesmo um exílio: o eu como exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior do eu, senão o eu que é a própria saída"⁸⁹. A Ramón, resta-lhe essa pertença de si, que compartilha com os personagens e com os leitores de *Doña Juana la Loca*.

A Super-história é, nesse sentido, uma mensagem de esperança apartada do mundo exterior e centrada no "eu". Uma mensagem a respeito da possibilidade de uma força interior que nada nem ninguém pode remover. Passado o otimismo da vanguarda, a novidade de Ramón concentra-se nessa espécie de confiança ontológica. "Yo diría que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre y su monstruosidad última, cosas que si quizá no podrá vivir nunca en vida declarada, las podrá vivir en la mente", afirmava no prólogo a *Ismos*⁹⁰. "La obra literaria o artística debe servir para contener al tiempo en su precipitarse en la nada y en la destrucción", explicava em 1935⁹¹. Se nos nossos dias essa mensagem de esperança e de "humor grave" parece absolutamente fora de moda, ou fruto de uma leitura ingênua, é provável que isto diga menos sobre Ramón e sua obra do que sobre o nosso tempo.

⁸⁹ Nancy, "La existencia exiliada", *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n. 26-7, 1996, p. 38.

⁹⁰ RGS, *Ismos*, *op. cit.*, p. 305.

⁹¹ "Primera encuesta" in de Torre, Pérez Ferrero & Chapela, *Almanaque literario*, Madrid, Plutarco, 1935, p. 40.

EPÍLOGO

EMBLEMAS DO CRISTAL EM BORGES E RAMÓN

"Que se dissipou, não era
poesia.
Que se partiu, cristal não era."
Carlos Drummond de Andrade

Este estudo comparado surgiu de dois prazeres difíceis de conciliar: o meu gosto pela obra de Jorge Luis Borges e a minha grande curiosidade com relação à de Ramón Gómez de la Serna, de quem até 2005 eu havia lido apenas *Trampantojos* [1947]. Depois de frequentar com mais atenção os livros desses autores (uma parte pouquíssimo representativa no caso de Ramón, com seus vinte volumes de obras completas), fui fantasiando, com bases muito soltas, típicas de um leitor que sonha com materializações improváveis, a possibilidade de participarem de um estudo de literatura comparada.

Os dois, por exemplo, tinham mentido, em algum momento, sobre os seus anos de nascimento, tentando parecer mais modernos do que de fato eram: 1900 afirmou Borges no lugar de 1899, 1891 ou 92, Ramón, no lugar de 1888¹. Levavam a sério a afirmação de Mallarmé de que tudo existe para terminar num livro: a literatura seria, para ambos, um "programa de vida". Também gostavam de cinema, como o demonstram as inúmeras declarações de Borges e suas notas para *Sur*, *El Hogar*, *Megáfono*, *Selección* e *Crítica*. Ramón escreveu uma biografia sobre Charles Chaplin e o romance *Cinelandia* [1923]. Chegou, inclusive, a atuar. Primeiro em 1928, num monólogo de mais de três minutos chamado *El orador*, rodado em Madri por Feliciano Vítors. Depois, em cenas distintas do filme de Giménez Caballero, *Esencia de verbena* [1930]: como boneco de tiro ao alvo, girando a cabeça para seguir o movimento de um balanço em forma de carrossel, improvisando como toureiro.

Entre Borges e Ramón, existiam, além disso, umas poucas coincidências, bem incipientes. A lenda persa dos homens que sonharam um mesmo sonho foi traduzida por Borges na seção "Etcétera" de *Historia universal de la infamia*. No mesmo ano de publicação deste último livro, foi tomada como epígrafe de *Los muertos y las muertas* de Ramón, que naquela oportunidade citava-a a partir de André Breton. Àquela altura, eu também identificava algumas poucas personagens femininas e viúvas: a Ching de *Historia universal*; as ramonianas Cristina de *La viuda blanca y negra* [1918] e Doña Juana la Loca, do livro homônimo. A expressão "ciego de resplendor" aparecia em "Los adelantados" de *Doña Juana la Loca* e em "El tintorero enmascarado Hákim de Merv" de *Historia universal*. Nestes mesmos livros, dois personagens com poderes mágicos e com nomes muito próximos, don Illán de Toledo para o Borges de "El brujo postergado", don Yllán, o amante da Urraca que se transformava em pássaro em "Doña Urraca de Castilla". Mas nada disso, convenhamos, acenava para um estudo comparado mais ou menos sério.

Pouco tempo depois, e por obra do azar, tropecei com um parágrafo de Italo Calvino que os reunia de modo quase milagroso:

¹ Borges, na *Exposición de la actual poesía argentina* [1927], organizada por Pedro Juan Vignale e César Tiempo: "Soy porteño: he nacido el mil y novecientos [...]". Gómez de la Serna, nas primeiras páginas de *Automoribundia*, recordando-se das inúmeras vezes que informou 1898 no lugar de 1888: "Nací o me nacieron – que no sé cómo hay que decirlo – el día 3 de julio de 1888, a las siete y veinte minutos de la tarde, en Madrid, en la calle de las Rejas número 5, piso segundo./ ¿Para qué ocultar la fecha de mi nacimiento? En otros conatos de autobiografía he mentido, pero ahora, al hacer la autobiografía definitiva, no quiero comenzar mintiendo...".

[...] o cristal poderia servir de emblema a uma constelação de poetas e escritores muito diversos entre si como Paul Valéry na França, Wallace Stevens nos Estados Unidos, Gottfried Benn na Alemanha, Fernando Pessoa em Portugal, Ramón Gómez de la Serna na Espanha, Massimo Bontempelli na Itália, Jorge Luis Borges na Argentina.²

Logo essa afirmação misteriosa converteu-se numa crença irracional e dotada, paradoxalmente, de um poder de verdade irresistível. Como os livros *Historia universal de la infamia* e *Doña Juana la Loca* estavam separados por menos de uma década e tinham, para mim, mais pontos em comum, foram eleitos como um recorte daquele "emblema do cristal".

Em 2007 surgiu, então, o projeto de tese de doutorado, aprovado em primeiro lugar pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Aquele projeto parecia ter dimensões razoáveis para o nosso tempo – dois livros, um de cada autor – e o fato de estar estruturado na afirmação de Calvino, que conferia um marco teórico e histórico para abordar as obras de ambos. Afinal, os autores citados no ensaio "Exatidão" – a propósito, para mim esse título soava como a fortuna do destino – participariam de um movimento macroestrutural de revalorização dos processos lógico-matemático-metafísicos ocorrida no século XX, quando fervilharam os debates sobre novos conceitos matemáticos e geométricos como os poliedros convexos e as quatro dimensões, sobre Albert Einstein e a definição do tempo e da simultaneidade como grandezas relativas.

Com duras penas, e com a sensação de manipular os livros, mais do que lê-los, insisti com o "emblema do cristal" até finais de 2010. Esse cristal, gigantesco e opressivo, apesar de representar uma metáfora da clareza e da transparência, obscurecia meu contato com *Historia universal de la infamia* e com *Doña Juana la Loca*. A tese que demarcava, finalmente, era de Calvino e em muitos casos não me cabia preencher as lacunas, inumeráveis, que ele deixara aqui e ali.

É, entretanto, em respeito ao momento em que li pela primeira vez o ensaio "Exatidão", e quando em questão de segundos tudo se fez possível para mim, que o cristal segue intitulando este estudo sobre essas duas leituras quase inconciliáveis. Também é em respeito a um percurso de reflexão dialético (mas invisível neste estudo) – por que *Historia universal* e *Doña Juana* aceitam o cristal e, ao mesmo tempo, o desautorizam – que eu gostaria, nesse epílogo, de esboçar a importância desse símbolo estético, e de ensaiar algumas considerações finais.

*

O interesse pelos minerais vulgarmente agrupados sob o nome de cristais é relativamente recente. Data do século XVII, quando, simultaneamente, o astrônomo, matemático e físico holandês Christiaan Huygens [1629-1695] e o professor de geometria e medicina da Universidade de Copenhague, Rasmus Bartholin [1625-1698], se perguntaram sobre suas faculdades observando um estranho efeito. O cristal de calcita reenviava duas imagens. Quando era girado, uma delas seguia imóvel e a outra rodava. O raio que captava o movimento foi chamado por Bartholin de "extraordinário". Mais ou menos no mesmo período, o geólogo e anatomista dinamarquês Nicola Steno [1638-1686] observou que os ângulos dos cristais eram constantes, ainda que tivessem diferentes espessuras, formas e origens.

Pouco tempo depois, o francês René Just Haüy [1743-1822] – considerado pioneiro nos estudos de mineralogia – ao quebrar a calcita, obteve sólidos semelhantes ao poliedro inicial, o

² Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, 2ª ed., trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 84.

que aliado a outras observações levou-o a crer que o desenvolvimento de sua estrutura tendia à regularidade, à proporcionalidade entre as formas visíveis, à direcionalidade das forças, à estabilidade das estruturas e à enumerabilidade do conjunto resultante do processo de fragmentação. Daí em diante, os estudos foram se tornando cada vez mais complexos, através da interação dos campos da mineralogia, da química, da biologia e sobretudo da física e da matemática, no intuito de descrever a estrutura do cristal, conhecendo suas propriedades e os componentes que asseguravam a repartição geométrica de suas partículas.

Mais recente é o uso do cristal como metáfora que reparte os saberes e as práticas científicas. Em oposição à chama, seria um dos eixos que, principalmente a partir do século XX, diferenciaria abordagens dentro de um mesmo campo do saber. Segundo Massimo Piattelli-Palmarini na introdução a um livro que reúne uma série de debates entre Jean Piaget e Noam Chomsky realizados em 1975, os programas de pesquisa adeptos do cristal ou da chama seguiriam, cada um a seu modo, seleções que conferem ordem à produção científica. Apesar disso, seus julgamentos seriam quase estéticos, vinculando-se, além disso, a "compromissos ontológicos" distintos.

Piaget atuaria a favor da chama, imagem da constância a despeito de uma agitação incessante, pois acreditava que a genética seria receptáculo do meio ambiente e que uma espécie de ordem-global poderia ser antevista com base nos efeitos e interações aleatórias. *Grosso modo*, defendia que a estrutura do fenótipo – quer dizer, a manifestação visível dos genes – poderia ser transferida para o genótipo, ou seja, para a composição genética de cada indivíduo. No outro extremo estaria o paradigma do cristal, no qual Chomsky se incluiria. De acordo com esse intelectual que contribuiu para dar à Linguística contemporânea um aspecto científico, haveria uma tendência universal de todo o sistema atingir seu estado de equilíbrio, daí a imagem de invariância e regularidade do cristal. Diferentemente de Piaget, em Chomsky o genótipo determinaria o fenótipo. De um lado, portanto, teríamos a chama, Piaget, a ênfase no processo; de outro o cristal, Chomsky, a ênfase na estrutura e nos esquemas inatos.

Ainda de acordo com Piattelli-Palmarini, os compromissos ontológicos do programa racionalista ou do cristal articulariam:

[...] a confiança inquebrantável na abstração (motivada e governada por teorias) e o pressuposto de que se pode chegar a uma decomposição não-arbitrária. A estratégia dessa decomposição consiste em delimitar os diferentes domínios do universo mental, compartimentá-los um por um, a fim de reduzir ao mínimo, ou mesmo anular, toda e qualquer interação, e, depois, estudar as estruturas de base por métodos específicos e eficazes.³

No campo das artes plásticas e da arquitetura, o cristal também pode se opor à flor. Em 1986, os dois símbolos nomearam a coletânea de ensaios do filósofo Eduardo Subirats, na qual afirmava que a "metáfora do cristalino atravessou a estética do modernismo até o cubismo como um fio de ouro secreto, de profundas repercussões, tanto nas questões de conteúdo artístico, como em seus problemas formais"⁴. Nesse sentido, o cristal serve-lhe de parâmetro para analisar a opção pela abstração de um pintor como Paul Klee, o "Retrato de Ambroise Vollard" [1910] de Pablo Picasso, os arranha-céus projetados por Hugh Ferriss etc.

³ Piattelli-Palmarini, "Introdução: a propósito dos programas científicos e de seu núcleo central", *Teorias da linguagem, teorias da aprendizagem: o debate entre Jean Piaget & Noam Chomsky*, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Cultrix, Edusp, 1983, p. 20.

⁴ Subirats, *A flor e o cristal, ensaios sobre arte e arquitetura modernas: em torno da utopia urbana de Hugh Ferriss*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Nobel, 1988, p. 7.

No campo literário, como na arquitetura e nas artes plásticas em geral, o cristal delimita um tipo de estética. Recorre-se, ainda assim, à cultura científica e racional, mas sem as amarras das provas ou experimentos. Em 1985, o escritor Italo Calvino adotaria essa palavra-valise no ensaio "Exatidão", escrito como uma das conferências do ciclo que apresentaria no Charles Eliot Norton Lectures da Universidade de Harvard. Para Calvino, a imagem cristalina agrupava certos escritores que embora fossem representantes de um gosto minoritário, não tinham importância menor, bastando a simples menção de seus nomes: Paul Valéry, Wallace Stevens, Gottfried Benn, Fernando Pessoa, Ramón Gómez de la Serna, Massimo Bontempelli, Jorge Luis Borges.

O cristal estaria diretamente relacionado com a exatidão, definida no ensaio homônimo e publicado postumamente. Contemplaria um desenho de obra bem definido e calculado, a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis, icásticas e a linguagem o mais precisa possível, pois esta cinzelaria os pontos expressivos com força cognoscitiva e imediata. Para entregar as "nuanças do pensamento e da imaginação", a linguagem cristalina não deveria ser aproximativa, casual, negligente, automática, genérica, anônima ou abstrata⁵. A exatidão e a inexatidão, a ordem e a desordem, a atração e a repulsão pelo infinito seriam polos dessa tradição que combate um excesso de imagens e de sentidos já esvaziados e amorfos, e que seriam típicos do mundo contemporâneo.

A produção dos escritores citados por Calvino cristalizaria o que existe sob determinada forma, em "zonas de ordem" e perspectivas organizadas⁶, definindo, assim, um tipo de estética que divisa uma unidade em meio à variedade. A opção de perscrutar uma unidade assinalaria a continuidade desse paradigma, a síntese de um tipo de imaginação e uma forma de compreender a literatura. Com exceção de Paul Valéry, no entanto, os autores citados por Calvino não teorizaram sobre o cristal, não o tematizaram, nem adotaram imagens cristalinas como os diretores dos filmes analisados por Gilles Deleuze no ensaio "Os cristais de tempo"⁷.

Num conhecido ensaio de 1967, intitulado "Cibernética e fantasmas, apontamentos sobre a narrativa como processo combinatório", Calvino destacava a busca racional pela complexidade com base em divisões, num processo de decomposição abstrata similar ao descrito por Piattelli-Palmarini em relação a Chomsky. Consequente com sua futura inclusão entre os adeptos do cristal, naquela época Calvino advertia que o mundo deve cada vez mais ser entendido como "discreto", não como "contínuo". Isso significa que seria composto por partes artificialmente separadas, por uma série de estados descontínuos, de combinações, de impulsões sobre um número finito:

[...] toda divisão em partes tende a dar do mundo uma imagem que vai se complexificando, exatamente como, recusando a aceitar um espaço contínuo, Zenão de Eleia terminou por conceber entre Aquiles e a tartaruga uma subdivisão infinita de pontos intermediários.⁸

Anos depois, com uma atitude semelhante, o escritor italiano admitiria no ensaio sobre a "Exatidão" em literatura que para combater a obsessão de guardar todas as variantes e alternativas possíveis, procurava "limitar o campo" do que ia dizer, "depois dividi-lo em

⁵ Calvino, "Exatidão", *op. cit.*, p. 72.

⁶ *Idem*, p. 84.

⁷ Deleuze, *A imagem-tempo*, cinema 2, trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1990.

⁸ Calvino, "Cybernetique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire", *La machine littérature, essais*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984, p. 15. Quando as referências estiverem em outras línguas que não o espanhol, a tradução é minha, salvo outra indicação.

campos ainda mais limitados, depois subdividir também estes, e assim por diante"⁹. Podemos seguir o seu exemplo aqui, decompondo artificialmente a sua reflexão, a fim de recolocar sob outro ponto de vista algumas questões que permearam este estudo e inserir, dessa forma, um espaço de diálogo com as obras de Jorge Luis Borges e de Ramón Gómez de la Serna.

O paradigma do cristal

"El misterio de que una cosa literaria resulte es que
estén bien hallados los ángulos..."
Ramón

"Cristal de esa memoria: el Universo
No tienen fin sus arduos corredores"
Borges

Seguindo o paradigma científico do cristal, uma das fontes de reflexão de Calvino – e começo, a partir daqui, a preencher parte das lacunas deixadas pelo escritor –, chegaríamos a uma concepção próxima da de Chomsky: a de que o organismo impõe a sua forma de organização em vez de extraí-la do ambiente. Ora, imaginando a transposição dessa concepção biológica para a literatura, veríamos a exclusão de critérios importantes para os estudos desse campo do saber: o cotejo das fontes e influências e, por conseguinte, as ideias de parentesco ou de filiação; o contato entre os escritores e suas leituras recíprocas, as diferenças e determinações nacionais e o valor que possuem na tradição. Tudo isso passaria a um segundo plano, pois se o organismo impõe a sua forma do mesmo modo que o escritor e a obra constroem um mundo ficcional, de dentro para fora – como lembraria Julio Cortázar em um de seus ensaios sobre a gênese do conto¹⁰ –, todos esses critérios de relação da obra com o que é extrínseco deixariam de funcionar para dar lugar a um estilo e a uma estruturação interna.

Ao eleger um símbolo plástico-literário, que conciliaria regularidade espacial, forte noção estética, limpidez e clareza, Calvino chama a atenção para um estilo de obra comum a escritores de uma época. Apesar disso, o cristal reuniria produções muito diversas entre si, pois os autores não constituíram um movimento, em muitos casos eram desconhecidos uns dos outros e à primeira vista não possuíam temas em comum.

Na primeira parte deste estudo, pudemos constatar que este não é o caso da relação entre Borges e Ramón, que se conheceram no período do ultraísmo espanhol, contribuindo, muitas vezes, para as mesmas revistas e partilhando, também em Buenos Aires, alguns espaços de publicação importantes, desde o período da vanguarda *martinferrista* até as páginas da prestigiosa revista *Sur* de Victoria Ocampo. Além de representarem, portanto, pontos de ligação entre o ultraísmo espanhol e o argentino, foram, desde muito cedo, leitores recíprocos, como testemunham, entre outras, as passagens em que Borges cita Ramón no seu primeiro livro de ensaios *Inquisiciones*, ou a resenha de Ramón sobre o primeiro livro de poemas de Borges, *Fervor de Buenos Aires*, publicada na *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset.

O contexto das publicações periódicas nos anos de 1920, 1930 e 1940, embora não determine a configuração dos livros de 1935 e 1944, ajuda a recriar um tempo em que certas questões sociais, históricas e sobretudo artísticas perpassaram de modo semelhante a vida e a obra desses autores. Esse contexto é ainda mais interessante se temos em mente que foi

⁹ Calvino, "Exatidão", *op. cit.*, p. 83.

¹⁰ Cortázar, "Del cuento breve y sus alrededores", *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 59-82. Nesse mesmo livro, há um ensaio do autor chamado "Cristal con una rosa dentro", pp. 127-9.

apagado, não só pelo tempo, mas voluntariamente. Assim, quando este estudo foi delimitado a partir da reflexão sobre o cristal, o diálogo que os dois escritores mantiveram nas revistas espanholas e argentinas parecia tão inexpressivo quanto o fizera crer Borges, cuja referência a Ramón na autobiografia que lhe foi encomendada – *Autobiographical essay* [1970] – e nas inúmeras entrevistas que concedeu, responsáveis, em igual medida, por reconfigurar o seu passado, pareciam sempre muito laterais, ou mesmo depreciativas.

Borges, no entanto, revela-se na década de 1920 um atento observador de Ramón. Isto era mais do que natural naquele período, quando entre os escritores Ramón era considerado a encarnação da vanguarda que falava em espanhol, não só na Espanha, mas nos países ibero-americanos de um modo geral. Unir-se a ele era, portanto, uma das formas de fornecer projeção à vanguarda argentina, lançando-a em Buenos Aires. Embora a presença de Ramón nas revistas portenhas tenha sido introduzida, num primeiro momento, por Oliverio Girondo, Borges teve um papel ativo nessa inclusão, daí as contribuições ramonianas às revistas que dirigiu: a segunda época de *Proa* nos anos vinte, a revista *Destiempo* nos anos trinta e *Los Anales de Buenos Aires* na década de quarenta.

As revistas espanholas e argentinas, além disso, mapeiam uma parte dos meios de circulação empregados por Borges e Ramón, situam e apresentam a produção que desenvolviam, por vezes mensuram a recepção que tiveram, oferecem dados sobre a vanguarda e a literatura prezadas naquele momento e desenham, em retrospecto, as continuidades e mudanças de opinião desses escritores, que ora adiantei na primeira parte deste estudo, ora busquei desenvolver no interior dos capítulos.

Parecia, além disso, indispensável, num primeiro estudo comparado de maior alento dedicado a Borges e Ramón, pesquisar qual foi o tipo de convivência que mantiveram, dado que foram contemporâneos, falaram a mesma língua e viveram nos mesmos países – na Espanha, entre os intervalos de 1919-1920 e 1923-1924; depois na Argentina, entre 1936 e 1963 – partilhando, portanto, ambientes literários semelhantes ou complementares¹¹. O corte sincrónico pareceu-me igualmente útil no terceiro capítulo deste estudo, quando abordei o posicionamento dos autores com relação à História, refletindo, dessa forma, sobre o sentido da "História universal" para Borges e da "Super-história" para Ramón.

Se o contexto macroestrutural de princípios do século XX para o qual Calvino chama a atenção não é desprezível, e parece trazer um novo fôlego para a investigação em literatura comparada, entendida como um sistema de tendências universais ou internacionais, ele é, por outro lado, generalizante. Em primeiro lugar, porque traça uma partição binária, permitindo às obras válidas, segundo a sua perspectiva, pertencer ou ao partido do cristal ou ao da chama. Em segundo lugar, porque isola a obra, separando-a de seu contexto nacional. Se nos dias de hoje a nacionalidade parece, efetivamente, uma categoria ultrapassada, nos tempos de *Historia universal* e de *Doña Juana* esse escopo foi essencial para definir, dentre outros fatores, o tipo de inserção reclamado pela voz narrativa dos autores implícitos. Daí a discussão do primeiro capítulo deste estudo sobre Castela e o "ser de España" por um lado, sobre os índices de argentinidade e de cosmopolitismo, por outro.

Com o cristal, além disso, Calvino restabeleceria um caráter extrínseco à obra – tão extrínseco quanto a biografia, o percurso de formação ou a produção periódica, por exemplo –

¹¹ Ver os ensaios de Mattalía, "Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela", *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 121-36 [Jornadas del Departamento de Filología Española de la Universitat de València, 25-28 mar. 1987]; Yurkievich, "Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el reflejo recíproco" in Rodríguez Lafuente (org.), *España en Borges*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, El Arquero, 1990, pp. 73-93 e de García, "Ramón y Borges: novedades", *Boletín Ramón*, n. 3, Ramón en el Río de la Plata, 2001, pp. 45-7.

na medida em que um texto não seria diretamente confrontado com outro, senão a partir do paradigma do cristal. Volto, aqui, a lembrar que preencho as lacunas de um ensaio que se pretendeu programático em relação à produção literária, na medida em que trazia propostas de escrita para o próximo milênio, mas não em relação aos estudos literários. Suponho, no entanto, que no caso de um cotejo entre dois autores adeptos da poética cristalina a análise tenderia a ser triangular: em dois dos vértices estariam as obras, no outro, o cristal, com sua revalorização dos processos lógico-matemático-metafísicos.

Finalmente, e embora esses três últimos elementos constituam linhas de força inegáveis para a obra de Borges, em *Historia universal de la infamia* eles ainda não foram convocados, como o seriam pouco tempo depois, em *Historia de la eternidad*, em *Ficciones* ou *El Aleph*. O vazio e a irracionalidade dos personagens infames pode ser visto como um eco, ainda que bastante atenuado ou desviado, das injunções históricas daquele período que não se relacionam com a lógica, a matemática ou a metafísica, mas com os fascismos, o comunismo russo, o fracasso da democracia na Argentina ou o autoritarismo reinstalado no seu país depois do golpe de Uriburu em 1930.

No caso de Ramón, é difícil encontrar na sua obra uma preocupação com a lógica, seja como um viés da filosofia, como uma forma de raciocínio ou organização textual. O mesmo ocorre em relação à matemática. Mais patente é o diálogo peculiar que estabeleceu com a psicologia de modo geral ou com o surrealismo, explorados no segundo capítulo deste estudo. Se em *Doña Juana la Loca*, a devolução dos personagens e, indiretamente, do próprio leitor, a um estado de vivacidade na fronteira com o sublime pode ser visto em contiguidade com a revalorização da metafísica no século XX e, portanto, em conformidade com a poética cristalina de Calvino, essa revalorização parece mais vinculada com a experiência pessoal que Ramón teve do exílio. É por esta razão que no final do terceiro capítulo deste estudo busquei trazer essas reverberações biográficas à tona.

O desenho da obra e o processo criativo

Em *T=0* Italo Calvino parte de um argumento sério recontado em chave irônica. O cósmico e o cômico se juntam para dar origem a uma hipótese ficcional sobre um passado remoto. "Sem cores", "O céu de pedra", "Os meteoritos" e "Os cristais", contos que foram posteriormente agrupados em *Todas as cósmicas*, seriam fases da evolução geológica e geofísica. Em "Os cristais", antes de retornar ao longínquo pré-humano e pré-terrestre, o personagem Qfwfq – que nesse momento de sua existência, conta-nos o narrador, corre como todos, toma o trem e passa os dias para lá e para cá – está à procura de uma forma, não sem desconfiança do que isso possa significar. Qfwfq se "enfia no aglomerado de prismas" que surgem do outro lado do Hudson, mas não reconhece estar dentro de um cristal, pois nada disso parece existir:

Mas não caio na armadilha: sei que me fazem correr entre lisas paredes transparentes e entre ângulos simétricos para que eu acredite estar dentro de um cristal, para que reconheça ali uma forma regular, um eixo de rotação, uma constância nos diedros, ao passo que nada disso existe.¹²

¹² Calvino, *T=0* [1967], *Todas as cósmicas*, trad. Ivo Barroso e Roberta Barni, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 171.

Paul Valéry, o escritor considerado por Calvino no ensaio "Exatidão" como o que melhor definiu a poesia como tensão em direção à exatidão¹³, empregou a imagem do cristal para avaliar o processo pelo qual passa o poeta para chegar, enfim, à forma da composição. Num primeiro momento, a imagem cristalina está no ensaio "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci", quando Valéry flagra uma série de elementos naturais e regulares, nítidos e compreensíveis, que seriam os "primeiros guias do espírito humano". As flores e as folhas, a pele, as asas e as conchas dos animais, os rastros do vento sobre a areia ou a água, também os cristais, seriam primordiais por se oporem mais claramente a uma grande quantidade de coisas informes¹⁴. Esta percepção seria melhor desenvolvida num trecho importante de outro ensaio, intitulado "L'homme et la coquille":

Como um som puro, ou um sistema melódico de sons puros, em meio aos ruídos, assim um *cristal*, uma *flor*, uma *concha* se destacam da desordem ordinária do conjunto das coisas sensíveis. Eles são para nós objetos privilegiados, mais inteligíveis à visão, embora mais misteriosos à reflexão, que todos os outros que vemos indistintamente. Eles nos propõem, estranhamente unidas, as ideias de ordem e de fantasia, de invenção e de necessidade, de lei e de exceção; e nós encontramos duplamente em sua aparência o semblante de uma *intenção* e de uma *ação* que os tivessem feito um pouco como os homens sabem fazer, e, no entanto, há neles uma evidência de procedimentos que nos são proibidos e impenetráveis.¹⁵

Algumas formas naturais representariam, portanto, enigmas capazes de instigar o espírito e incitar perguntas paradoxais, de difícil resposta, vinculadas com a emoção, o prazer estético e as ciências. Por isso, Valéry compara a formação da concha, da flor ou do cristal com a do poema. Embora este siga outras leis que não as naturais seria, de modo semelhante, criado sem função ou utilidade. Sua organização singular e inexplicável superaria o conflito entre a vida que se forma e o construído racionalmente porque ultrapassaria o consciente, o cognoscível e a lógica humana que se pergunta sobre as coisas do mundo. Sendo assim, lembra-nos Valéry, as perguntas "quem fez?", "por quê?", "para que serve?" são insuficientes para o poema, tanto quanto para o cristal. Eles não teriam finalidade, pois a forma existe em se fazendo, sem a intenção que normalmente se depreende de quase todos os eventos.

No segundo capítulo deste estudo, avaliamos, entretanto, que em *Doña Juana* a gênese literária não conduz necessariamente à forma: "nada disso existe", talvez dissesse Ramón, aprovando a desconfiança do personagem de Calvino, Qfwfq. Daí a presença dos disparates, de uma escrita próxima à que foi sugerida no primeiro manifesto do surrealismo, assim como do parentesco de *Doña Juana* com o tipo de percurso narrativo desenhado nos romances da "nebulosa" do autor, difíceis de serem adscritos a um gênero literário.

Apesar disso, ao analisar a construção do personagem ramoniano, ainda no segundo capítulo, abordou-se o fato de o autor implícito colocar-se na posição de guia, recorrendo à natureza e aos objetos, a percepções sensoriais, à sensação transmitida pelos lugares ou pelas horas do dia, também a signos abstratos, superstições e conselhos. Essas correspondências, vinculadas à emoção, ao prazer, mas também às dúvidas dos personagens, incitariam no leitor as perguntas paradoxais de Valéry: "por quê?", "para quê?". Pouco a pouco, as respostas imaginadas pelo leitor, mais do que articuladas pela narração, comporiam a vida psíquica e a

¹³ Calvino, "Exatidão", *op. cit.*, p. 81.

¹⁴ Publicado pela primeira vez em 1895, recolhido em 1924 no conjunto *Variété, Œuvres I*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1153-219.

¹⁵ O texto é de 1937. Foi republicado em 1944 em *Variété*. Cf. *Œuvres I, op. cit.*, p. 887. Os itálicos pertencem ao original.

força vital dos personagens. Neste ponto, o paulatino e acumulativo recordam o cristal de Valéry, mas também a chama de Piaget, com sua ênfase no processo, conforme a introdução de Piatelli-Palmarini ao abordar os diferentes programas científicos.

Com *Doña Juana la Loca*, Ramón participaria da composição cristalina de Valéry apenas através da "invenção" literária, cuja organização superaria o conflito entre a força vital dos personagens e a construção racional do texto. Os outros parâmetros do poeta francês, que incluem a "ordem" e a "lei", não seriam, contudo, úteis para descrevê-lo, porque esse livro manifesta uma aversão aos sistemas, quaisquer que sejam eles. Contra a sistematização e a fixidez da História, Ramón super-historiciza os personagens, aos quais confere a compreensão de si que – concluímos no terceiro capítulo – não pôde ser conservada nos livros que o antecederam. Segundo essa perspectiva, a "necessidade", ou a função da obra ramoniana, exibe uma resposta demasiado evidente ao "para que serve" de Valéry, com a qual este último, encantado com a preservação do mistério, não estaria de acordo.

O livro de Borges trabalha inversamente essa tensão entre forma e conteúdo, suscitada pelo paradigma cristalino. Embora o papel de guia não exista na *Historia universal*, as perguntas do "por quê" e "para que serve" ficam sem resposta, como para o cristal, a flor ou a concha de Valéry. Isto, entretanto, não diz respeito à dificuldade de uma resposta sobre a função ou a utilidade da obra, mas ao vazio e ao nada representado pelo personagem de ficção, núcleo narrativo dos contos biográficos, em torno do qual giram as histórias desenvolvidas pelo autor.

Para o Borges de 1935, a forma é uma contingência retórica, tal como podemos avaliar no segundo capítulo, assim como na primeira parte deste estudo, ao comentar o ensaio "Elementos de preceptiva" (*Sur*, n. 7, abril 1933). No lugar do efeito final de estranha maravilha, conforme a descrição apaixonada de Valéry – "evidência de procedimentos que nos são proibidos e impenetráveis" – o autor-narrador da *Historia universal* percebe que a composição é absolutamente suscetível à artificialidade das palavras, incapazes de fazer com que os personagens voltem definitivamente à vida.

Segundo Schopenhauer, esse filósofo alemão tão admirado por Borges, "o cristal possui apenas UMA exteriorização de vida, isto é, sua formação, que depois se exprime plena, adequada e exaustivamente na forma cristalizada, este cadáver de uma vida momentânea"¹⁶. Nesse sentido, abordou-se, ainda no segundo capítulo, o fato de os personagens de Borges estarem imobilizados pelas convenções literárias, à semelhança do que ocorreria na obra do escritor uruguaio Silva Valdés. Ao contrário dos personagens super-históricos de Ramón, desenraizados e postos num êxodo da História e das estórias, os de Borges foram petrificados (ou cristalizados) pela ficção. Sendo assim, enquanto neste a busca pela perfeição textual culmina no vazio e no nada, naquele, tudo quanto toca o autor-narrador ganha vida.

Historia universal de la infamia apresenta-se, assim, como um produto bem acabado, mas pouco reconfortante quanto à necessidade da ficção. A não ser que nesse livro se divise, como o fizemos no primeiro capítulo, a necessidade de Borges de criar um autor implícito multifacetado, que ao longo de sua carreira seria constantemente refigurado. Assim, por detrás do livro, com seus passos a serem cumpridos, seus procedimentos algo mecânicos, seus prólogos, o aparato de citações, a bibliografia e as traduções, surgem as máscaras de Borges. A persistência com que o autor construiu e reconstruiu essas figurações, em entrevistas, diálogos, ensaios, poemas e contos adquiriu, com o tempo, um poder de convencimento intenso o suficiente para que muitos leitores acreditem que o Borges dos livros seja o mesmo da vida real.

¹⁶ Schopenhauer, *O mundo como vontade e como representação*, tomo I, tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza, São Paulo, UNESP, 2005, p. 221. As letras capitais pertencem ao original.

A linguagem

No ensaio "Poésie et pensée abstraite", Valéry retoma a formação do cristal comparada com a do poema, desta vez para afirmar que o verdadeiro poeta retira do mundo as coisas brutas para transformá-las racionalmente, sobretudo através da linguagem. Cito as suas palavras:

Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão talhadas, se encontram disseminadas, semeadas, avaramente escondidas numa quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso as faz, às vezes, descobrir. Essas riquezas não seriam nada sem o trabalho humano que as retira da noite massiva onde dormiam, que as reúne, as modifica e as organiza em ornamentos. Essas parcelas de metal engajadas numa matéria informe, esses cristais de figura bizarra, devem adquirir todo o seu brilho pelo trabalho inteligente. É um trabalho dessa espécie que realiza o verdadeiro poeta.¹⁷

Neste trecho estaria outra das preocupações que Calvino compartilhava com Valéry: a de afastar da obra tudo aquilo que poderia entorpecê-la. No dia-a-dia, segundo o ensaio de Valéry, a linguagem deve ser inteiramente anulada para que a sua função seja cumprida e tenha um emprego prático. Portanto, a forma mais simples é a privilegiada, e não temos de nos preocupar com ela, pois não sobreviverá. A linguagem do poema, ao contrário, deve lutar permanentemente para que não perca a vida e o sentido, para não se reduzir como se fosse linguagem ordinária.

De acordo com Calvino, mesmo na prosa a linguagem cristalina, ou da exatidão, combateria a linguagem "aproximativa", "casual", "descuidada" sendo, portanto, "a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação"¹⁸. No trecho a seguir, Calvino descreve o que mais tarde chamará de "flagelo linguístico":

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda da força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.¹⁹

Diferentemente de Valéry e de Calvino, em *Historia universal* e em *Doña Juana* Borges e Ramón não parecem preocupados com a oposição entre linguagem comum e literária, nem com a perda da capacidade de expressão. Enquanto super-historiador, Ramón está acima das constrições do cotidiano, assim como do que é imposto pelo dicionário e pela sintaxe. Para ele, "a noite massiva" que Valéry atribui à linguagem do dia-a-dia estaria mais próxima da disciplina da História e dos livros de História, responsáveis por aplastar a beleza e a novidade da vida. Consequentemente, ao invés da linguagem, são os personagens ramonianos que seriam comparáveis a cristais brutos, desenterrados pelo autor para serem limpos e polidos.

¹⁷ Valéry, "Poésie et pensée abstraite" [1939], *Œuvres I*, op. cit., p. 1334.

¹⁸ Calvino, "Exatidão", op. cit., p. 72.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

Além disso, e contrariamente a Valéry, que discorre sobre o ouro e o diamante, Ramón enxerga coisas preciosas no cotidiano. Seu lirismo abarca o comum, o prosaico e os pensamentos "cursis"/ "bregas", saindo de tudo isso ileso, porque a sua linguagem poética seria uma das provas de que, longe de "um trabalho inteligente", o autor implícito efetua pequenos milagres, graças à sua sensibilidade, à sua imaginação criadora e à sua incrível capacidade de transmitir entusiasmo.

Os contos de Borges se desdobram noutra direção, embora em 1936 o autor se utilize da oposição "linguagem literária" *versus* "oralidade" para criticar Ramón, contrapondo o "peso e [a] desordem de neblinas" deste com a "limpidez e ordem" de Chesterton²⁰. Um ano antes, contudo, em *Historia universal de la infamia*, o cotidiano não se relaciona com a linguagem, senão com uma realidade tediosa, razoavelmente marginal ao livro e à ficção, e que seria vivida pelo autor implícito. Essa sugestão encontra-se nos prólogos de *Historia universal* e explicaria a admiração e a inveja que o autor-narrador nutre pelos personagens infames, agraciados com uma vida de aventuras e de coragem. Quanto à linguagem desse livro, o primeiro conto de temática argentina – "Hombre de la esquina rosada" – e os outros, incluindo as traduções, e que ultrapassam as fronteiras nacionais para constituir, somados, uma *Historia universal de la infamia*, são narrados com a língua do *criollo* argentino, recriada literariamente pelo autor.

O primeiro capítulo deste estudo deteve-se, assim, por um lado na "realidade lírica" de Ramón, cujo "dialeto vaidoso", o tom histriônico, afirmativo e eufórico, assim como o estilo loquaz, contam a glória do criador super-histórico. Por outro, o mesmo capítulo buscou explicitar o "princípio infame" adotado por Borges. Embora seja mais evidente na seção "Etcétera", estende-se a todo o livro, fazendo com que os bandidos e infames de todo o mundo sejam retratados com a língua de Buenos Aires. Assim, o americano Lazarus Morell, o sudanês Yakub ou o falso Maomé saxão-argelino são entregues ao leitor através de um vocabulário e de uma perspectiva portenha. Também com o tom que, segundo Borges, definia o *criollo* argentino: baixo, melancólico e sem ênfases, apesar de insinuar ironias e çaoadas.

De volta ao ensaio "Poésie et pensée abstraite", cabe destacar que o cristal é a imagem escolhida por Valéry para entender os processos poéticos, não os narrativos. Segundo ele, em vez de visar a linguagem, a prosa objetivaria o desfecho da história. Até que este se completasse, no entanto, apareceriam "causalidades mais ou menos suficientes", "deduções bizarras", "sequências ordinárias". A verossimilhança típica da prosa exerceria, assim, um poder de ilusão negativo porque pretenderia o engano, fazendo com que o leitor abdicasse de sua vontade, de seu espírito e de sua própria consciência para fazer viver o personagem. Além disso, segundo Valéry, haveria um simulacro de realidade no texto em prosa: no narrado se reconheceria a vida; no personagem, uma pessoa²¹.

Contrariamente ao que imaginava Valéry a respeito das (im)possibilidades da prosa, a maior parte dos contos de *Historia universal* tem um desfecho frustrante, no qual só a data de falecimento dos bandidos é informada. O leitor, além disso, mantém-se à distância dos personagens devido à hesitação do autor-narrador, e pelo fato de serem trapaceiros e assassinos. Apesar disso, a reflexão de Valéry suscitada pelo uso da linguagem repõe a sensação que o autor implícito experimenta diante de suas criaturas. Assim, no segundo capítulo deste estudo, a reserva de Valéry em relação aos artifícios da prosa pode ser identificada no Borges seguidor de Stevenson, para quem os personagens são uma "sarta de

²⁰ No ensaio, "Modos de G. K. Chesterton", *Sur*, n. 22, julho 1936, pp. 47-53. Para uma análise do posicionamento de Borges, consultar a primeira parte deste estudo, p. 105 e ss.

²¹ Cf. "Poésie et pensée abstraite" [1939]; também "Hommage à Marcel Proust" [1923], ambos *in* *Œuvres I, op. cit.*, pp. 1314-39, 769-74.

palavras". É, entretanto, com desconforto e melancolia que Borges não se livra da sensação de que suas criaturas são um jogo retórico, baseado em procedimentos literários e linguísticos.

Enquanto na *Historia universal* o raciocínio a respeito da composição ultrapassa a existência dos personagens, em Ramón a linguagem permite um mergulho na natureza fantástica, no mundo especular e mesmo narcísico de suas criaturas. A partir dos apontamentos trazidos no segundo capítulo, pode-se deduzir, portanto, que o que para Valéry e Borges constituía um problema, em *Doña Juana* justifica a necessidade da prosa. Durante o autoexílio de Ramón e a Segunda Guerra Mundial, a possibilidade de a vida ser reconhecida no narrado e de o personagem ser divisado como uma pessoa (viva) representaria a plena realização da Super-história, que desde o prólogo pretende colocar o leitor em contato com a força vital de personagens mortos há tempos.

Apesar de as novelas de *Doña Juana* basearem-se, segundo a expressão de Valéry, em "deduções bizarras" – à maneira surrealista –, ao contrário das expectativas do escritor francês, a linguagem desse livro não caminha para o lugar determinado da conclusão. Em vez disso, e como assinalamos antes, acumula pressentimentos, confissões, comentários à margem e diálogos insensatos para construir gradativamente o processo cognoscitivo do personagem. Isto se relaciona com a concepção que esse escritor espanhol tinha da prosa, e até do romance moderno:

En esa misma condición destramada y destrizada de la novela actual, está su primera condición de más respirable y conllevable con la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas, con grandes claros a lo mejor en su circulación, con altas y bajas frecuencias subterráneas.²²

A linguagem ramoniana não se destina, portanto, unicamente a ser compreendida ou a contar uma história, mas, como na concepção do poema de Valéry, a fazer viver o que não existe²³. Ramón seguiria, assim, uma das máximas do ultraísmo espanhol, abordada no terceiro capítulo deste estudo: "Sobre la realidad objetiva hay que crear una realidad poética".

As imagens nítidas

Para o Calvino de "Exatidão", tanto quanto a linguagem, as imagens teriam sido atingidas por um tipo de veiculação excessiva e massificadora:

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar.²⁴

²² Entrevista do autor a Soiza Reilly, em "Ramón Gómez de la Serna o el abogado que encontró la camisa del hombre feliz", *Caras y caretas*, Buenos Aires, 13/07/1929, reproduzida em *Habla Ramón, entrevistas a Ramón Gómez de la Serna (1921-1962)*, editado por Martín Greco y Juan Carlos Albert, Madrid, Albert, 2010, p. 93.

²³ Valéry, "Poésie et pensée abstraite", *op. cit.*, pp. 1330-3.

²⁴ Calvino, "Exatidão", *op. cit.*, p. 73.

Devido a essa percepção extremamente negativa, Calvino faz uma apologia da situação inversa: imagens visuais nítidas, que na literatura deveriam representar com exatidão a forma, tendo força suficiente para impor a atenção ou para ativar uma riqueza de significados possíveis. Dentre todos os desdobramentos do paradigma cristalino, essa posição com relação às imagens é a que menos se ajusta à reflexão de Borges e de Ramón, em virtude do anacronismo que traz à tona. Afinal, a inteligibilidade das imagens para o Calvino da década de 1980, imaginando um futuro digno para o século XXI – pelo menos do ponto de vista da literatura – é muito distinta dos questionamentos tramados por esses dois escritores nos anos 1920 e 1930.

Num ensaio de 1933, chamado "Logaritmos de imágenes", Ramón identificava o emaranhado de imagens produzido pelo mundo moderno e, em certo sentido, também pela percepção estabelecida desde as vanguardas. Mas contrariamente ao escritor italiano, não pressupôs que sua obra fosse um antídoto para isso, senão a síntese do tempo contemporâneo. Conquanto as imagens apontem para o cansaço de "ver siempre lo mismo desde ángulos diferentes" e para uma "saturada cultura"²⁵, Ramón não se coloca na contramão dessa realidade. Apresenta, em vez disso, um logaritmo com menos cálculo do que inventividade: nele, as imagens superpostas diriam sobre a "fantasmagoría de la realidad", sobre a "obsesión del presente", sobre a monstruosidade de um mundo caótico, "reunido y barajado"²⁶.

Ele opta, portanto, pela "fantasmagoria" e pela "nuvem de imagens" que no fim do século XX seriam combatidas por Calvino, desde que os fantasmas e a nuvem deixem-se contemplar por um sentido esotérico ou inconsciente, por visões complexas e superpostas, por forças misteriosas que reanimariam a vida. Com certa naturalidade, Ramón instala-se no caos, não por amor à desordem, mas por ser fiel à sua própria visão da realidade:

Todo va a tener un defecto revelador, entrecruzado, al parecer bárbaro, al parecer descompuesto, al parecer injustable, pero todo va a cobrar intención y se va a juntar en estimulante expectación, en superabundante lectura en el fondo de los seres liberados.

[...]

Todo esto que parece descompensar la realidad, es lo que más la compensa

[...]

"¿Adónde vamos con todo esto?", dicen los alarmistas.

No les hagamos caso. Vamos a nuevas playas, a atmósferas de naufragio en la inquietud, gobernados por nuestra alma en libertad, nuestra alma que ansía pasar por todos los tramos posibles, fortalecerse con todas las monstruosidades, corregir todas las lecciones, antes de morir.²⁷

As imagens, dessa forma, são tomadas como objetos através dos quais pode-se ver outras coisas, mais importantes do que elas próprias: quem sabe o "raio extraordinário" de Rasmus Bartholin, síntese do que está fora, mas que enveredou na estrutura cristalina para sair transformado. É nesse sentido que no segundo capítulo deste estudo discutiu-se a busca do autor pelo que se esconde detrás da imagem, tal como ele mesmo aconselhava aos escritores surrealistas em 1939. No último capítulo, também retomamos a afirmação de Ramón no prólogo de *Doña Juana la Loca*, quando dizia pretender algo mais do que a "estamparía seca y amanerada", fixada pelos livros de História. É igualmente nesse sentido que

²⁵ RGS, "Logaritmos de imágenes", *Obras completas XVI*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 1106.

²⁶ *Idem*, p. 1107.

²⁷ *Idem*, pp. 1109-10.

ao longo deste estudo exploramos a função de algumas imagens: a inocente, como o jogo de bola do Caballero de Olmedo, a trivial e histórica, como o copo de água bebido por Felipe el Hermoso, e a natural, como a dos vinhedos sobrevoados por Urraca.

As imagens, e as imagens enquanto metáforas, representaram um lugar de reflexão ainda mais importante para Borges. Na primeira parte deste estudo, pudemos constatar que entre 1921 e 1924, ele sistematizou sua posição em textos como "Anatomía de mi 'Ultra'" (*Vltra*, n. 11, 20/05/1921), "Ultraísmo" (*Nosotros*, n. 151, 12/1921), "La metáfora" (*Cosmópolis*, n. 35, 11/1921), "Examen de metáforas" (*Alfar*, n. 40 e 41, maio e junho de 1924) e "Menoscabo y grandeza de Quevedo" (*Revista de Occidente*, n. 17, novembro 1924). O trabalho com as imagens e com as metáforas estava, então, diretamente vinculado com a vanguarda. Mas ainda na década de vinte, Borges começa a afastar-se desse movimento conjunto de renovação.

Um dos índices desse distanciamento está no ensaio "Después de las imágenes", publicado na revista *Proa* (n. 5, dezembro de 1924) e recolhido poucos meses depois em *Inquisiciones*. Outro, mais flagrante do que o primeiro, está em "La simulación de la imagen", incluído no livro *El idioma de los argentinos* de 1928. Nesta última oportunidade, quando já tinha dado seus primeiros passos como narrador²⁸, Borges defendia que a "falacia de lo visual" dominava a literatura, sendo um erro acreditar que as imagens comunicadas pelo escritor deveriam ser preferentemente visuais²⁹.

Em *Historia universal de la infamia*, as imagens que Borges veicula de si mesmo enquanto autor implícito não são apenas visuais, mas imaginadas e imaginárias. Isto também ocorre com o super-historiador de *Doña Juana la Loca* e foi essa percepção abstrata dos autores narradores que tentei pormenorizar no primeiro capítulo deste estudo. Por outro lado, os personagens borgeanos, psicologicamente ociosos, são pura plasticidade. Este era um dos argumentos do segundo capítulo deste estudo. Da mesma forma que a trama de *Historia universal* é bem organizada e desenhada, os personagens, embora tenham poucos traços, são definidos por imagens que preenchem todos os requisitos de Calvino: nítidas, memoráveis e limpas; tão impressionantes quanto os quadros dos filmes de gângsters de von Sternberg, na medida em que estão separadas de outras, de forma a atrair e fixar a atenção do leitor. Baste-se, a modo de exemplo, o primeiro parágrafo do conto "El asesino desinteresado Bill Harrigan":

La imagen de las tierras de Arizona, antes que ninguna otra imagen: la imagen de las tierras de Arizona y de Nuevo Méjico, tierras con un ilustre fundamento de oro y plata, tierras vertiginosas y aéreas, tierras de la meseta monumental y de los delicados colores, tierras con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros. En esas tierras otra imagen, la de Billy the Kid: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistolazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia. (HU, 616)

Entretanto, se os personagens de Borges são imagens cristalinas, eles o são como quaisquer figuras geométricas, com suas linhas e ângulos limitados a fim de constituírem uma forma precisa. Sendo assim, contrariam, em última instância, a principal convicção de Calvino, a das imagens nítidas e memoráveis que, justamente por isso, expressariam um significado, ou

²⁸ A primeira versão de "Hombre de la esquina rosada" tinha sido publicada em 1927 com o título "Leyenda policial" na revista *Martín Fierro*. A segunda, chamada "Hombres pelearon", integrou *El idioma de los argentinos* [1928].

²⁹ JLB, "La simulación de la imagen", *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2006, p. 76.

uma "riqueza de significados possíveis". O próprio J.L.B. assegurava a vacuidade de sua *Historia universal*, pois segundo a expressão do prólogo de 1954, sob o tumulto de seu livro não haveria nada a não ser aparência, "pura superfície de imágenes". Isto, completa ele, ainda assim poderia agradar.

A teoria do conhecimento

No ensaio "Después de las imágenes" [1924], Borges rememora sua experiência vanguardista recente como se já se tratasse de coisa antiga. Naquele tempo, conta, ele e seus colegas desordenaram "el universo rígido" com o uso de metáforas que vinculavam "cosas lejanas" (isto, evidentemente, com mais seriedade do que as *greguerías* de Ramón, que propunham muitas vezes o mesmo, sempre com humor). Agora, entretanto, mais solitário, e num projeto de envergadura pessoal, Borges conclui que a "imagen es hechicería" e que "cualquier Huidobro" pode jogar com elas, numa espécie de distração sem fundamento³⁰. As metáforas e as imagens visuais já não bastam, por isso o jovem autor termina o ensaio com o que deve persistir, com o que deve vir depois das imagens:

[...] hay que encontrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país (donde hay figuraciones y colores, pero regidos de inmovible silencio) y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.³¹

Esse ensaio apontava para a necessidade de um destino individual que pudesse ser inserido no interior das letras argentinas, assim como para espaços de "fabulización" mais ou menos vazios, como o de sua cidade natal: "en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula"³². Ora, no excerto acima, o indivíduo que entra no cristal-vidro da literatura e mantém-se nesse "país ilusório", sentindo a vergonha de não ser mais do que um simulacro é o Borges ficcional, "regido pelo silêncio" e retratado como ouvinte em "Hombre de la esquina rosada". Nesse limiar da *Historia universal de la infamia*, analisado no primeiro capítulo deste estudo, o autor povoa, de uma vez por todas, o subúrbio de Buenos Aires: com Rosendo Juárez el Pegador, a bela Lujanera, o temível Francisco Real el Corralero, com o personagem-narrador e com "Borges".

Sua atenção fixa-se não apenas na história que vai sendo contada e ouvida em silêncio, não apenas na elaboração dos personagens, mas também nesse cristal-vidro, no qual percebe as irregularidades, a espessura e as cores ou, noutras palavras, no qual percebe o artifício de um corte com o mundo. A observação se observa, a escrita se sabe escrita, à maneira, aliás, do Quevedo admirado por Borges na década de 1920³³. A visão do cristal-vidro materializa, por fim, o fato de o próprio Borges habitar, de algum modo, esse "país ilusório", ao qual soma os *cuchilleros* de "Hombre de la esquina rosada" e os simulacros de si.

Para Ramón, diferentemente, por detrás das coisas do mundo, das cenas e dos personagens, espreitam realidades impalpáveis e contraditórias, como a morte que anima a vida. É nesse sentido que dentre os objetos que simbolizam a sua estética está o monóculo

³⁰ JLB, "Después de las imágenes", *Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004, p. 31; 32. Antes, Borges tinha se colocado como um seguidor de Huidobro. A esse respeito, cf. a primeira parte deste estudo, p. 55.

³¹ *Idem*, p. 32.

³² *Idem*, pp. 31-2.

³³ Sobre o ensaio "Menoscabo y grandeza de Quevedo" e a oposição Quevedo *versus* Góngora, cf. a primeira parte deste estudo, sobretudo pp. 56-8, 61-2.

sem o cristal-vidro, usado pelo autor em várias conferências. Ramón tirava-o do rosto brincando e, subitamente, enfiava um dos dedos no aro vazio. Não existia nenhuma barreira, mesmo que transparente, entre o autor e seus objetos e, por isso mesmo, quanto ele não podia ver graças ao "domínio presidencial" do artista, discutido nos dois primeiros capítulos deste estudo! Por causa desse intérprete privilegiado, de seu descomunal excesso de fantasia, os personagens de *Doña Juana*, ao fim e ao cabo tão humanos quanto os leitores, são constantemente atualizados, seja porque estão envolvidos em ornamentos verbais, em imagens superpostas, em correspondências com o mundo exterior ou em aventuras interiores.

Estamos, assim, diante de duas formas de apreender a matéria literária. De um lado, o Borges de *Historia universal* percebendo a literatura como um artifício, de outro, Ramón, desdobrando-se em gênio super-histórico a fim de provocar no leitor a sensação adâmica de tocar o original, como se os personagens de *Doña Juana* estivessem diante de nós, ao alcance das mãos. Essas duas formas de apreender a matéria da literatura correspondem, igualmente, a duas posições com relação à tradição literária, discutidas nos capítulos primeiro e terceiro deste estudo. Ainda que seja para embaralhar as posições de partida e recolocá-las segundo o seu ponto de vista, Borges vincula-se com as referências, com o lugar que seus personagens ocupam na História, com os textos onde antes foram citados, as traduções que lhe deram fama (e infâmia), a bibliografia das fontes consultadas. Ramón, diferentemente, e do alto de sua colina, sobrevoa com euforia as fontes literárias e históricas, diminutas e distantes lá embaixo, fazendo com que tudo reenvie à clarividência de seu poder super-histórico.

Segundo essa perspectiva, Ramón reencontra-se com o Calvino dos ensaios "Exatidão" e "Cibernética e fantasmas", para o qual a literatura é um campo interdisciplinar em busca de uma integração perdida num período de aumento das especializações e, portanto, de fragmentação do saber, provavelmente durante o Renascimento. À procura dessa reintegração – que não pretende a simplicidade, senão a maior complexidade possível – Calvino e Ramón aliam-se à ciência anterior aos experimentos, quando o discurso escrito se identificava com o conhecimento em sentido amplo e, portanto, quando a literatura era considerada fonte e não objeto do saber. Quando, em outras palavras, a ciência – por meio do discurso e da abstração – ainda testava novas visões de mundo, experimentando diversas narrativas e modos de interpretar a realidade. Época de uma literatura como filosofia natural, que simbolizaria o mundo.

Em Borges essa cosmologia, ou transdisciplina imaginária, no sentido de uma construção mental que projeta uma fórmula sobre a definição do mundo, pode ser vislumbrada no título totalizador: *Historia universal de la infamia*. Entretanto, enquanto em *Doña Juana* o gênero cosmogônico é convocado em cada uma das novelas, parecendo-nos natural em virtude da clarividência do autor-narrador, no livro de Borges o efeito cosmogônico não ultrapassaria o título. Os contos borgeanos não se livrariam das compartimentações que distinguem a modernidade. Atestariam, outrossim, a irredutibilidade de um conhecimento seguro a respeito da infâmia, uma vez que não conduzem a padrões, a classificações ou a uma explicação. São, segundo a expressão de Calvino, "uma zona de ordem", sem dúvida artificial.

Apesar disso, *Historia universal*, tanto quanto *Doña Juana*, inscrevem-se no grande movimento intelectual do século XX evocado por Calvino, desde que esse movimento seja entendido a partir de juízos que buscam uma racionalidade não cartesiana, um *logos* primitivo e humano (no bom e no mau sentido). Daí o tema da Super-história em Ramón e o da infâmia em Borges, além de ambientes narrativos temporalmente remotos. Assim, em vez dos gramofones, dos submarinos, dos "tramway de dois andares", "dos automóveis esfomeados",

das locomotivas e do voo rasante dos aviões exaltados por Marinetti³⁴, em pleno século XX, esses livros reúnem aventuras *démodées*. São batalhas, invasões, duelos, profecias, vinganças, predicacões, bruxarias. Histórias de lealdade e de traição, de honra e de coragem, de vida e de morte que comportam sonhos, heresiarcas, leões, pássaros, luas e sóis, espadas, coroas e tronos.

Os polos cristalinos

Quando Calvino se propôs a falar sobre a exatidão em literatura, confessou ter imaginado discorrer sobre seu gosto pela geometria, pelas séries, as proporções e combinações numéricas. Entretanto, num dado momento, conclui que a exatidão sempre contempla polos contrários. Assim, Valéry descobria na literatura de Edgar Allan Poe, revisada em "Au sujet d'*Eureka*" [1921], a ordem que deseja reduzir uma desordem evidente, a atração e a repulsão pelo infinito, a negação e o elogio da imagem do universo. Em *Monsieur Teste* [1896], o escritor francês conjugaria o sofrimento físico e a abstração geométrica. No ensaio "Situation de Baudelaire" [1924], veria em Poe a lógica e a imaginação. Calvino também explora a presença de polos contrários em outros escritores que adscrive ao cristal. Daí a exatidão e a indeterminação que vê nas conjeturas de Ulrich, o personagem de Robert Musil em *O homem sem qualidades* [1930-1932]. Em Giacomo Leopardi, identifica a vagueza e a precisão de *Zibaldone* [1821], o rigor abstrato de uma ideia matemática e o flutuar das sensações no poema *L'infinito* [1819]. Termina, por fim, dizendo que no seu próprio caso a "ideia de limite" é a que suscita a "ideia das coisas que não têm fim"³⁵.

No começo do ensaio, já nos havia prevenido, contudo, a respeito do equilíbrio e harmonia do contato entre extremos, evocando o hieróglifo egípcio de Maat, a deusa da balança, e o seu próprio signo zodiacal: de novo a Balança. Por isso, igualmente, conta-nos que não se esquece dos partidários do princípio da chama, ou da "ordem do rumor", e que estes, da mesma forma, deveriam aprender com os partidários do cristal ou do "*self-organizing-system*":

Quanto a mim, sempre me considerei membro do partido dos cristais, mas a página que citei [de Piatelli-Palmarini apresentando Piaget e Chomsky] não me permite esquecer o valor da chama enquanto modo de ser, forma de existência. Assim também gostaria que todos os que se consideram sequazes da chama não perdessem de vista a serena e difícil lição dos cristais.³⁶

Se Borges e Ramón deixam-se incluir dentro de uma matriz cristalina (com senões, matizes e pontos relativizados), parecem ser um desses pares de extremos equilibrados por Italo Calvino. Basta pensar, seja nos livros ou nas entrevistas, no *understatement* do primeiro, no tom espalhafatoso do segundo. Ainda assim, é justo considerar que a síntese cristalina de Calvino convoca ideias mais ou menos estáveis do que significam as obras desses autores.

Em relação a Ramón, importa pouco imaginar em qual o período de sua obra Calvino estava pensando ao inscrevê-lo na corrente do cristal. Isto porque nos anos 20 e nos anos 50, trata-se, *grosso modo*, do mesmo escritor. À parte seu ensimesmamento, sem dúvida perceptível nos textos da década de 1940 em diante, o Ramón que na década de 1930 escreve

³⁴ Marinetti, "O futurismo" [1909], in Mendonça Teles, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro, apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*, Petrópolis, Vozes, 1976, pp. 83-8.

³⁵ Calvino, "Exatidão", *op. cit.*, p. 82.

³⁶ *Idem*, p. 85.

sobre a importância do *cursi* ou sobre a "visão de esponja" prediz, de certa forma, o romance *El hombre perdido*, publicado em 1947. De modo semelhante, o livro *Muestrario* prefigura os ensaios dos anos trinta, apesar de ter sido publicado muito antes, em 1918. Nos excertos dos prólogos destes dois últimos livros pode-se notar, por exemplo, que apesar do lapso de quase trinta anos, Ramón continua empenhando-se em desfazer, desajustar, desregular:

¡Qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho! [...]

Algún día se verá que sólo desajustando, sólo tratándolo todo por la disconformidad se ha portado uno un poco bien. Algún día se verá que es lo único que se puede hacer, lo único que se debe hacer.³⁷

∞

Mi *Hombre perdido* es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, [...] el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasan por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida.³⁸

Calvino apontaria, nestes excertos, para as provas de que Ramón era efetivamente um escritor da corrente cristalina chamando a atenção para as ações contraditórias. Em *Muestrario*, trabalhar para não fazer nada, trabalhar para desfazer. Em *El hombre perdido*, observar a possibilidade do regular, convencional e graduado e escolher ser um perdido em meio a uma tempestade de alucinações. Como *Muestrario* e *El hombre perdido*, as novelas de *Doña Juana la Loca* concordam e combinam com as especulações do autor em "Lo cursi", cuja primeira versão é de 1934³⁹. Abaixo, em dois excertos desse ensaio, Ramón também demonstraria a razão pela qual pôde ser incluído por Calvino entre os escritores do cristal: considera o polo pré-definido da geometria, mas prefere o outro extremo, o das formas flexíveis, livres e vivas. Como na formação do cristal descrita pelo mineralogista René Just Haüy, a regularidade com que seus textos somam coisas heterogêneas mostraria um esforço de expansão em várias direções:

Si fuésemos geometría, si pudiésemos cristalizar en cuerpos geométricos, estaría bien que amásemos lo rectilíneo, lo cuadrangular, lo rígidamente poliédrico, pero somos humo, delicuescentes, blandos, perezosos, languidecientes, agónicos y entonces tenemos que propender a lo nalgado, a lo caderudo, a lo sinuoso, a lo que en una palabra se reúne en el *nouveau style*.

∞

Yo creo que hay que volver a lo cursi porque se está verificando un desengaño de lo rectilíneo, de lo claro, de lo cortado en superficies demasiado evidentes. [...]

Lo que se esteriliza sin incurrir en la filigrana y el firulete no tiene la venosidad que hace vivir lo inguinal.

Todo debe tener manojos de vísceras, raíces curvas y enrevesadas, tendencias a la hidrografía y la complejidad del sistema nervioso.

No es conmovedor un traje de mujer si no tiene un lazo, y solo la corbata salvará un traje gris de hombre.

³⁷ RGS, *Muestrario, Obras completas IV*, ed. de I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, p. 440.

³⁸ RGS, *El hombre perdido, Obras completas XIV*, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia, 2003, p. 59.

³⁹ Na revista *Cruz y Raya* [cujo subtítulo vem a calhar: *revista de afirmación y negación*], julio de 1934, n. 26.

Una página vivirá de lo sobrante que haya en ella, de lo excesivo, del ratimago con que sea rubricada.⁴⁰

Apesar de englobar os polos que Calvino considerava típicos da exatidão e do cristal, Ramón não tem o fascínio pelo equilíbrio, mas pelo que transborda e é excessivo, pelo que pode ser agregado. Na novela "Doña Urraca de Castilla", vimos no segundo capítulo deste estudo, o autor conjuga imagens antagônicas: a personagem é rainha e sente-se plebeia, é mulher e animal, preta e branca, vive num quarto fechado e de tempos em tempos ganha a liberdade. A deusa que Ramón elige tampouco é Maat, a de Calvino, mas a deusa eclética de vários braços, segundo conta-nos numa entrevista de 1930:

— Véala, véala. Está enfrente de mí porque la necesito, porque es la diosa del escritor marcado por la obligación de la prolijidad. La diosa de los muchos brazos me ofrece el don de los muchos temas, me concede, con la múltiple dádiva de sus manos, la variedad necesaria para el mucho escribir, mi deseo de lo diverso...⁴¹

Essa deusa coaduna, além disso, com o "ponto de vista da esponja", sempre colocado em prática pelo autor. Devido à multiplicidade de seu olhar, o conceito surge, mas segundo Ramón – distante da racionalidade de Calvino, de Valéry e mesmo de Borges – dura apenas um segundo. A seguir, o ponto de vista múltiplo e que suga todos os temas é exposto em 1936, no ensaio "Las palabras y lo indecible":

El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada.

Ese pretengo ente esponjario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a la limitación de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas de las cosas.⁴²

O ímpeto de tudo reunir, mais do que a oposição de extremos, faria com que, por vezes, Ramón chegasse aos polos cristalinos almejados seja por Subirats – a flor e o cristal – seja por Calvino – o cristal e a chama –, conforme os excertos a seguir. O primeiro é uma das frases-parágrafo do ensaio "Lo cursi". O segundo, um trecho do ensaio "Las palabras y lo indecible", no qual Ramón como que prevê o conselho de Calvino de reunir extremos

Lirios y diamantes.

∞

La mezcla, la condición de dimensión unida a la condición de especie, el cristal unido al fuego, los etcéteras, etcéteras cruzados [...] ⁴³

Quanto à inclusão de Borges entre os escritores do cristal, Calvino parece ter em mente sobretudo as obras posteriores a *Historia universal de la infamia*. Afinal, a hesitação entre as armas e as letras que identificamos no segundo capítulo deste estudo ainda está

⁴⁰ RGS, "Lo cursi", *Obras completas XVI*, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia, 2005, p. 694; 701.

⁴¹ Em "Ramón Gómez de la Serna", *ABC*, Madrid, 07/12/1930, reproduzido em *Habla Ramón*, *op. cit.*, p. 137.

⁴² Em *Revista de Occidente*, n. CLI, enero de 1936.

⁴³ Respectivamente, RGS, "Lo cursi", *op. cit.*, p. 690 e "Las palabras y lo indecible", *Obras completas XVI*, *op. cit.*, p. 799.

distante dos polos cristalinos porque não se trata de extremos, como em Ramón, nem de um paradoxo, nem de uma aporia irresolúvel. São, unicamente, pesos e medidas incompatíveis: de um lado as criaturas infames e a aventura das armas, de outro, o autor implícito e a placidez das letras.

Além disso, se é verdade que em 1929 Borges já ensaiava sobre o paradoxo de Zenão de Eleia – certamente admirado por Calvino, que chega a citá-lo num trecho de "Cibernética e fantasmas" reproduzido anteriormente – também é verdade que isto se relaciona pouco com os contos de *Historia universal de la infamia*, escritos no mesmo período, entre 1927 e 1934. O mesmo ocorre com outro ensaio de *Discusión* que recorda a exatidão e o princípio cristalino: em "Una vindicación de la Cábala" [1932], Borges procura entender a leitura vertical dos textos sagrados, a substituição metódica das letras do alfabeto, a soma de seu valor numérico etc. Existem, ainda, outros textos desse período que não se relacionam claramente com *Historia universal de la infamia*, mas anunciam o Borges que considera as abstrações do espaço e do tempo. Esse é o caso do ensaio "La cuarta dimensión", publicado na "Revista Multicolor de los sábados" de *Crítica*, no mesmo jornal, portanto, em que se publicaram em primeira mão grande parte dos contos a respeito de infames⁴⁴.

Com mais facilidade, esses textos deixam entrever o livro *Historia de la eternidad* [1936] e a produção de fins da década de trinta e começo da de quarenta, recolhida a partir do livro *El jardín de senderos que se bifurcan* [1941]. Neste último, os polos cristalinos de Calvino são centrais, diferentemente da *Historia universal de la infamia*, para a qual, mencionamos antes, a organização do universo começa e termina com o título do livro. Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, os contos "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "La biblioteca de Babel" e "La lotería de Babilonia" trazem a afirmação e seu contrário, a possibilidade de o caos ser transformado em ordem, também a de a ordem se converter num pesadelo racional. No conto que empresta seu título ao conjunto existem duas tarefas possíveis de serem imaginadas, mas que são, quiçá, impossíveis de serem executadas: a de construir um labirinto infinitamente complexo, a de escrever um livro interminável e extraordinário.

O próprio Calvino, na última proposta que escreveu para o próximo milênio, explicitaria o Borges do conto "El jardín de senderos que se bifurcan" como aquele no qual pensava ao escrever, pouco antes, sobre a exatidão. Essas são as suas palavras, extraídas do ensaio "Multiplicidade":

Se tivesse de apontar quem na literatura realizou perfeitamente o ideal estético de Valéry da exatidão de imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo, diria sem hesitar Jorge Luis Borges. As razões de minha predileção por Borges não param por aqui; procurarei enumerar as principais: porque cada texto seu contém um modelo do universo ou um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; porque seus contos adotam frequentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas. Por exemplo, seu ensaio mais vertiginoso sobre o tempo, "El jardín de senderos que se bifurcan", apresenta-se como um conto de espionagem, mas

⁴⁴ JLB, "La cuarta dimensión", *Revista Multicolor de los sábados*, *Crítica*, n. 51, Buenos Aires, 28/07/1934, p. 4. Reproduzido em *Textos recobrados 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 95-9.

inclui um relato lógico-metafísico, que por sua vez inclui a descrição de um interminável romance chinês, tudo isso concentrado numa dúzia de páginas.⁴⁵

Da coletânea *El jardín de senderos que se bifurcan* em diante, o autor equilibraria na sua balança, bem ao gosto de Calvino, uma série de polos abstratos. Recordo apenas três, para não cair na tentação de elencar o que não tem fim. A memória infinita do personagem Funes de *El Aleph* [1949], privando-o, no entanto, da capacidade de pensar; a necessidade e a inutilidade das classificações em "El idioma analítico de John Wilkins" [1942], paradoxo tão belamente analisado por Michel Foucault no prefácio de *Les mots et les choses*. Finalmente, um verso do poema "Otro poema de los dones" [1963], reluzente de transparências, apesar do contraste da solidez e imobilidade da pedra com a fluidez e o movimento do líquido: "Por el firme diamante y el agua suelta".

⁴⁵ Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, *op. cit.*, p. 133. O ensaio "Jorge Luis Borges", em *Por que ler os clássicos*, trad. Nilson Moulin, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 246-55 confirma que o ponto de partida de Calvino para a reflexão a respeito de Borges são os livros *Ficciones* e *El Aleph*.

BIBLIOGRAFIA

DE JORGE LUIS BORGES

- "Menoscabo y grandeza de Quevedo", *Revista de Occidente*, Madrid, tomo VI, n. 17, noviembre 1924, pp. 249-55.
- "Nota sobre 'La tierra purpúrea", in POZZO, Fernando *et al.*, *Antología de Guillermo Enrique Hudson, precedida de estudios críticos sobre su vida y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1941, pp. 64-6.
- "Quelqu'un rêve, suivi de Les 'nouvelles générations littéraires'", *Europe, revue littéraire mensuelle*, n. 690, octubre 1986, pp. 68-73.
- & CLEMENTE, José Edmundo, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé, 1998.
- & DI GIOVANNI, Norman Thomas, *Autobiografía 1899-1970*, trad. Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni, Buenos Aires, El Ateneo, 1999.
- & EDELBERG, Betina, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Troquel, 1955.
- & FERNÁNDEZ, Macedonio, *Correspondencia 1922-1939*, ed. Carlos García, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- & GUERRERO, Margarita, *El "Martín Fierro"*, Madrid, Alianza, 1999.
- & GUERRERO, Margarita, *Manual de zoología fantástica*, 2ª ed., México, FCE, 1966.
- & INGENIEROS, Delia, *Antiguas literaturas germánicas*, México; Buenos Aires, FCE, 1965.
- Borges en El Hogar*, 1935-1958, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- Cartas del fervor, correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*, prólogo de Joaquín Marco, notas de Carlos García, edición de Cristóbal Pera, Barcelona, Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores; Emecé, 1999.
- El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2006.
- El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 2008.
- História universal da infamia*, trad. Alexandre Eulálio, revista por Maria Carolina Araújo e Jorge Schwartz, *Obras completas*, vol. I, São Paulo, Globo, 1998.
- Historia universal de la infamia*, colección Megáfono, Buenos Aires, Tor, 1935.
- Historia universal de la infamia, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1954.
- Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2004.
- Obra poética (1923-1963)*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Obras completas en colaboración 2*, Madrid, Alianza Tres, Emecé, 1983.
- Obras completas, edición crítica*, anotada por Rolando Costa Picazo (con Irma Zangara, vol. I), Buenos Aires, Emecé, 2009.
- Obras completas*, IV vols., Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Obras, reseñas y traducciones inéditas, Diario Crítica, 1933-1934*, investigación y recopilación de Irma Zangara, Barcelona, Atlántida, 1999.
- Œuvre poétique, 1925-1963*, mise en vers français par Ibarra, Paris, Gallimard, 1970.
- Œuvres complètes I*, préface de l'auteur, édition établie, présentée et annotée par Jean Pierre Bernès, traductions par Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernès, Roger Cailliois, René L. Durand, Laure Guille, Néstor Ibarra, Françoise Rosset, Claire Staub, Paul Verdevoye, Paris, Gallimard, 1993.
- Poemas (1923-1953)*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- Textos recobrados*, 3 vols., Buenos Aires, Emecé, 2001.

Entrevistas

- "Desayuno *more geometrico*" (entrevista de Enrique Krauze), *Vuelta*, n. 29, México, abril de 1979, pp. 28-31.
- Borges el memorioso, conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México, FCE, 1986.

Borges en diálogo, conversas de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari, trad. Eliane Zagury, Rio de Janeiro, Rocco, 1985.

Borges por él mismo, con Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Monte Ávila, 1980.

Enquêtes suivi de Entretiens, par Georges Charbonnier, Paris, Gallimard, 1967.

SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Losada, 2007.

The Paris Review, Confesiones de escritores, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, pp. 27-60.

Últimas conversaciones con Borges, con Roberto Alifano, Buenos Aires, Torres Agüero, 1989.

Antologías

& BIOY CASARES, Adolfo & OCAMPO, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, 18ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

_____ *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941.

& BIOY CASARES, Adolfo, *Cuentos breves y extraordinarios (antología)*, Buenos Aires, Losada, 2009.

_____ *Libro del cielo y del infierno*, 3ª ed., Buenos Aires, Sur, 1975.

& BULLRICH, Silvina, *El Compadrito, su destino, sus barrios, su música*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

& HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Antología clásica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, 1998.

Nueva antología personal, Buenos Aires, Emecé, 1968.

Prólogos e epílogos

"Nota preliminar" in HARTE, Francis Bret, *Bocetos californianos*, trad. D. E. de Vaudray y D. F. de Arteaga, Buenos Aires, Emecé, 1946, pp. 9-11.

"Palabras finales (prólogo breve y discutidor)", in *Antología de la moderna poesía uruguaya*, selección de Idelfonso Pereda Valdés, Buenos Aires, El Ateneo, 1927, pp. 217-21.

BRADBURY, Ray, *Crónicas marcianas*, trad. Francisco Abelenda, Buenos Aires, Minotauro, 1978, pp. 7-9.

El círculo secreto, prólogos y notas, Buenos Aires, Emecé, edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires, Emecé, 2003.

JAMES, Henry, *La humillación de los Northmore*, versión directa de Haydée Lange, Buenos Aires, Emecé, 1945, pp. 9-13.

RISSO PLATERO, Ema, *Arquitecturas del insomnio*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1948, pp. 9-11.

Traduções

FAULKNER, William, *Las palmeras salvajes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.

WOOLF, Virginia, *Orlando*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

Sobre Borges

Crítica

AGHEANA, Ion Tudro, *Reasoned thematic dictionary of the prose of Jorge Luis Borges*, Hanover, Ediciones del Norte, 1990.

AIZEMBERG, Edna, "Cansinos Assens y Borges: en busca del vínculo judaico", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XLVI, n. 112/113, julio-diciembre 1980, pp. 533-44.

_____ *El tejedor del Aleph, Biblia, kábala y judaísmo en Borges*, Madrid, Altalena, 1986.

ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976 [*Critical essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Massachusetts, G. K. Hall & Co., 1987].

_____ *Borges and Kabbalah, and other essays on his fiction and poetry*, Melbourne, Cambridge University Press, 1988.

- _____. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977.
- ANTELO, Raúl, "Veredas de enfrente. Martinfierrismo, Ultraísmo, Modernismo", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 160-1, vol. LVIII, julio-diciembre 1992, pp. 853-76.
- ARANCIBIA, Juana Alcira (comp.), *Borges: nuevas lecturas*, Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, Corregidor, 2001.
- ARRIGUCCI JR., Davi, "Borges ou do conto filosófico", *Outros achados e perdidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 278-88.
- _____. "Da fama e da infâmia", *Enigma e comentário, ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 193-226.
- ARROJO, Rosemary, "'Pierre Menard, autor del Quijote': esboço de uma poética da tradução via Borges", *Tradução & Comunicação*, São Paulo, n. 5, dezembro 1984, pp. 75-90.
- AVALLE-ARCE, Juan Baustista, "Borges y Cela: las infidencias de ahora", *Las novelas y sus narradores*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 367-98.
- BALDERSTON, Daniel, *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, trad. Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- _____. *Out of context, Historical reference and the representation of reality in Borges*, Duke University Press, 1993.
- BARRENECHEA, Ana María & otros, *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974.
- BENICHO, Paul, "Sur Borges I", "Sur Borges II", "Sur Borges III: Le rêve de Coleridge", "Sur Borges: Post-Scriptum", *Variétés critiques, de Corneille à Borges*, Paris, José Corti, 1996, pp. 217-69.
- BENSOUSSAN, Albert, "Inépuisable Borges", *La Quinzaine littéraire*, n. 763, 1-15/06/1999, pp. 4-5.
- BLOCH DE BEHAR, Lisa, *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.
- BRAVO, Victor, *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- BRESCIA, Pablo & ZAVALA, Lauro (comps.), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*, Universidad Autónoma de México, 1999.
- BUNGE, Mario *et alii*, *Borges científico, cuatro estudios*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional; Página/12, 1999.
- CAILLOIS, Roger, "Postface du traducteur", in BORGES, *Histoire de l'infamie/ Histoire de l'éternité*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1951, pp. 291-306.
- CALABRESE, Elisa, "Borges, genealogía y escritura", *Supersticiones de linaje, genealogías y reescrituras*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 97-137.
- CALVINO, Italo, "Jorge Luis Borges", *Por que ler os clássicos*, trad. Nilson Moulin, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 246-53.
- CAMBLONG, Ana, "De Macedonio a Borges un testamento lunático", *Variaciones Borges*, n. 11, 2001, pp. 35-60.
- CASTAÑÓN, Adolfo, "Jorge Luis Borges e Italo Calvino: una idea de la literatura", *La gruta tiene dos entradas, Paseos II*, México, Aldus, 2002, pp. 227-34.
- CATELLI, Nora, "La cuestión americana en 'El escritor argentino y la tradición'", *Punto de vista*, n. 77, Buenos Aires, diciembre 2003, pp. 31-6.
- CÉDOLA, Estela, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1993.
- CHIATTI, Ángel, "Tiempo y/o espacio en Borges: ¿entre la metafísica, el arte y la ciencia?", *Actas I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre, 2001.
- CORRAL, Rose, "Un poema de Borges en la revista estridentista *Irradiador* (1923)", *Hispamerica*, agosto 2006, n. 104, pp. 63-8.

- COSTA, Walter Carlos, "Borges e o uso da História", *Fragmentos*, n. 28/9, Florianópolis, janeiro-dezembro 2005, pp. 41-7.
- D'ANGELO, Biagio, *Borges en el centro del infinito*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005.
- DE IPOLA, Emilio, "Borges y la comunidad", *Punto de vista*, n. 46, agosto 1993, Buenos Aires, pp. 32-9.
- DE ROUX, Dominique & DE MILLERET, Jean (comps.), *Jorge Luis Borges*, Paris, L'Herne, 1981.
- DELGADO, Josefina (comp.), *Escrito sobre Borges, 14 autores le rinden homenaje*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- DORFMAN, Ariel, "Borges y la violencia americana", *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 43-70.
- ECHAVARRÍA, Arturo, *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel, 1983.
- ECHAVARRÍA, Roberto González, "Borges, Carpentier y Ortega: Notas sobre dos textos olvidados", *Quinto centenario*, Universidad Complutense de Madrid, n. 8, 1985, pp. 127-34.
- ELIZARRARÁS, Roberto V. Luna, *Dos escrituras, dos laberintos: el bestiario poético de Borges*, tesis, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- FERRER, Manuel, *Borges y la nada*, Londres, Tamesis, 1971.
- FISHBURN, Evelyn & HUGHES, Psiche, *A dictionary of Borges*, London, Duckworth, 1990.
- FOSTER, David William, "Borges' 'El Aleph', some thematic considerations", *Hispania*, n. 1, March 1964, pp. 56-9.
- FRANCO, Gustavo Naves, *As formas da infâmia: política e estética na obra de Jorge Luis Borges (1921-1955)*, tese, PUC-RJ, 2009.
- GAMERRO, Carlos, "Borges y la tradición mística", El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos, Buenos Aires, Norma, 2006, pp. 93-111.
- GÁRATE, Miriam, *Aproximações à estética borgeana dos anos vinte: esboço de uma topografia poética*, dissertação de mestrado sob orientação de Luiz Carlos da Silva Dantas, IEL-UNICAMP, 1991.
- GARCÍA, Carlos, "Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930", *Variaciones Borges*, n. 5, 1998, pp. 265-76.
- _____ "Borges y Macedonio: un incidente de 1928", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 585, marzo 1999, pp. 59-66.
- _____ "Borges: 'Examen de metáforas': edición crítica y anotada", *Fragmentos*, vol. 28, Florianópolis, janeiro-dezembro 2005, pp. 199-212.
- GASÍO, Guillermo, *Borges en Japón*, Buenos Aires, EUDEBA, 1988.
- GENETTE, Gérard, "L'Utopie littéraire", *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 123-32.
- GIORDANO, Alberto, "Borges: la ética y la forma del ensayo", "Borges: la forma del ensayo", "Borges y la ética del lector inocente", *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005, pp. 9-82.
- GONZÁLEZ, Cristina, "Don Juan Manuel y Borges: *El gran maestro de Toledo* y el *Brujo postergado*. Dos versiones de un ejemplo", *Insula*, Madrid, n. 371, octubre 1977, pp. 1-14.
- GRACIA, Jorge J. E; KORSMEYER, Carolyn; GASCHÉ, Rodosphe (éds.), *Literary philosophers: Borges, Calvino, Eco*, New York, Routledge, 2002.
- GRAMUGLIO, María Teresa, "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos", *Punto de vista*, n. 34, julio 1989, pp. 11-6.
- GURSKI, Edward T., "Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried Intertextualities in *Beatus Ille*", *BHS*, vol. LXXVII, 2000, pp. 343-57.
- HELFT, Nicolás & PAULS, Alan, *El factor Borges, nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- HUERTA, David, "La querella hispánica de Borges", *Letras libres*, agosto de 1999, pp. 50-3.
- IBARRA, Néstor, *Borges et Borges*, Paris, Herne, 1969.
- KAMINSKY, Gregorio (comp.), *Borges y la filosofía*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994.

- LAFON, Michel, "Les aventures de la mise en recueil", *TIGRE* (Travaux Ibériques de l'Université des langues et lettres de Grenoble), 5, février 1990, pp. 169-75.
- _____. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
- LAFUENTE, Fernando R. (coord.), *España en Borges*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, El Arquero, 1990.
- LAGOS, Ramona, "Los Textos cautivos de Borges en la encrucijada de su obra en la década del treinta", *Varia colección, ensayos sobre literatura hispano-americana*, New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris, Lang, 1989, pp. 91-100.
- _____. *Jorge Luis Borges, 1923-1980, laberintos del espíritu, interjección del cuerpo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- LECLAIR, Bertrand, "Borges en honnête homme, entretien avec son éditeur", *La Quinzaine littéraire*, n. 763, 1-15/06/1999, pp. 6-7.
- LOUIS, Annick [Anne Marie], "La traduction selon Jorge Luis Borges", *Poétique*, n. 107, septembre 1996, pp. 289-300.
- _____. "Instrucciones para buscar a Borges en la *Revista Multicolor de los sábados*", *Variaciones Borges*, n. 5, 1998, pp. 246-64.
- LYNN, Karen & SHUMWAY, Nicolas, "Borges y las Kenningar", *Texto crítico*, año X, n. 28, enero-abril 1984, pp. 122-30.
- LYON, Thomas E., "Borges y el narrador (casi) personal y (casi) omnisciente", *Revista chilena de literatura*, n. 5-6, 1972, pp. 59-72.
- MAC ADAM, Alfred, "Un modelo para la muerte: la apoteosis de Parodi", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XLVI, n. 112/3, julio-diciembre 1980, pp. 545-52.
- MATEOS, ZULMA, *La filosofía en la obra de J. L. Borges*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- MATTALÍA, Sonia (coord.), *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia, Generalitat valenciana, 1990.
- _____. "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 505-7, julio-septiembre 1992, pp. 497-506.
- MICELI, Sergio, "Argentino da gema", *Jornal de resenhas*, n. 1, março de 2009, pp. 12-3.
- _____. "Jorge Luis Borges: história social de un escritor nato", *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 77, março de 2007, pp. 155-82.
- _____. *Vanguardas em retrocesso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- MOLACHINO, Justo R. & MEJÍA PRIETO, Jorge, *En torno a Borges*, Buenos Aires, Hachette, 1983.
- MOLLOY, Sylvia, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- MONTENEGRO, Néstor & BIANCO, Adriana, *Borges y los otros*, Buenos Aires, Planeta, 1990.
- NOGUEIRA, Cecilia A. C., "La renovación del género gauchesco en 'El fin' de Borges: un análisis comparativo en el 'Martín Fierro' de José Hernández", *Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre, 2001.
- NUÑEZ, Antonio, "El perfil humano de Jorge Luis Borges", *Ínsula*, Madrid, n. 195, febrero 1963, p. 5.
- NUÑO, Juan, *La filosofía de Borges*, México, FCE, 1986.
- OLMOS, Ana Cecilia, *Por que ler Borges*, São Paulo, Globo, 2008.
- OVIEDO, José Miguel, "Borges: el poeta según sus prólogos", *Revista Iberoamericana*, n. 130-1, Pittsburgh, 1985, pp. 209-20.
- PADRÃO, Andréa Lúcia Paiva, "Facetas da tradução em Jorge Luis Borges", *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 13, 2008, pp. 97-113.
- PALACIOS, Esther Hernández, "Borges, civilización y barbarie", *Texto crítico*, n. 3, julio-diciembre 1996, pp. 57-69.
- PASTOMERLO, Sergio, *Borges crítico*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- _____. "Borges contra Borges. Sobre las reediciones de textos olvidados", *Punto de vista*, n. 75, Buenos Aires, abril 2003, pp. 21-4.

- _____ "Literatura y propiedad. Borges como crítico y las apropiaciones literarias", *CELEHIS*, ns. 6-8, vol. 3, 1996, pp. 531-8.
- _____ "Borges y la traducción", *Borges Studies On-line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, *on-line*, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>, último acceso em 18/02/2013.
- PAZ, Octavio, "El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges", *Obras completas*, vol. 4, México, FCE, 1995, pp. 212-21.
- PELLICER, Rosa, "La injuria y el humor en Borges", *Variaciones Borges*, n. 21, 2001, pp. 29-50.
- PEZZONI, Enrique, "Borges", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 31-96.
- PIGLIA, Ricardo, ARRIGUCCI JR., Davi, ARTUNDO, Patricia *et al.*, *Borges 100*, São Paulo, Humanitas; FFLCH; USP, 1999.
- PIMENTEL PINTO, Julio, *Uma Memória do mundo, ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, São Paulo, Estação Liberdade; FAPESP, 1998.
- PODLUBNE, Judith, "Sur 1942. El 'Desagravio a Borges' o el doble juego de reconocimiento", *Variaciones Borges*, n. 27, 2009, pp. 43-65.
- PONS, María Cristina, "Las mentiras de las apariencias en Borges. Problematización de los conceptos historia/intriga y verosimilitud en 'Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto'", *Texto crítico*, n. 1, julio-diciembre, 1995, pp. 7-24.
- PRIETO, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras universitarias, 1954.
- RABATE, Dominique, "Chance et malchance de la littérature: à la poursuite de 'La Quête d'Averroës'", *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, pp. 297-320.
- REST, Jaime, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Fausto, 1976.
- RIVERA, Jorge B., "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*", *Crisis*, 4, 38, Buenos Aires, mayo-junio 1976, pp. 20-7 [reeditado em FORD, Anibal; RIVERA, J; ROMANO, Eduardo, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985, pp. 181-96 e em *Borges*, Buenos Aires, El Mangrullo, 1976].
- ROCCA, Pablo, "Duelos. Sobre 'Hombre de la esquina rosada'", 'Historia de Rosendo Juárez' de Jorge Luis Borges y 'Gaucho pobre', de Enrique Amorim", *Orbis Tertius*, n. 16, 2010, pp. 1-9.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Borges, lector del barroco español", *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, pp. 453-69.
- _____ "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo", *Número*, n. 19, abril-junio 1952, pp. 171-83.
- _____ *Borges: uma poética da leitura*, trad. Irlemar Chiampi, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- _____ *Mário de Andrade/Borges, um diálogo dos anos 20*, trad. Maria Vieira Helene, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- SÁBATO, Ernesto, "Los relatos de Jorge Luis Borges", *Sur*, Buenos Aires, n. 122, marzo, 1945, pp. 69-75.
- SABSAY-HERRERA, Fabiana, "Para la prehistoria de H. Bustos Domecq", *Variaciones Borges*, n. 5, 1998, pp. 106-22.
- SAER, Juan José, "Borges como problema", "Sobre el saber de Borges", *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 113-37, 181-3.
- _____ "Borges francófono", *Punto de vista*, n. 36, diciembre 1989, pp. 22-4.
- _____ "Borges novelista" [1986], in KLAHN, N. & CORRAL, W. H. (comps.), *Los novelistas como críticos*, tomo II, México, Tierra Firme/FCE, 1991, pp. 406-11.
- SAÍTTA, Sylvia, "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno", *Variaciones Borges*, n. 9, 2000, *Borges Center, on-line*, <http://www.borges.pitt.edu/bsol/index.php>, último acceso em 18/02/2013.
- SANTANDER, Carlos, "Estructura narrativa en 'Hombre de la esquina rosada'", *Revista chilena de literatura*, n. 1, 1970, pp. 23-30.

- SANTOS UNAMUNO, Enrique, *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.
- SARLO, Beatriz, "Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo", in MANCINI, A., *Ficciones argentinas, antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 43-52.
- _____, "Borges pregunta sobre el orden", *Punto de vista*, n. 43, Buenos Aires, agosto 1992, pp. 17-20.
- _____, "Borges y la literatura argentina", *Punto de vista*, n. 34, julio-septiembre 1989, pp. 6-10.
- _____, "Orillero y ultraísta", "Borges en *Sur*, un episodio del formalismo criollo", "Borges: crítica y teoría cultural", "El pliegue de 'Emma Zunz'", "La literatura de crímenes", "Aprendizaje y tradición", "La escritura del dios", *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 147-212.
- _____, "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", *Punto de vista*, n. 11, marzo 1981, pp. 3-8.
- _____, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- _____, *Modernidade periférica, Buenos Aires 1920 e 1930*, tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto, São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge (org.), *Borges no Brasil*, São Paulo, UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- _____, "Borges e Joyce (via Salas Subirat, Antônio Houaiss e Haroldo de Campos)", *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 45, ns. 1-4, jan.-dez. 1984, pp. 143-55.
- SIMÕES GOMES JR., Guilherme, *Borges, disfarce de autor*, São Paulo, Educ, 1991.
- SLAPAK, Sara (coord.), *Borges y la ciencia*, Buenos Aires, Eudeba, Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- SOSNOWSKI, Saúl, *Borges y la Cábala, la búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardés, 1986.
- TAMAYO, Marcial, *Borges: enigma y clave*, Buenos Aires, Nuestro Tiempo, 1955.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, "Borges, juez de Góngora", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 552, junio 1996, pp. 63-70.
- _____, "Los ángeles de Borges", *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, on-line*, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/acadLetArg/12926183227823728543435/p0000003.htm#l_22_, último acceso em 15/02/2013.
- VILLEGAS URIBE, Carlos Alberto, "Borges y el Ultraísmo, la huella de su paso por España", *Espéculo, revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 38, 2008, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/boultra.html>, último acceso em 25/01/2009.
- WAISMAN, Sergio, *Borges y la traducción*, trad. Marcelo Cohen, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- WELDT, Helene, "Borges: diálogo entre tres textos", *Texto crítico*, año VIII, n. 26-27, enero-diciembre 1983, pp. 214-27.
- YURKIEVICH, Saúl, "Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica", "Borges: del anacronismo al simulacro", *A través de la trama, sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1984, pp. 122-46.

Biografías e diários

- BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, ed. de Daniel Martino, Buenos Aires, Destino, 2006.
- BOSCO, María Angélica, *Borges y los otros*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1967.
- CANTO, Estela, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- JURADO, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1980.
- PETIT DE MURAT, Ulyses, *Borges*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.
- SALAS, Horacio, "Borges y los libros", "Borges político", "Borges y el tango", *Lecturas de la memoria: encuentros con escritores*, Buenos Aires, FCE, 2005, pp. 65-92, 311-32.
- _____, *Borges, una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
- VÁZQUEZ, María Esther, *Borges, esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- WILLIAMSON, Edwin, *Borges, una vida*, trad. Elvio E. Gandolfo, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- WOODALL, James, *Borges: a life*, New York, Basic Books, 1997.

Números especiais em periódicos

Europe, revue littéraire mensuelle, Paris, n. 637, mai 1982.

Homenaje a Jorge Luis Borges, Anejos del Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1999.

Megáfono, n. 11, Buenos Aires, agosto de 1933.

Remate de Males, Borges ou da literatura, organizada por Carlos Augusto Calil, Maria Eugenia Boaventura, Orna Messer Levin, Campinas, Departamento de Teoria Literária, IEL-UNICAMP, 1999.

Revista Iberoamericana, vol. XLIII, n. 100-1, julio-diciembre 1977.

Cuadernos hispanoamericanos, n. 505-7, julio-septiembre 1992.

Review, Latin American Literature and the Arts, n. 8-10, spring 1973.

Outros

Borges para millones, filme dirigido por Ricardo Wulicher, 70 min. VHS, 1985.

El eterno retorno, documentário de Patricia Enis & Fernando Flores, Argentina, 1999.

FERNANDES, Fabiano Seixas, "Bibliografía Jorge Luis Borges, 1910-2003: relação cronológica dos textos e livros", *Fragmentos*, ns. 28/9, Florianópolis, janeiro-dezembro 2005, pp. 225-431.

HELFT, Nicolás, *Jorge Luis Borges, bibliografía completa*, prólogo de Noé Jitrik, Buenos Aires, FCE, 1997.

LOUIS, Annick & ZICHE, Florian, "General Bibliography of Borges' Writings", *on-line*, <http://www.borges.pitt.edu/bibliographies/annick-louis>, último acesso em 18/10/2011.

SERRANO, Joaquín Soler, "Jorge Luis Borges en 'A Fondo'", RTVE, 1976.

Relacionado com os personagens de *Historia universal de la infamia*

LOGAN, Andy, *Against the evidence, the Becker-Rosenthal affair*, New York, McCall, 1970.

RICHARD, James William, *Philip Melancthon: The Protestant Preceptor of Germany*, New York, Putnam, 1898.

SENDER, Ramón J., *El bandido adolescente*, Barcelona, Destino, 2001.

Sobre *Historia universal de la infamia*

ALAZRAKI, Jaime, "Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 123-4, abril-septiembre 1983, pp. 247-61 [incluído em ALAZRAKI, *Borges and Kabbalah, and other essays on his fiction and poetry*, Melbourne, Australia, Cambridge University Press, 1988].

ALONSO, Amado, "Borges, narrador", in ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 46-55.

ATENA GREEN, Raquel, *Borges y Revista multicolor de los sábados: confabulados en una escritura de la infamia*, New York, Peter Lang, 2010.

BALDERSTON, Daniel, "Borges and *The Gangs of New York*", *Variaciones Borges*, n. 16, 2003, pp. 27-32.

_____ "El cuento breve: selección, exageración, caricatura", *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, trad. Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

_____ "Prefácio", *História universal da infâmia*, trad. Flávio José Cardozo, 5ª ed., São Paulo, Globo, 1993, pp. 7-11.

CAEIRO, Oscar, "Maestría de un comienzo", *Homenaje a Jorge Luis Borges, Anejos del Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1999, pp. 35-52.

CASTILLO, Guido, "*Historia universal de la infamia* (1935)" [entrevista] in CAÑEQUE, Carlos (comp.), *Conversaciones sobre Borges*, Barcelona, Destino, 1995, pp. 199-209.

CHIACHELLA, Elisabetta, "La genesi del fantastico in Borges: *Historia universal de la infamia*", *Annali Università per Stranieri*, vol. 9, 1987, pp. 103-12.

- DE ABNER, Berta, "Historia universal de la infamia", *Marcel Schwob, Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 2006, pp. 269-334.
- DE MAN, Paul, "Un maestro moderno: Jorge Luis Borges", in ALAZRAKI, *Critical essays on Jorge Luis Borges*, Boston, Massachussets, G. K. Hall & Co., 1987, pp. 144-51.
- DI GIOVANNI, Norman Thomas, "Borges and his sources: *A Universal History of Infamy*", *The Lesson of the Master: On Borges and His Work*, Continuum International Publishing Group, 2005, pp. 111-37.
- DIZ, Marta Ana, "El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel", *MLN*, n. 100, 2, 1985, pp. 281-97.
- FERNANDES, Maria da Penha Campo, *Jorge Luis Borges: la alegoría irónica y los sentidos de la historia: un manual de iniciación*, Porto, Ecopy, 2005.
- GALLO, Marta, "Historia universal de la infamia: Una lectura en clave épica", *Variaciones Borges*, n. 11, 2001, pp. 81-101.
- _____ "Unidad y dispersión del héroe épico en *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges", in ROMANO, Evelia & BRESCIA, Pablo (eds.), *El ojo en el caleidoscopio: Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*, MLA-IB, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 227-47.
- GARCÍA, Mariano, "Presencia de Marcel Schwob en *Historia Universal de la Infamia*", *Letras Pontificia Universidad Católica Argentina*, n. 35-6, 1997, pp. 87-95.
- GIL GUERRERO, Herminia, "Narrativa inaugural: *Historia universal de la infamia*", *Poética narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 97-119.
- _____ "Poética de *Historia universal de la infamia*", in OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *In memoriam de Jorge Luis Borges/ In memory of Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008, pp. 55-76.
- GLANTZ, Margo, "Intertextualidad en *Historia universal de la infamia*", in BRESCIA, Pablo & ZAVALA, Lauro (comps.), *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*, Universidad Autónoma de México, 1999, pp. 233-42.
- JEHA, Julio, "Borges e a infâmia de todos nós", *Aletria, revista de estudos de literatura*, UFMG, v. 18, 2008, pp. 105-9.
- JENCHES, Kate, "Allegory, Ideology, Infamy - Allegories of *Historia universal de la infamia*", *Reading Borges after Benjamin - Allegory, Afterlife, and the Writing of History*, Albany, State University of New York Press, 2007, sobretudo pp. 78-97.
- LAFON, Michel, "Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions: vies de Jorge Luis Borges", in MONLUÇON, Anne-Marie & SALTHA, Agathe (orgs.), *Fictions biographiques, XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 191-202.
- LARAWAY, D., "Dis-semblances: Physiognomy and fiction in Borges's *Historia universal de la infamia*", *Confluencia*, n. 17, 2001, pp. 52-62.
- LOUIS, Annick, "Jorge Luis Borges: La Construction d'une œuvre: Autour de la création du recueil *Historia universal de la infamia*", *Variaciones Borges*, n. 2, 1996, pp. 137-51.
- _____ *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MATTALÍA, Sonia, "Historia universal de la infamia: crímenes universales y un crimen local", "Nuestro malevaje: 'Hombre de la esquina rosada'", *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina, 1880-2000*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2008, pp. 145-62.
- PELLICER, Rosa, "Un género esquivo: las ficciones biográficas de Borges, Wilcock y Bolaño", in HOUVENAGHEL, Eugenia & LOGIE, Ilse, *Alianzas entre Historia y Ficción*, Genève, Librairie Droz, 2009, pp. 149-61.
- POLLMANN, Leo, "El espantoso redentor. La poética inmanente de *Historia universal de la infamia*", *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n. 108-9, julio-diciembre 1979, Pittsburgh, pp. 459-73.

- PONCE, Aníbal, "Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*", *Los autores y los libros*, Buenos Aires, El Viento en el Mundo, 1970, pp. 143-4.
- QADER, Fatima, "Oeuvres et manoeuvres dans *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges et Loin de Médine d'Assia Djébar", *Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, n. 26, 2006, pp. 15-25.
- RAGUSA, Silvia, "La ironía como manifestación sutil de la argumentación en *Vidas imaginarias y Historia universal de la infamia*", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/>.html, último acceso em 22/09/2011.
- RAMOS COLLADO, Lilliana, "Proyectos infames: breve genealogía borgeana de un ensayo de Foucault", *Revista Nómada. Creación. Teoría. Crítica*, n. 2, 1995, pp. 69-80.
- RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz, "Escorias de la década infame", in *Reescrituras*, Netherlands, Rodopi B. V., 2004, pp. 229-42.
- SARLO, Beatriz, "La fantasía y el orden", *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, pp. 79-106.
- SERRA, Edelweis, "La estrategia del lenguaje en *Historia universal de la infamia*", *Revista Iberoamericana*, n. 43, 1977, pp. 657-63.
- VRHEL, Frantisek, "Leyendo *Historia universal de la infamia*", *Ibero-americana Pragensia*, Anuario del Centro de Estudios Ibero-americanos de la Universidad Carolina de Praga, año XXIII, 1989, pp. 21-8.
- WEISS, Timothy, "Mystery in a Jellabah: cultural worlds in Borges's *Historia universal de la infamia*", *Analecta Husserliana, The Year Book of Phenomenological Research*, vol. LXXXII, Kluwer Academic Publishers, 2004, pp. 85-114.
- ZOLANA, Victor Gustavo, "De *viris pessimis*: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock", *Rilce*, n. 3, 2000, pp. 673-90.

DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

- "Cobijos pintorescos", *Plus Ultra*, n. 156, año XIV, abril 1929, s.p.
- "Comment don Ramón, marquis del Valle Inclán perdit un bras", trad. Latour-Maubergeon, *Hispania*, Paris, octubre-décembre 1918, pp. 329-31.
- "Crialleries", trad. Valery Larbaud, *Les Écrits Nouveaux*, Paris, Émile-Paul frères, t. 7, n. 1, janvier 1921, pp. 24-8.
- "El año pombiano" y respuestas a dos encuestas, in TORRE, Guillermo de, PÉREZ FERRERO, M. & SALAZAR Y CHAPELA, E., *Almanaque literario, 1935*, Plutarco, Madrid, 1935, pp. 172-9, 40, 119-20.
- "El Bosco y Dalí", *Lyra*, Buenos Aires, n. 101-3, año IX, enero-marzo 1952, s.p.
- "El caballero de Olmedo", *Revista Cubana*, n. 14, julio-septiembre 1940, pp. 38-59.
- "El Ultraísmo y el Creacionismo Español", *Revista Nacional de Cultura*, n. 108, Caracas, enero-febrero 1955, pp. 147-54.
- "Ensayo explicativo del surrealismo", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, vol. 2, n. 14-5, diciembre-enero 1939-40, pp. 29-42.
- "Jorge Luis Borges, *El fervor de Buenos Aires*", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 10, abril 1924, pp. 123-7.
- "La Amazona airada", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 9, mar. 1924, pp. 360-73.
- "La Cleo de Merode", *Lyra*, Buenos Aires, n. 57-8, año V, mayo-junio 1948, s.p.
- "La emparedada de Burgos", *Escorial, revista de Cultura y Letras*, cuaderno 46, pp. 427-47.
- "La opera de Miguel Ángel", *Lyra*, Buenos Aires, n. 12, año II, junio 1944, s.p.
- "La opera de Rubens", *Lyra*, Buenos Aires, n. 18, año II, diciembre 1944, s.p.
- "La princesa se perdió", suplemento "Culturas", n. 168, *Diario 16*, año XIII, n. 4004, 1988, p. XII.
- "Los P.E.N. Club", *Ahora*, Madrid, 15/06/1935, p. 7.
- "Luces de Pompeya", *Plus Ultra*, n. 157, año XIV, mayo 1929, s.p.
- "Nueva visita al Museo del Prado", *Lyra*, Buenos Aires, n. 85-6, año VIII, septiembre-octubre 1950, s.p.
- "Objetos escogidos", *La vanguardia*, 17/01/1931, p. 6, s.f.
- "Pages choisies", trad. Valery Larbaud et Mme. B. M. Moreno, *Hispania*, Paris, juillet-septembre 1918, pp. 241-63.
- "Requiem por Ricardo Güiraldes", *Revista de Occidente*, n. 18, 1927, pp. 103-5.
- "Reviviscencia de Sócrates", *Plus Ultra*, n. 155, año XIV, marzo 1929, s. p.
- "Ultraísmo", in PORTO-BOMPIANI, González, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, 2ª. ed., tomo I, Barcelona, Montaner, 1967, pp. 548-52.
- Charlot: ópera en 3 actos*, op. 15, Madrid, Antonio Gallego, 1988.
- Doña Juana la Loca (Seis novelas superhistóricas)*, Buenos Aires, Clydoc, 1944.
- Doña Juana la Loca, Superhistoria*, con una nota introductoria de Carlos Ortiz Gil y nota bibliográfica de Emiliano Diez-Echarri, Monterrey, N. L., 1968.
- Doña Juana la Loca, Superhistoria*, Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- El novelista*, edición de Domingo de Ródenas, Madrid, Espasa Calpe, 2005.
- Escribidores y naufragos: correspondencia, Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre, 1916-1963*, organizada por Carlos García & Martín Greco, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana; Vervuert, 2007.
- Le cirque*, prologue des Fratellini, trad. Adolphe Falgairolle, 5^{ème} ed., Paris, Simon Kra, 1927.
- L'Homme perdu*, Paris, Actes Sud; Andre Dimanche, 2005.
- Obras completas*, 2 vols., Barcelona, AHR, 1956-57.
- Obras completas*, XX vols., ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997 y ss.
- Obras selectas*, Madrid, Plenitud, 1947.
- Pombo*, 2 vols., Comunidad de Madrid, Visor Libros, 1999.

Una teoría personal del arte, antología de textos de estética y teoría del arte, edición de Ana Martínez-Collado, Madrid, Tecnos, 1988.

Prólogos e epílogos

"Caricatura prologal" in DEL ARCO ÁLVAREZ, Manuel, *Antes del 36*, epílogo de Miguel Maura, Barcelona, Editorial AHR, 1966, pp. 19-21.

"Palabras sobre Solana" in GUTIÉRREZ SOLANA, José, *Obra literaria*, "Retrato lírico" por Juan Ramón Jiménez, "Introducción" por Camilo José Cela, Madrid, Taurus, 1961, pp. 11-22.

"Préface", traduite par Jean Cassou in APOLLINAIRE, Guillaume, *Il y a*, Paris, Éditions Messein, 1949, pp. 7-27. [em edição espanhola, APOLLINAIRE, Guillaume, *El poeta asesinado*, traducción de Rafael Cansinos-Assens; prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Barcelona, Sirmio, 1996].

"Retrato del Señor Conde", 12/04/1919, in VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Philippe Auguste, *Nuevos cuentos crueles*, Madrid, Biblioteca Nueva, s.d, pp. 5-31.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *El amor imposible*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.

CAMPOS MENÉNDEZ, Enrique, *Fantasmas*, 2ª ed., Buenos Aires, Emecé, 1944.

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papeles de Recienvenido, Continuación de la nada*, Buenos Aires, Losada, 1944.

GUILLÉN, Alberto, *La linterna de Diógenes*, Madrid, Ave del Paraíso, 2001, pp. 201-9.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1901-1952), *Obras completas I*, 6ª ed., Barcelona, Editorial A.H.R., 1970, pp. 7-17.

VELARDE, Héctor, *El Diablo y la técnica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 1-4.

Edições

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, reducción y prólogo de Ramón Gómez de la Serna, México, Hermes, 1947.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Antología (poesías y cartas amorosas)*, prólogo y edición de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.

LANZA, Silverio, *Páginas escogidas e inéditas, in memoriam y epílogo por Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918.

Entrevistas

"'Lo de España es un drama' dice Ramón Gómez de la Serna", *El Plata*, Montevideo, 23/09/1936, p. 3.

ASTURIAS, Miguel Ángel, "Ramón Gómez de la Serna (Una entrevista a vista de pájaro)", *París 1924-1933, Periodismo y creación literaria*, ed. crítica, Amos Segala (coord.), ALCA XX, 1996, pp. 244-6.

Habla Ramón, entrevistas a Ramón Gómez de la Serna (1921-1962), editado por Martín Greco y Juan Carlos Albert, Madrid, Albert, 2010.

Sobre Ramón

Crítica

ABÓS, Álvaro, "Ramón Gómez de la Serna o la materia de la felicidad", *El cuarteto de Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 143-58.

ALBERT, Juan Carlos (coord.), *Boletín Ramón – Ramón en el Río de la Plata*, n. 3, otoño 2001, pp. 1-60.

_____ *Boletín Ramón*, n. 1, septiembre de 2000, n. 20, 2010.

- AMOR, José Blanco, "Ramón Gómez de la Serna", *Exiliados de memoria*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1986, pp. 113-7.
- AMUTIO, Robert, "Mélancolie de Ramón", in GOMEZ DE LA SERNA, *Lettres à moi-même*, trad. Robert Amutio, Marseille, André Dimanche, 1994, pp. 7-11.
- ANCET, Jacques, "Dans la nébuleuse", in GOMEZ DE LA SERNA, *Le livre muet*, trad. Jacques Ancet, Marseille, André Dimanche éditeur, 1998, pp. 7-22.
- ANDERSON, Andrew A., "Decadentes y jóvenes nuevos 'interpolados': Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, n. 2, invierno 1996, pp. 195-212.
- APONTE, Barbara P., "El diálogo entre Ramón y Alfonso Reyes", *Ínsula*, Madrid, n. 210, mayo 1964, pp. 1; 4.
- ARIZA VIGUERA, Manuel, "Acerca de la metáfora y la greguería", in *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 97-100.
- BARRERA LÓPEZ, José María, "Afinidades y diferencias: Ramón y el 'ultra'", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 461, noviembre 1988, pp. 29-38.
- BARRÈRE, Bernard, "Ramón Gómez de la Serna et la Casa de Velázquez", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n. 1, 1982, pp. 505-22.
- _____ "Une querelle de paternité, Max Jacob et Gómez de la Serna", in ANDREUCCI, Christine Van Rogger, *Max Jacob, poète et romancier*, Actes du colloque du CRPC (25-28 mai 1994), Université de Pau, PUP, 1995, pp. 263-71.
- BECCO, Horacio Jorge, "Bibliografía de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos del idioma*, año II, vol. 3, n. 9, Buenos Aires, 1968, pp. 145-60.
- BEGOÑA RUEDA, José, *El tema de la muerte en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, tesis doctoral, Salamanca, 1975.
- BENJAMIN, Walter, "Kritiken und Rezensionen, 1927", *Gesammelte Schriften*, Band III, Kritiken und Rezensionen Suhrkamp, Erste Auflage, Suhrkamp, 1972, pp. 70-2.
- BORINSKY, Alicia, "Correspondencia de Macedonio Fernández a Ramón Gómez de la Serna", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVI, n. 70, Pittsburgh, enero-marzo 1970, pp. 101-23.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- CAMÓN AZNAR, José, *Los libros de arte en la obra de Gómez de la Serna*, conferencia leída el día 23 de abril de 1968, Instituto de España, Madrid, Maestre, 1968.
- _____ *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, prólogo de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, "Gómez de la Serna", *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)*, Madrid, América, 1919, pp. 247-75.
- CARDONA, Rodolfo, *Ramón, a study of Gómez de la Serna and his works*, New York, Eliseo Torres & sons, 1957.
- CARDOZE, Michel, "Un marché aux puces des imaginations", *La Quinzaine littéraire*, n. 525, 1-15/02/1989, p. 10.
- _____ "Un vaste et permanent théâtre", *La Quinzaine littéraire*, n. 628, 16-31/07/1993, pp. 9-10.
- CARNEIRO, Alexandre Soares, "Nostalgias de Madrid: evocações de uma cidade em Mesonero Romanos, Azorín e Ramón Gómez de la Serna", *II Congresso Brasileiro de Hispanistas*, vol. 1, São Paulo, 2002, pp. 1-4.
- CASSOU, Jean, "Introduction", in GOMEZ DE LA SERNA, *Le Docteur invraisemblable*, traduction de Marcelle Auclair, Paris, Éditions du Sagittaire, 1925, pp. 3-5.
- _____ "La nouvelle génération littéraire", in *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Kra, Paris, 1929, pp. 127-63.
- _____ "La signification profonde de l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna", *La Revue Européenne*, janvier-février 1928, pp. 175-8.

- CASTAÑÓN, Adolfo, "Ramón Gómez de la Serna: un autor de perfil", *La gruta tiene dos entradas, Paseos II*, México, Aldus, 2002, pp. 235-43.
- CELA, Camilo José, "Ramón", *Papeles de Son Armadans*, t. XXVIII, n. LXXXIII, 1963, pp. 115-8.
- CERNUDA, Luis, "El empresario de realidades" [1932], *Ensayo y crítica, Prosa II, Obra completa*, vol. III, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 50-2.
- _____ "Ramón Gómez de la Serna" [1963], *Poesía y literatura II, Prosa I, Obra completa*, vol. II, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 826-8.
- _____ "Transición", *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I, Obra completa*, vol. II, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, pp. 172-94.
- CHABÁS, Juan, "Los grupos de transición", "Ramón Gómez de la Serna", *Literatura española contemporánea, 1898-1950*, La Habana, Cultural, 1952, pp. 377-94.
- CHACEL, Rosa, "Pensábamos entonces", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 7-8, noviembre 1981, pp. 188-95.
- CHARPENTIER SAITZ, Herlinda, "'El inclasificable Ramón', en honor de Ramón con motivo del centenario de su nacimiento", *Texto crítico*, año XIV, n. 38, en.-jun. 1988, pp. 127-36.
- _____ *Las "nouvelle" de Ramón Gómez de la Serna*, London, Tamesis, 1990.
- COLINA, José de la, "Ramón, o el juego con el mundo", *Letras libres*, México, n. 51, noviembre 2003, pp. 34-7.
- DE TORRE, Guillermo, "Medio siglo de literatura", in GÓMEZ DE LA SERNA, *Antología, cincuenta años de literatura*, selección y prólogo de Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada, Espasa-Calpe Argentina, Poseidón, Emecé, Sudamericana, 1955, pp. 9-32. [también "Ramón Gómez de la Serna. Cincuenta años de literatura", *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 61-81.]
- DELAY, Florence & LARTIGUE, Pierre, "Préface des traducteurs", in GÓMEZ DE LA SERNA, *Les moitiés*, trad. F. Delay et P. Lartigue, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois éditeur, 1991, pp. 7-15.
- DELAY, Florence, "Ramón à Paris", *La Quinzaine littéraire*, n. 426, 16-31/09/1984, pp. 15-7.
- DENNIS, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa Hispanic Studies 2, Canada, Dovehouse, 1988.
- DEON, Michel, "Préface", in GÓMEZ DE LA SERNA, *Polycéphale et Madame*, trad. Carmen Abreu, Paris, André Dimanche éditeur, 1992, pp. 5-7.
- DIEGO, Gerardo, *Lope y Ramón*, Madrid, Ateneo, Editora Nacional, 1964.
- DOMENCHINA, Juan José, "El eclipse de Gómez de la Serna", *Crónicas de "Gerardo Rivera"*, Madrid, M. Aguilar, 1935, pp. 226-9.
- DURÁN, Manuel, "Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 433-4, julio-agosto 1986, pp. 221-9.
- ELWES AGUILAR, Olga, "París cruel, la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire", *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, n. 16, 2001, pp. 35-46.
- _____ *Francia y lo francés en Ramón Gómez de la Serna: París como necesidad*, Universidad Complutense de Madrid, tesis en CD-ROM, 2005.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "El crear renovado de Ramón", *Cuadernos de Literatura*, t. I, n. 3, CSIC, Madrid, mayo-junio 1947, pp. 491-3.
- ESPINA, Antonio, "La viuda blanca y negra. Novela por Ramón Gómez de la Serna", *España*, n. 309, 25/02/1922.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., "Automoribundia", *La vanguardia*, 04/11/1948, p. 8.
- _____ "Ramón y su vida", *La Vanguardia*, 16/07/1957, p. 11.
- _____ "Un 'Lope', de Ramón Gómez de la Serna", *La Vanguardia*, 25/05/1955, p. 10.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves, "Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna", *Letras de Deusto*, Bilbao, vol. 20, n. 46, enero-abril 1990, pp. 181-90.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, "Sobre imaginación. Diario póstumo de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 273, marzo 1973, pp. 623-5.

- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, "Cine y literatura en *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, n. 4, nov. 1996, *on-line*, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero4/gserna.htm>, último acceso em 15/02/2013.
- _____, "Ramón Gómez de la Serna: un lenguaje y una teoría de la literatura", *Alba de America*, Westminster, vol. 14, n. 26-7, jul. 1996, pp. 427-36.
- FLORES, María José, "Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y ludus: las 'novelas de la nebulosa'", in MORELLI, Gabriele, *Ludus, cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 89-107.
- FRESSARD, Jacques, "Buenos Aires" [sobre *El hombre perdido*], *La Quinzaine littéraire*, n. 819, 16-30/11/2001, p. 9.
- _____, "Ramon, va-t-il émerger du Purgatoire?", *La Quinzaine littéraire*, n. 755, 1-15/02/1999, p. 11.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, "La generación unipersonal de Gómez de la Serna", *Cuadernos de investigación filológica*, n. 3, 1977, pp. 63-86.
- _____, "Ramón y la vanguardia", in RICO, Francisco (org.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 205-18.
- GARCÍA, Carlos, "El índice de Hidalgo (1926)", *on-line*, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_carlos/hidalgo_indice/index.htm, julio de 2006, último acceso em 15/02/2013.
- GARCÍA-NIETO ONRUBIA, María Luisa, *El mundo imaginativo de Ramón Gómez de la Serna*, tesis doctoral, Salamanca, Gráficas Europa, 1973.
- GARCÍA-SABELL, Domingo, "Ramón entra en fuego", *Ínsula*, Madrid, n. 505, 1989, pp. 7-8.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, "Hacia el concepto de 'Greguería'", *Papeles de Son Armans*, t. XXX, n. LXXXIX, 1963, pp. 197-204.
- GÓMEZ, Llanos, "La configuración del espacio en Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 687, septiembre 2007, pp. 117-24.
- GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio, "El humor nuevo español, humor vanguardista. Ortega, Ramón, Camí", *La otra generación del 27, el Humor Nuevo español y La Codorniz primera*, Madrid, Polifemo, 2004, pp. 69-106.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel, "Gómez de la Serna. Entre la mujer y el paisaje", *República de las Letras*, n. 72, Madrid, octubre 2001, pp. 121-4.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel, "Ramón Gómez de la Serna's Faded image" in MOLLOY, Sylvia & FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (eds.), *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis, 1983, pp. 91-5.
- _____, *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la nebulosa*, Londres, Tamesis, 1986.
- GONZÁLEZ-RUANO, César, "Ramón Gómez de la Serna", *Azorín, Baroja, Nuevas estéticas y otros ensayos*, Madrid, s.n., 1923, pp. 175-7.
- GRANJEL, Luis S., "Prometeo (1908-1912)", *Ínsula*, Madrid, n. 195, febrero 1963, p. 6; 10.
- GROPP, Nicolás, "La vanguardia histórica en el Río de la Plata y Ramón Gómez de la Serna. Encuentros y desencuentros (1922-1931)", *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, tercera época, n. 11, enero-junio 2002, pp. 75-117.
- GROTTO, Livia, "Entre *Sur* y *Automoribundia*, apuntes sobre la guerra civil", *Hologramática*, Lomas de Zamora, n. 10, 2009, pp. 69-94.
- GUBERN, Román, *Proyector de luna, la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- HENN, David, "La Gran ciudad falsa: *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 350, septiembre 1979, pp. 377-87.
- HERRERO VECINO, Carmen, *La utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1995.
- HEUER, Jacqueline, *La escritura (auto)biográfica en Ramón Gómez de la Serna*, Genève, Éditions Slatkine, 2004.

- HODDIE, James H., "Sentido y forma de la primera biografía de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 341, noviembre 1978, pp. 297-334.
- _____*Contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Pliegos, 1999.
- HORNEDO, Rafael María de, "El catolicismo de Ramón Gómez de la Serna", *Razón y Fe*, Madrid, n. 783, abril 1963, pp. 341-56.
- HOYLE, Alan, *El desafío de la incongruencia: la literatura de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones Clásicas/del Orto, 2010.
- JACKSON, Richard L., "Toward a classification of the 'greguería'", *Hispania*, vol. XLVIII, n. 4, december 1965, pp. 826-32.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 105-6; 191.
- COLINA, José de la, "Julio, Ramón... y yo", *Milenio*, 01/01/2012, *on-line*, <http://impreso.milenio.com/node/9087645>, último acceso em 10/01/2012.
- JUNOY, José María, "Un ensayo de Gómez de la Serna sobre lo cursi", *La Vanguardia*, 31/10/1934, p. 7.
- LARBAUD, Valery, "Présentation de Ramón Gómez de la Serna" in GOMEZ DE LA SERNA, *Échantillons*, trad. de Mathilde Pomès et Valery Larbaud, Paris, Grasset, 1923, pp. v-xx.
- _____*"Ramón Gómez de la Serna" Littérature, revue mensuelle*, Paris, n. 7, septembre 1919, pp. 1-7.
- _____*"Ramón Gómez de la Serna", La Revue Européenne*, Paris, Éditions du Sagittaire, n. 13, 1^{er} mars 1924, 1924, pp. 7-12.
- LEZAMA LIMA, José, "Tránsito de Gómez de la Serna", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, febrero de 1963, p. 7 [recolhido em *Lateral*, n. 24, Barcelona, diciembre 1996].
- LLANOS ÁLVAREZ, Teodoro, *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, Origen y evolución*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Románica, 1980.
- LLERA, Luis de, "El vanguardismo, punto de confluencia humana y cultural entre R. Gómez de la Serna y J. Ortega y Gasset", *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 123-45.
- LÓPEZ COBO, Azucena, "De Einstein a Gómez de la Serna, la Teoría de la relatividad y el secreto del arte moderno", *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXIII, n. 728, noviembre-diciembre 2007, pp. 911-21.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel, "El drama entre paréntesis de Ramón Gómez de la Serna" in *VVAA, De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, t. III, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 773-84.
- _____*El erotismo en la novela ramoniana*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- LÓPEZ LLERA, César, "Epistolario inédito de Ramón a Cansinos (Apuntes de una amistad polémica)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. XXVII, 1989, pp. 489-508.
- LÓPEZ MOLINA, Luis, *Greguerías intratextuales*, Madrid, Albert, 2007.
- _____*"Los relatos vanguardistas de Ramón Gómez de la Serna"*, *Versants*, n. 17, 1990, pp. 119-50.
- _____*"Notas sobre el léxico ramoniano" in Miscelánea de estudios hispánicos, homenaje de los hispanistas de Suiza, a Ramón Sugranyes de Franch*, Badalona, Publicaciones de L'Abadía de Montserrat, 1982, pp. 207-20.
- _____*"Relatos ramonianos en la Revista de Occidente"*, in LOSADA GOYA, Manuel; REICHENBERGER, Kurt & LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo R. (orgs.), *Philologica hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, t. IV, Madrid, Gredos, 1987, pp. 253-65.
- LÓPEZ, Rebeca Martín, "Ramón Gómez de la Serna", *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española*, tesis doctoral dirigida por Fernando Vals Guzmán, Departamento de Filología Hispánica, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, pp. 462-74.

- LORENZO ALCALÁ, May, "Ramón inventa a Norah", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 620, 2002, Madrid, pp. 89-94.
- LUMBRERAS BLANCO, Roberto, "Ramón Gómez de la Serna: claves de una incompreensión", conferencia, Segovia, 14/10/2003, *on-line*, <http://www.robortolumbreras.com/index2/generos.htm>, último acceso em 24/01/2009.
- MACCIUCI, Raquel, *Final de Plata Amargo, de la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*, La Plata, Al Margen, 2006.
- MALDONADO, Felipe, "Mi tía Carolina Coronado"; SERRANO, Eugenia, "Biografías apasionadas en unos retratos", *La estafeta literaria*, Madrid, n. 27, 25/05/1945, p. 13.
- MARÍAS, Julián, "Ramón y la realidad", "El final de la *Automoribundia*", *Al margen de estos clásicos, autores españoles del siglo XX*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1967, pp. 301-10; pp. 311-4.
- MARICHALAR, Antonio, "Ramón Gómez de la Serna, *El alba y otras cosas*", *Revista de Occidente*, Madrid, enero-marzo 1924, pp. 119-25.
- MARTIN HERNANDEZ, Evelyne (comp.), *Ramón Gómez de la Serna*, Université Blaise Pascal, CRLMC, 1999.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, "Ramón Gómez de la Serna", in DÍAZ-PLAJA, Guillermo (dir.), *Historia General de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1967, t. VI, Literatura Contemporánea, pp. 408-16.
- MARTÍNEZ, Juana, "El café de Pombo. Gómez de la Serna e Hispanoamérica", *Gaceta*, Santafé de Bogotá, Colcultura, Instituto colombiano de cultura, n. 18, oct. 1993, pp. 16-23.
- MATOS E LEMOS, Mário, "Los amigos portugueses de Ramón", *Arbor*, Madrid, t. CXVII, n. 457, enero 1984, pp. 37-41.
- MAZETTI [GARDIOL], Rita, "The Use of Imagery in the Works of Ramón Gómez de la Serna", *Hispania*, vol. 54, n. 1, march 1971, pp. 80-90.
- _____ "Plurifications in the work of Ramón Gómez de la Serna", *Hispanófila*, n. 42, mayo 1971, pp. 35-43.
- _____ "Some comments on the biographical sketches of Ramón Gómez de la Serna", *Kentucky romance quarterly*, vol. XVII, n. 4, 1970, pp. 275-86.
- _____ "Unpublished works of Ramón Gómez de la Serna", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 7, n. 1, 1982, pp. 109-16.
- _____ *Ramón Gómez de la Serna*, New York, Twayne, 1974.
- MCCULLOCH, John A., *The dilemma of modernity, Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, Germany, Peter Lang, 2007.
- MERCADIER, Guy, "Images et autres alentours dans *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna", in MONER, Michel & LAFON, Michel, *Le livre et l'édition dans le monde hispanique: XVI^e et XX^e siècles*, Grenoble, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal-Grenoble III, Actes du colloque 14-16 novembre 1991, pp. 233-44.
- MORELLÓ-FROSH, Marta, "Las *Seis falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería", *Hispanófila*, n. 43, septiembre 1971, pp. 25-30.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, *Ramón y el teatro (la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, 1993.
- MURCIANO, Carlos, "La muerte, esa greguería", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 158, febrero 1963, pp. 297-9.
- NADA, R. M., "Un texto olvidado, ¿inédito? de Ramón" & HOYLE, Alan, "The Politics of a Hatless Revolutionary, Ramón Gómez de la Serna", in GLENDENNING, Nigel (ed.), *Studies in Modern Spanish Literature and Art, Presented to Helen F. Grant*, London, Tamesis, 1972, pp. 139-48; 79-96.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy & otros, *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Albert, 2010.

- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela, nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2009.
- _____ "Javier Gómez de la Serna en los inicios literarios de Ramón", *Ínsula*, Madrid, n. 682, octubre 2003, pp. 8; 17-19.
- _____ *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- NEWBERRY, Wilma, "Cubism and Pre-Pirandellianism in Gómez de la Serna", *Comparative literature*, vol. 21, n. 1, Winter, 1969, pp. 47-62.
- NICOLÁS, César, "Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna", *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1984, pp. 281-97.
- NIETO, Ramón, "Ramón y su *Diario póstumo*", *Ínsula*, Madrid, n. 322, septiembre 1973, pp. 12-3.
- NORA, Eugenio G. de, "Ramón Gómez de la Serna", *La novela española contemporánea*, t. II, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1968, pp. 94-154.
- OLIVER, E. J., "Paradise in Chesterton, Giraudoux, Ramón Gómez de la Serna", *The Chesterton Review*, vol. VIII, n. 1, 1982, pp. 10-29.
- OTEO SANS, Ramón, "Epistolario de Ramón Gómez de la Serna"; "Comentarios, documentación y referencias a las cartas de Ramón Gómez de la Serna", *Cansinos Assens: entre el modernismo y la vanguardia*, Alicante, Aguacilar, 1996, pp. 91-101; 103-140.
- PAPINI, Giovanni, "Ramón e i minerali" in *I diario di gog* [1931], *Tutte le opere di Giovanni Papini*, t. VII Prose Morali, Verona, Mondadori 1959, pp. 528-31.
- PÉREZ MINIK, Domingo, "Ramón Gómez de la Serna", in *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 205-28.
- PIELLER, Evelyne, "Le paradis n'est pas perdu", *La Quinzaine littéraire*, n. 455, 16-31/01/1986, p. 18.
- PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción, "'En la ladera de lo ignoto': el Brasil fantástico de Ramón Gómez de la Serna", *RHM*, XLIII, 1990, pp. 23-31.
- _____ "Um renovador da literatura espanhola", *O Estado de S. Paulo*, n. 415, ano VII, 02/07/1988, p. 9.
- PONCE, Fernando, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión, 1968.
- QUONCE, Roberta, "Norah Borges y Ramón Gómez de la Serna: revisiones de lo cursi", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, University of Toronto, vol. 28, n. 1, otoño 2003, pp. 71-85.
- RALL, Dietrich, "Ramón Gómez de la Serna", *La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1808-1928*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 231-7.
- REYES, Alfonso, "Ramón Gómez de la Serna", *Hispania*, Paris, juil-sept. 1918, pp. 234-40.
- _____ "Ramón Gómez de la Serna", *Simpatías y diferencias. Tercera serie*; "El Ramonismo en la actual literatura española"; "Vieja controversia", *Simpatías y diferencias. Quinta serie*, in *Obras completas de Alfonso Reyes*, IV, México, FCE, 1956, pp. 183-91; 366-7; 378-9.
- _____ "Ramón Gómez de la Serna", *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1949, pp. 95-106.
- RICHMOND, Carolyn, "Introducción" a GÓMEZ DE LA SERNA, *El secreto del acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-100.
- RIVERO POTTER, Alicia, *La estética mallarmeana con la teoría y práctica de la novela en Gómez de la Serna, Huidobro y Sarduy*, tesis, Brown University, 1984.
- _____ "Ramón Gómez de la Serna y Vicente Huidobro: Intertextualidad", *Hispanic Review*, vol. 59, n. 4, Autumn, 1991, pp. 437-50.
- ROBERT, Danièle, "Ramón et l'art de la passeggiata", in GÓMEZ DE LA SERNA, *La femme d'ambre*, trad. Danièle Robert, Paris, André Dimanche, 1993, pp. 7-13.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, "El novelista de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista", *Revista Hispánica Moderna*, vol. LII, n. 1, junio de 1999, pp. 77-95.

- ROOF, Gayle, "Gómez de la Serna as Literary Mentor: Ramonian Aesthetics in the Early Work of Luis Buñuel", *Revista hispánica moderna*, New York, Columbia University, vol. XLVII, n. 2, diciembre 1994, pp. 353-66.
- ROTH, José Pablo Ducis, "El Caballero de Olmedo: de Lope de Vega a Gómez de la Serna", *Revista Hispanista*, n. 15, octubre-diciembre 2003, *on-line*, <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo131esp.htm>, último acceso em 25/01/2009.
- ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel, "Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27", *Anuario de estudios filológicos*, II, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1979, pp. 251-69.
- RUGG, Marilyn Dean, *Writing in crisis: the Spanish novel of the early Twentieth Century (Azorín, Pérez de Ayala, Unamuno, Gómez de la Serna)*, tesis, Johns Hopkins University, 1985.
- SAAVEDRA, Juan José, *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna, dos madrileños atípicos*, Madrid, Libertarias, Prodhufo, 1993.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, "Ramón Gómez de la Serna", *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso, 1957, pp. 168-70.
- SANCHEZ-CAMARGO, Manuel, "Un crítico de arte: Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 163-4, 1963, pp. 258-60.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo, "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, t. XLV, n. CXXXIV, 1967, pp. 121-45.
- SERRANO ASENJO, José Enrique, "Allá lejos y tiempo atrás: *Nostalgias de Madrid* de Ramón Gómez de la Serna", in EZAMA GIL, Ángeles *et alii* (coord), *Aún aprendo, estudios dedicados al Profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2012, pp. 569-578.
- _____ "El modernista y la romántica: *Mi tía Carolina Coronado* de Ramón Gómez de la Serna y aspectos de la retórica del espacio", *Romance Notes*, vol. 50, n. 3, 2010, pp. 315-325.
- _____ "Escritura para el túnel (acerca de *El hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna)", *Revista de Literatura y Cultura*, tomo IV, n. 1, primavera 1991, pp. 23-45.
- _____ "Estética ética de la biografía: Edgar Poe, de Ramón Gómez de la Serna", *Interliteraria*, n. 16, Tartu University Press, 2011, pp. 365-380.
- _____ "Ideas sobre la novela en los años veinte: metanovelas y otros textos doctrinales", in AUBERT, P. [comp.], *La novela en España, siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 129-41.
- _____ "Los medios seres, una farsa sobre el vacío", *Mundaiz*, San Sebastián, Universidad de Deusto; Donostia, Deustuko Unibersitatea, n. 53, enero-junio 1997, pp. 87-103.
- _____ "Las biografías de escritores de Ramón Gómez de la Serna y su poética encubierta: Los contemporáneos", *Revista Candiense de Estudios Hispánicos*, vol. 30.1, otoño 2005, pp. 171-87.
- _____ "Lugar y metáfora: perspectiva de Metrópolis desde Ramón Gómez de la Serna", in LÓPEZ CRIADO, F. (ed.), *Voces de vanguardia*, Universidad de la Coruña, 1995, pp. 81-95.
- _____ *Ramón y el arte de matar: el crimen en las novelas de Gómez de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros, 1992.
- SERRANO-DOLADER, David, "*La viuda blanca y negra* o la teatralización de la novela en Gómez de la Serna", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, n. 1-2, 1996, pp. 119-41.
- SOBEJANO, Gonzalo, "Nietzsche y la generación de 1914", *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 487-618.
- SORIA OLMEDO, Andrés, "Ramón Gómez de la Serna's oximoronic historiography of the Spanish avant-garde" & SERRANO ASENJO, José Enrique, "The theory of the novel in Ramón Gómez de la Serna's *The Novelist*", in HARRIS, Derek (ed.), *The Spanish avant-garde*, New York, Manchester University, 1995, pp. 15-26; 27-38.
- SPIRES, Robert C., "New Art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and Vanguard Fiction", *MLN*, vol. 115, n. 2, Hispanic Issue, Marc., 2000, pp. 205-23.
- SPOTTORNO, José Ortega, "Ramón cumple 100 años", *El País*, Madrid, 25/01/1988.

- TASENDE, Mercedes, "Entre el amor y la muerte: soluciones al problema existencial en dos obras de Ramón Gómez de la Serna", *Hispania*, vol. 80, n. 4, diciembre 1997, pp. 753-63.
- TORRE, Guillermo de, "Una interpretación novelesca de los argentinos", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 64, diciembre 1932, pp. 334-8.
- TOVAR, Antonio, "Ramón, asceta", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 30, 1952, pp. 285-94.
- UMBRAL, Francisco, *Ramón y las vanguardias*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- URMENETA, Fermín de, "Sobre la estética ramoniana", *Revista de Ideas estéticas*, Madrid, t. xxxi, n. 124, 1973, pp. 319-22.
- URRUTIA, Jorge, "Las vanguardias literarias", in *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, 1981, pp. 49-69.
- VARELA JÁCOME, Benito, "El vanguardismo de Ramón Gómez de la Serna", in *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967, pp. 225-36.
- VEGA DÍAZ, Francisco, "La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 403-5, enero-marzo 1984, pp. 317-28.
- _____ "Recuerdos de Ramón Gómez de la Serna, Indalecio Prieto y José Gutiérrez Solana", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 427, enero 1986, pp. 101-10.
- VELA, Fernando, "La tertulia de Pombo", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 16, octubre 1924, pp. 172-6.
- VENTÍN PEREIRA, J. Augusto, *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- VILLANUEVA, Darío, "La escritura ramoniana de la novela (A propósito de una edición de *La Quinta de Palmyra*)", *Ínsula*, Madrid, n. 432, noviembre 1982, pp. 7; 11.
- YNDURÁIN, Francisco, "Sobre el arte de Ramón", *Clásicos modernos, estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, pp. 192-201 (originalmente em *Revista de Ideas estéticas*, xxxi, 1963, pp. 37-45).
- ZLOTESCU, Ioana, "Ramón y Ortega: sesenta años de *Automoribundia*", *Revista de Occidente*, n. 331, 2008, pp. 39-60.

Coletâneas

- BEJARANO, Luz & PÉREZ, Carlos (coords.), *Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Cuaderno didáctico, Madrid, MNCARS, 2002.
- BONET, Juan Manuel (org.), *Ramón en cuatro entregas*, 4 tomos, Museo Municipal de Madrid, 1980.
- GRECO, Martín (org.), *La penosa manía de escribir, Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir (1940-1956)*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2009.
- Hommage a Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)*, Centre Georges Pompidou, Revue parlée, novembre 1983.

Biografías

- CASTAÑÓN, José Manuel, *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna (Los años de Oviedo: 1908-1909)*, Madrid, Albert, 2001.
- FLÓREZ, Rafael, *Ramón de Ramones*, Madrid, Bitácora, 1988.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, "El primo Ramón", *Entrerramones y otros ensayos*, Madrid, Nacional, 1969, pp. 131-94.
- _____ *Ramón (obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963.
- GONZÁLEZ RUANO, César, "Ramón Gómez de la Serna", *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Nacional, 1949, pp. 151-3.
- GRANJEL, Luís, *Retrato de Ramón. Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963.

PÉREZ FERRERO, Miguel, "Vida de Ramón"; "Pasos", *Cruz y Raya, revista de afirmación y negación*, n. 30, Madrid, septiembre 1935.

SOFOVICH, Luisa, *Ramón Gómez de la Serna*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

TUDELA, Mariano, *Ramón Gómez de la Serna. Vida y gloria*, Madrid, Hathor, 1988.

Números especiales em periódicos

"100 años de Ramón Gómez de la Serna", *El Europeo*, Madrid, n. 2, junio 1988, pp. 102-10.

"Centenario de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 461, noviembre 1988, pp. 7-44.

"Especial, RAMÓN Gómez de la Serna", *Lateral, revista de cultura*, año III, n. 24, diciembre 1996.

"La utopía de Ramón", *Cuadernos El Público*, n. 33, Madrid, mayo 1988, separata del n. 56.

"Ramón Gómez de la Serna", *Camp de l'arpa*, n. 53-4, Barcelona, julio-septiembre 1978, pp. 7-40.

"Ramón Gómez de la Serna, desde el siglo XXI", LÓPEZ MOLINA, Luis (coord.), *Quimera*, Barcelona, Mataró, n. 235, octubre 2003, pp. 10-37.

"Ramón, centenario de Ramón Gómez de la Serna", *Revista de Occidente*, Madrid, n. 80, enero 1988.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca, año III, n. 5, Madrid, junio de 1989, pp. 9-75.

Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, n. 410, agosto 1984, pp. 50-77.

Diario 16, suplemento "Culturas", n. 168, año XIII, n. 4004, 1988, pp. I-V, VIII-X, XII.

Ínsula, Madrid, n. 196, marzo 1963.

Ínsula, Madrid, n. 502, octubre 1988.

Relacionado com os personagens de *Doña Juana la loca, Superhistoria*

ALVAR, Carlos & Manuel, "Siete Infantes de Lara", *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 175-270.

ARAM, Bethany, *La reina Juana: gobierno, piedad, dinastía*, trad. Susana Jákfalvi, Madrid, Marcial Pons, 2001.

ARTEAGA, Almudena de, *La Beltraneja, el pecado oculto de Isabel la Católica*, 10ª ed., Madrid, La Esfera de los Libros, 2001.

AZCONA, Tarsicio de, *Juana de Castilla, mal llamada la Beltraneja, Vida de la hija de Enrique IV de Castilla y su exilio en Portugal (1462-1530)*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007.

CASTRO, Américo, "El caballero de Olmedo", in MOLLOY, Sylvia & FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (eds.), *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, London, Tamesis, 1983, pp. 31-44.

CASTRO, Guillén de, *Las hazañas del Cid*, ed. de John G. Weiger, Barcelona, Puvill, 1981.

_____, *Las mocedades del Cid, Comedia primera*, ed. de Stefano Arata, Barcelona, Crítica, 1996.

CATALÁN, Diego, *Romancero Pan-Hispánico*, 4 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.

CORTIJO OCAÑA, Antonio, "La leyenda del Caballero de Olmedo en una versión desconocida de la *Historia de Medina del Campo* de López Osorio", *Criticón*, Toulouse, n. 68, 1996, pp. 101-11.

CUENCA CABEZA, Manuel, *La leyenda de los infantes de Lara en el teatro español*, Córdoba, Monte de Piedad, Caja de Ahorros de Córdoba, Universidad de Deusto, 1990.

DE LA CUEVA, Juan, *El infamador/ Los siete infantes de Lara*, 6ª ed., ed. José Cebrián, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

ESCALONA MONGE, Julio, "Épica, crónicas y genealogías. En torno a la historicidad de la Leyenda de los infantes de Lara", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n. 23, 2000, pp. 113-76.

FALQUE REY, Emma, *Historia compostelana*, Madrid, Akal, 1994.

FERRER CUÑAT, Chema, "Las emparedadas: ¿condena o penitencia?", in ARROYO, Fernando (coord.), *Hispania incógnita*, Madrid, Templespaña, Santillana, 2006, pp. 369-80.

FITA, Fidel, "Don Rodrigo de Vivero y Velasco...", *Boletín de la Real academia de historia*, t. XLVI, cuaderno VI, junio 1905, pp. 452-74.

- _____ "El Caballero de Olmedo y la orden de Santiago", *Boletín de la Real academia de historia*, t. XLVI, cuaderno V, mayo de 1905, pp. 398-422.
- _____ "El memorial histórico de Medina", *Boletín de la Real academia de historia*, t. XLVI, cuaderno IV, abril de 1905, pp. 325-49.
- FONTAN, Paul, *Doña Juana, poème-dialogué en quatre visions*, Paris, Éditions de la Belle Diane, 1931.
- FUENTE, María Jesús, *Reinas medievales en los reinos hispánicos*, Madrid, La esfera de los libros, 2003.
- FUENTE, Vicente de la, *Doña Juana la Loca vindicada de la nota de herejía*, 4ª ed., Madrid, s. e., 1870.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España*, ed. de Fernández Valverde, Madrid, Alianza, 1989.
- La urraca negra y blanca: canción infantil rusa*, ilustraciones de Iurii Alekseevich Vasnetsov, Moscú, Progreso, 1964.
- LOBATO YANES, Elena, *Urraca I, la Corte Castellano-Leonesa en el siglo XII*, Palencia, Diputación provincial de Palencia, 2000.
- LOPE DE VEGA, Félix & MONTESER, Francisco, *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Celsa Carmen García Valdés, Pamplona, Universidad de Navarra, 1991.
- LOPE DE VEGA, Félix, *El Caballero de Olmedo*, ed. de Joseph Pérez, Madrid, Castalia, 1970.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- _____ *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Gredos, 1955.
- MORA GARCÍA, José Luis, "Verdad histórica y verdad estética. Sobre el drama de Pérez Galdós, Santa Juana de Castilla", in MILLÁN Y REYERO, C. Martínez (coord.), *El siglo de Carlos V y Felipe II, La construcción de los mitos en el siglo XIX*, t. II, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios, 2000, pp. 69-99.
- NAVARRO VILLOSLADA, Francisco, *Doña Urraca, la reina temeraria*, Barcelona, Belacqva, 2003.
- PÉREZ DE URBEL, Justo, *El eremitismo en la Castilla primitiva*, Pamplona, Aranzadi, 1970.
- REILLY, Bernard F., *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca, 1109-1126*, 1999, on-line, <http://libro.uca.edu/urraca/urraca.htm>, último acceso em 08/07/2009.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *La Reina Doña Juana la Loca: estudio histórico*, Madrid, s. e., 1892.
- SAAVEDRA, Ángel de [Duque de Rivas], *Obras completas*, t. II, *El Moro expósito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1854.
- VINOT, Gustave, *Dona Juana, poème dramatique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1873.

Sobre Doña Juana la Loca

- ALONSO, Martín, "La creación de la superhistoria", *La estafeta literaria*, Madrid, n. 27, 25/05/1945, p. 13.
- AYBAR RAMÍREZ, María Dolores, "Juana I en el exilio del franquismo", *Hispanista*, vol. XIII, n. 48, enero-marzo 2012, on-line, <http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/374.pdf>, último acceso em 21/05/2012.
- CANO, José Luis, "Ramón Gómez de la Serna. Doña Juana la loca y otras novelas superhistóricas", *Ínsula*, Madrid, año IV, n. 47, 1949, p. 5.
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, t. II, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1968, pp. 145-8.
- REY BRIONES, Antonio del, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 161-4.

SERRANO ASENJO, Enrique, "Unidad y diversidad en *Doña Juana la Loca*: Pasiones vestidas de superhistoria, novela y (auto)biografía", in NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela, nuevas perspectivas*, Universidad de Huelva, 2009, pp. 145-72.

TASENDE, Mercedes, "Ramón Gómez de la Serna's Superhistory, An Original Approach to the Life of Juana de Castilla", in GÓMES, María; JUAN-NAVARRO, Santiago & ZATLIN, Phyllis (eds.), *Juana of Castile, History and Myth of the Mad Queen*, Cranbury, Rosemont, 2008, pp. 92-106.

Outros

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Esencia de verbena, poema documental de Madrid en 12 actos* [intervenciones de Ramón Gómez de la Serna], filme, 1930.

VÍTORES, Feliciano, *El orador* [monólogo de Ramón Gómez de la Serba], filme, 1928.

GERAL

- ADAMS, Elsie B. (ed.), *Critical essays on George Bernard Shaw*, New York, G. K. Hall & Co, 1991.
- ALTAMIRANO, Carlos & SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos, de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Espasa Calpe; Ariel, 1997.
- ÁLVAREZ DE LA FUENTE, José, *Sucesión Real de España: vidas y hechos*, tomo III, Madrid, Imprenta i librería de D. Manuel Martín, 1773.
- ANDRADE, Mário, *O empalhador de passarinho*, São Paulo, Martins, 1955.
- AUB, Max, *Crímenes ejemplares*, Valencia, Media Vaca, 2001.
- AZORÍN [José Martínez Ruiz], *Castilla*, ed. de Inman Fox, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- AZORIN [José Martínez Ruiz], *Obras completas III*, Madrid, Aguilar, 1961.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie, Œuvres complètes V*, 1977-1980, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
- _____ *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BARY, David, "En torno a las polémicas de vanguardia", in *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica*, México, III, Universidad de Texas, 1965, pp. 23-9.
- BASTOS, María Luisa, "Escrituras ajenas, expresión propia: Sur y los testimonios de Victoria Ocampo", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XLVI, n. 110-1, enero-junio 1980, pp. 123-37.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, Memorial da América Latina; UNESP, 1990.
- BÉNICHOU, Paul, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.
- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BERGAMÍN, José, *El disparate en la literatura española*, edición de Nigel Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1945.
- _____ *L'Energie spirituelle*, Genève, Albert Skira, 1946.
- _____ *L'Evolution créatrice*, Paris, PUF, 1991.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La otra aventura*, Buenos Aires, Galerna, 1968.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio & ZAVALA, Iris M., *Historia social de la Literatura española (en lengua Castellana)*, 2ª ed., 3 tomos, Madrid, Castalia, 1986.
- BONET, Juan Manuel, *Impresos de vanguardia en España*, catálogo de la exposición producida por MUVIM, València, 2009.
- BONET CORREA, Antonio, "Los cafés históricos", discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13/12/1987, *Lars: cultura y ciudad*, n. 9, 2007, pp. 47-53.
- BOOTH, Wayne, "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification", in HOFFMAN & MURPHY (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*, 2nd ed., Durham, North Carolina, Duke University Press, 1996, pp. 171-89.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, édition complète, Jean-Jacques Pauvert, Paris, Gallimard, 1969.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.
- BUCKLEY, Ramón & CRISPÍN, John, *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza, 1973.
- CALVINO, Italo, "I modelli cosmologici", in *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Oscar Mandori, 2002, pp. 245-9.
- _____ "L'esattezza e il caso", in LANDOLFI, Tommaso, *Le più belle pagine, scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 551-63.
- _____ *La machine littérature, essais*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984.
- _____ *Lettere, 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.
- _____ *Lezioni americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2007.

- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*, 2ª. ed., trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Todas as cósmicas*, trad. Ivo Barroso e Roberta Barni, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *El movimiento V. P.*, prólogo de Juan Manuel Bonet, Madrid, Viamonte, 1998.
- _____. *La novela de un literato*, 3 vols., Madrid, Alianza, 2005.
- _____. *Obra crítica*, 2 vols., Sevilla, Diputación Provincial, 1998.
- CANTORAL URIZA, Ricardo & FARFÁN MÁRQUEZ, Rosa María, "Método de exhaución: Eudoxio y Arquímedes", *Desarrollo conceptual del cálculo*, México, Thomson, 2004, pp. 25-33.
- CARNEIRO, Flávio, *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2001.
- CARRERAS I ODRIÓZOLA, Albert & TAFUNELL SAMBOLA, Xavier (coords.), *Estadísticas históricas de España: Siglos XIX-XX*, 2ª ed., Bilbao, BBVA, 2005.
- CARRIEGO, Evaristo, *Misas herejes: la canción del barrio*, Buenos Aires, Tor, 1946.
- _____. *Poesías*, Barcelona, Auber y Pla, 1913.
- CORTÁZAR, Julio, *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europeia e Idade Média latina*, trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai, São Paulo, Hucitec, Edusp, 1996.
- DE ICAZA, Francisco A., *Conquistadores y pobladores de Nueva España: diccionario autobiográfico sacado de los textos originales*, 2 vols., Madrid, El adelantado de Segovia, 1923.
- DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo*, cinema 2, trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1492-1581), *La conquista de Méjico*, Madrid, Atlas, 1943.
- DOSSE, François, *L'Histoire en miettes. Des Annales à la nouvelle histoire*, Paris, Découverte, 1987.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays*, U.S., Coyote Canyon, 2010.
- ESPINA, Antonio & AYALA, Oscar, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.), *América Latina em sua literatura*, trad. Luiz João Gaio, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- FERNÁNDEZ UTRETA, María Soledad, "Esencia de verbena: sabor popular y estética de minorías en la pintura de Maruja Mallo", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, University of Toronto, vol. 28, n. 1, otoño 2003, pp. 87-102.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Epistolario, Obras Completas*, vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- _____. *Relato: cuentos, poemas y misceláneas, Obras completas VII*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.
- FOUCAULT, Michel, *La vida de los hombres infames*, ed. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, La Piqueta, 1990.
- FRYE, Northrop, *Código dos códigos, a Bíblia e a literatura*, tradução e notas de Flávio Aguiar, São Paulo, Boitempo, 2004.
- _____. *L'écriture profane, essai sur la structure du romanesque*, traduit par Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998.
- GAMERRO, Carlos, *Ficciones barrocas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- GELADO, Viviana, *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*, Rio de Janeiro, 7Letras, São Carlos, Edufscar, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.
- _____. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GIRONDO, Oliverio, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968.
- GOMÁ I TOMÁS, Isidro, "Apología de la Hispanidad", *Acción Española*, n. 64-5, tomo XI, Madrid, 01/11/1934, pp. 193-230.

- GÓMEZ ESCALONILLA, Lorenzo Delgado, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, Centro de Estudios Históricos, 1988.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, 4 tomos, Madrid, Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, "El meridiano intelectual de Hispanoamérica", *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 459, septiembre 1988, pp. 166-71.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (comp.), *Cultura y tercer mundo. Caminos en el saber académico*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón, Obras completas*, 2 vols., ed. Emilio Blanco, Madrid, Turner; Biblioteca Castro, 1993.
- GRAMUGLIO, María Teresa, "Sur en la década del treinta: una revista política", *Punto de vista*, n. 28, noviembre 1986, pp. 32-9.
- _____, "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", *Punto de vista*, n. 17, abril-julio 1983, pp. 7-10.
- GROPP, Nicolás, "Una poética de la mirada intrusa", *Revista Fragmentos*, Florianópolis, UFSC, n. 19, julho-dezembro 2000, pp. 47-65.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso, introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GÜIRALDES, Ricardo, *El cencerro de cristal*, Buenos Aires, Losada, 1952.
- GULLÓN, Ricardo (dir.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1993.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, *El revisionismo histórico argentino*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- _____, *La Argentina en la tormenta del mundo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de (1559-1625), *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del Mar Océano*, 3 vols., Madrid, s. e., 1934.
- HOBBSAWM, Eric, "As artes 1914-45", *Era dos extremos, o breve século XX, 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1995, pp. 178-97.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Epistolario I, 1898-1916*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- KEYSERLING, Hermann, *El conocimiento creador*, traducido por José Pérez Bances, Barcelona, Espasa Calpe, 1930.
- _____, *Figures symboliques*, trad. et préface par Christian Sénéchal, Paris, Stock, 1928.
- _____, *La révolution mondiale et la responsabilité de l'Esprit*, lettre-préface de Paul Valéry, Paris, Stock, 1934.
- _____, *La vida íntima*, traducido por Luis López-Ballesteros, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939.
- _____, *Le monde qui naît*, traduction et préface de Christian Sénéchal, Paris, Stock, 1927.
- _____, *Viaje a través del tiempo II, la aventura del alma*, trad. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- KING, John, *Sur, A Study of the Argentina Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, New York, Cambridge University Press, 1986.
- LARBAUD, Valery, *Le palais de cristal*, Montpellier, Fata Morgana, 2002.
- LEARY, Richard & FOSTER, D. J., "Adam and Eve: involving Archetypes in *Back to Methuselah*", *Critical essays on George Bernard Shaw*, ed. by Elsie B. Adams, New York, G. K. Hall & Co, 1991, pp. 105-18.
- LEBRUN, Enrique, *Historia de la conquista del Perú y de Pizarro*, trad. de la 5ª ed. francesa por J. R., Barcelona, Subirana, 1862.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña. El mejor alcalde, el rey*, edición de Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1990.
- MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939), ensayo de interpretación de un proceso cultural*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1983.

- MARCHÁN FIZ, Simón, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Siruela, 2008.
- MARTÍNEZ, Juana (ed.), *Exilio y residencias, escrituras de España y América*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.
- MEDIN, Tzvi, "Ortega y Gasset en la Argentina: la tercera es la vencida", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, vol. 2, n. 2, julio-diciembre 1991, on-line, http://www.tau.ac.il/eial/II_2/medin.htm, último acceso em 16/02/2013.
- MENDONÇA TELES, Gilberto, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro, apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*, Petrópolis, Vozes, 1976.
- MEO LAOS, Verónica, *Vanguardia y renovación estética: Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires, CICCUS, 2007.
- MEYRINK, Gustav, *El Golem*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- MYERS, Jorge, "Entre la libertad y el miedo: Botana y la esporádica tradición liberal argentina", *Punto de vista*, n. 63, abril 1999, pp. 43-8.
- NANCY, Jean-Luc, "La existencia exiliada", *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, n. 26-7, 1996, pp. 34-9.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Considerações Extemporâneas, Obras incompletas*, trad. Rubens Torres Filho, São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- OCAMPO, Victoria, *Autobiografía*, vols. IV-VI, Buenos Aires, Sur, 1982-1984.
- _____, *El viajero y una de sus sombras, Keyserling en mis memorias*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.
- ORTEGA y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- PASTERNAK, Nora, "La revista Sur y el exilio español", in AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del Exilio Republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 995-1004.
- PAZ, Octavio, *Signos em rotação*, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La vanguardia en España*, Toulouse, Paris, Cric & Ophrys, 1998.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975.
- PIATTELLI-PALMARINI, Massimo (org.), *Teorias da linguagem, teorias da aprendizagem: o debate entre Jean Piaget & Noam Chomsky*, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Cultrix, Edusp, 1983.
- PILZ, Kerstin, *Mapping complexity: literature and science in the works of Italo Calvino*, Leicester, Troubadour, 2005.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- PORTO, Cláudio M. & PORTO, M.B.D.S.M., "A evolução do pensamento cosmológico e o nascimento da ciência moderna", *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, n. 4, 2008, on-line, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180611172008000400015&lng=e&nrm=iso, último acesso em 27/07/2009.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, préface de J. Starobinski, Paris, Flammarion, 1979.
- PRAZ, Mario, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, trad. José María Parreño, Madrid, Siruela, 1989.
- PREDERO, María Guadalupe, "Contexto histórico. Circunstancias que precedieron a la dictadura franquista", in PREDERO, María Guadalupe & PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción (coords.), *Tejiendo recuerdos de la España de ayer: experiencias de postguerra en el régimen franquista*, Madrid, Narcea, 2006, pp. 37-54.
- PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- QUENEAU, Raymond, *Petite cosmogonie portative, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños*, ed. de Joan Estruch Tobella, Madrid, Akal, 1991.

- QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique speculative*, Paris, Gallimard, 1995.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (ed. y coord.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, 3 vols., Salamanca, Ollero y Ramos, 2005.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire ao Surrealismo*, trad. Fúlvia Moretto e Guacira Marcondes, São Paulo, Edusp, 1997.
- REVERDY, Pierre, "L'image", *Nord-Sud*, n. 13, mars 1918.
- REYES, Alfonso, *Obras completas*, vol. XXIII, México, FCE, 1989.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, t. III, Paris, Seuil, 1985.
- RÍO, Ángel del & BERNARDETE, M. J., *El concepto contemporáneo de España, antología de ensayos 1895-1931*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- ROGERS, Geraldine, "El semanario 'Caras y caretas': mundo de los productores", *Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre, 2001.
- ROLLI, G. M., *80 emblems regarding the Ave Maria*, s. d.
- ROSEMBERG, Harold, *The Tradition of the New*, New York, Horizon, 1959.
- RUIZ CONTRERAS, Luis, *Día tras día. Correspondencia particular (1908-1922)*, Madrid, Aguilar, 1950.
- SÁBATO, Ernesto, *Uno y diverso*, Buenos Aires, La Nación; Seix Barral, 2006.
- SAER, Juan José, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.
- SAMPELAYO, Juan, "Noticias y anécdota de los cafés madrileños", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n. 6, 1970, pp. 507-27.
- SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth, "La poética de Italo Calvino: elementos para el análisis literario", 5^{as} *Jornadas de Investigación*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 25-29/06/2001, on-line, <http://www.uaz.edu.mx/cippublicaciones/CD%20Jornadas%202000%20-202001/Humanisticas/PDF/HE10.pdf>, último acceso em 24/09/2009.
- SANSINENA DE ELIZALDE, Elena, *La obra de "Amigos del arte" en los años 1933-36*, Buenos Aires, Amigos del Arte, s.f.
- SCHMITT-VON MÜHLENFELS, Franz, "La literatura y las otras artes", in SCHMELING, Manfred, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, trad. Ignacio Torres Corredor, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 184-6.
- SCHWARTZ, Jorge, *Fervor das vanguardas, arte e literatura na América Latina*, São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- _____ *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- _____ *Vanguardia e cosmopolitismo: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*, São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Gérard Lebovici, 1986.
- SHAW, Bernard, *Man and Superman*, Cambridge, The University Press, 2005.
- SHOPENHAUER, Arthur, *O mundo como vontade e como representação*, tomo I, trad., apresentação, notas e índices de Jair Barboza, São Paulo, UNESP, 2005.
- SILVA, Paulo Renato, *Victoria Ocampo e intelectuais de Sur: cultura e política na Argentina (1931-1955)*, dissertação, IFCH-UNICAMP, 2004.
- SIMON, Linda, *Dark light: electricity and anxiety from the telegraph to the x-ray*, Florida, Harcourt, 2005.
- SUBIRATS, Eduardo, *A flor e o cristal, ensaios sobre arte e arquitetura modernas: em torno da utopia urbana de Hugh Ferriss*, trad. Eduardo Brandão, São Paulo, Nobel, 1988.
- TERÁN, Oscar, *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- TUDELA, Mariano, *Aquellas tertulias de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1985.
- VALERY, Paul, *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957.
- VALLE-INCLÁN, Ramón, "Farsa y licencia de la reina castiza", *Obras completas*, vol. I, Madrid, Plenitud, pp. 417-89.

- VALLEJO, César, *Obras completas 4*, Barcelona, Laia, 1978.
- VÁSQUEZ, Karina R., "Redes intelectuais hispano-americanas na Argentina de 1920", trad. S. Miceli e E. Guilhon, *Tempo social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, junho de 2005, pp. 55-80.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.
- VIGNALE, Pedro Juan & TIEMPO, César, *Exposición de la actual poesía argentina, 1922-1927*, Buenos Aires, Minerva, 1927.
- VIÑAS (dir.), David & otros, *Literatura argentina siglo XX: la década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, edición de María Pía López, Buenos Aires, Paradiso; Fundación Crónica General, 2007.
- VIÑAS, David (dir.), *Historia social de la literatura argentina*, tomo VII, *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald, *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.
- WILDE, Oscar, *The Major Works*, Oxford University Press, 2000.
- ZELLINI, Paolo, *Breve historia del infinito*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Siruela, 2004.
- ZULETA, Emilia de, "Las letras españolas en la revista *Sur*", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, LXXX, n. 1, enero-marzo 1977, pp. 113-46.
- _____ *Espanoles en la Argentina: exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999.

Coleções de periódicos

- Alfar (revista de Casa América-Galicia)*, edición facsímil supervisada por César Antonio Molina, 4 tomos, La Coruña, Nos, 1983.
- Arte: revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid, 1932-1933, facsímiles, edición y prólogo de Juan Manuel Bonet, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- Cosmópolis*, Madrid, 1919-1922.
- El Mundo*, Buenos Aires, 1937-1938.
- Grecia: revista de literatura (1918-1920)*, 2 vols., edición de José María Barrera López, índice onomástico de María Cristina Guijarro Hernáiz, Málaga, Centro Cultural de la Generación de 27.
- Horizonte, revista de arte, 1922-1923*, edición y prólogo de José María Barrera López, Sevilla, Renacimiento, 1991.
- La Gaceta Literaria*, Madrid, 1927-1932.
- La Nación*, Buenos Aires, 1928-1950.
- Los Anales de Buenos Aires*, Emecé, Buenos Aires, 1946-1948.
- Plural: revista de literatura*, Madrid, año 1, n. 1-3, 1925.
- Proa*, 1ª época, reedición en homenaje a su fundador, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, mayo 2010.
- Proa*, 2ª época, agosto 1924-1926.
- Reflector, revista internacional de arte, literatura y crítica*, Madrid, diciembre de 1920, n. 1.
- Revista Martín Fierro*, 1924-1927, ed. facsimilar, estudio preliminar de Horacio Salas, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Revista Multicolor de los sábados, Crítica, 1933-1934*, edición completa en CD-ROM a cargo de Nicolás Helft, prólogo de Horacio Salas, textos de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Ronsel, revista de arte*, mayo de 1924 a oct.-nov. 1925, Galicia, Lugo, edición facsímil, ed. de Evaristo Correa Calderón, presentación de Basilio Losada, Barcelona, Sotelo Blanco, 1982.

Saber vivir, Buenos Aires, 1940-1954.

Sur, Buenos Aires, 1931-1949.

Ultra, Madrid, 27/01/1921 a 15/03/1922, edición en facsímiles de José Antonio Sarmiento y José María Barrera, Madrid, Visor, 1993.