

**EMBLEMAS DO CRISTAL EM BORGES E RAMÓN**  
**(SOBRE *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA E DOÑA JUANA LA LOCA,***  
***SUPERHISTORIA*)**

Livia GROTTTO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo é o resumo de um projeto de doutorado que propõe a leitura comparada de *Historia universal de la infamia* e de *Doña Juana la loca, Superhistoria*. Trata-se do primeiro livro de ficções de Jorge Luis Borges e de sete novelas de Ramón Gómez de la Serna. A comparação das obras tem por base os processos lógico-geométrico-metafísicos descritos por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. No mesmo livro, o escritor unifica e sintetiza a produção de Borges e Ramón por meio do cristal, cuja imagem combina regularidade espacial, forte senso estético, limpidez e clareza.

**Palavras-chave:** Borges; Gómez de la Serna; Calvino; Literatura comparada.

**RESUMEN:** Este artículo es el resumen de un proyecto de doctorado que plantea la lectura comparada de *Historia universal de la infamia* y de *Doña Juana la loca, Superhistoria*. Se trata del primer libro de ficciones de Jorge Luis Borges y de siete novelas cortas de Ramón Gómez de la Serna. La comparación de las obras tiene por base los procesos lógico-geométrico-metafísicos descritos por Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. En el mismo libro, el escritor unifica y sintetiza la producción de Borges y Ramón por intermedio del cristal, cuya imagen combina la regularidad espacial, fuerte sentido estético, limpidez y claridad.

**Palabras-clave:** Borges; Gómez de la Serna; Calvino; Literatura comparada.

### Primeiros contatos

Na Argentina, a sensibilidade voltada à imagem, à anti-retórica ou neo-retórica, à metáfora, ao paradoxo metafísico e à manipulação do passado para fazê-lo participar da construção de uma nova literatura, foi emoldurada pelo ultraísmo, sobretudo a partir das revistas *Martín Fierro* (1924-1927), da qual Jorge Luis Borges era colaborador, e *Proa* (1922-1925), dirigida em suas duas épocas, dentre outros, por Borges. Nesses periódicos, apresentava-se a nova estética, que relia as inovações das vanguardas europeias como o dadaísmo, o cubismo, o surrealismo e o expressionismo, à luz da cultura espanhola. Foi concebida nas reuniões do Café Colonial de Madrid, lideradas por Rafael Cansinos Assens. O breve tempo de vida dessa proposta na Espanha, extinta com o fim da publicação da revista *Ultra* em 1922, teria o seu fôlego retomado e renovado em Buenos Aires, para onde seria levada pelo jovem Borges. O título *Proa*, tanto quanto *Ultra*, designaria a vocação futurista inspirada por esse movimento.

Nos intervalos em que esteve em Madrid, entre 1919 e 1924, Borges também travou contato com outro grupo de escritores, do Café de Pombo, organizado em torno de Ramón Gómez de la Serna. Se em seus primeiros poemas seria traçada a mitologia portenha, com o código de hombridade e desafio dos arrabaldes, a esquina rosada, a tarde e os poentes, Gómez de la Serna, com os excessos de cor local que confinariam com a paródia, confessaria num tom de lirismo seus *travellings* solitários por Madrid. Estetizaria o mercado de usados em *El rastro*; reveria as tardes da “festa nacional” espanhola, com o touro capeado geometricamente em *El torero Caracho*; retrataria a arquitetura das casas simples, com flores na janela, em *Trampantojos*. Ambos construiriam a figura do escritor que observa as ruas de sua cidade de forma pitoresca, revelando-as por fragmentos, com apelo a um passado que não retornará. Em outros momentos, a ironia a respeito da ordenação excessiva aproximaria *La mujer de ámbar* de Gómez de la Serna e “Funes, el memorioso” de Borges. Lorenzo e Funes são personagens às voltas com classificações e o estabelecimento de sistemas julgados inúteis. O primeiro busca dominar a totalidade das palavras, empreendendo a elaboração de um dicionário de sinônimos. O narrador do conto de Borges, por sua vez, nota na personagem principal, interessada num sistema numérico anti-econômico e num catálogo de lembranças, o absurdo e a soberba de crer que um dicionário seria o suficiente para aprender o “árduo latim”.

Os espelhos comparecem nos textos de Borges “El acercamiento a Almostásim” de *Historia de la eternidad*, “El espejo de los enigmas” de *Otras inquisiciones*, “Arte poética” e “Los espejos velados” de *El Hacedor*, “El forastero” e “El instante” de *El otro, el mismo*. Ocorrem, igualmente, em Gómez de la Serna: *El doctor inverosímil*, *El incongruente*, *El novelista*, “Peluquería feliz” e em várias greguerias. O temor que provocam ao refletir o inexistente, associados à multiplicação do mundo e à morte, pode ser notado no poema “Los espejos” de Borges: “infinitos los veo, elementales/ ejecutores de un anticuo pacto,/ multiplicar el mundo como el acto/ generativo, insomnes y fatales” (Borges, 2002: 192). Também no romance de Gómez de la Serna, *La viuda blanca y negra*: personagem dupla, branca e negra, verdadeira e falsa, que em seu quarto possuía um grande espelho, responsável pelo medo de Rodrigo, que o imaginava contendo “un gesto o una obscenidad”. “‘Qué pálido debo estar’, pensaba con miedo de verse en los espejos”, cuja reflexão, semelhante a algumas passagens de Borges, evidencia o outro no lugar da imagem original do eu: “En la butaca que

---

<sup>1</sup> Livia Grotto é bolsista de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), junto à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Seu mestrado abordou a obra do escritor argentino Ricardo Piglia.

se reflejaba en el espejo, otro hombre hacía el gesto ignomioso de quitarse los zapatos” (Gómez de la Serna, 1997: 135, 290 e 136).

A respeito da reciprocidade entre os dois escritores, parcialmente apontada por alguns estudiosos, Graciela Montaldo explica: “‘Ramón’, como los martinferistas 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.” (em Viñas, 1989: 231).

Cansinos Assens manteve-se mestre à distância, na longínqua Espanha. Gómez de la Serna, ao contrário, viveu em Buenos Aires a partir de agosto de 1936, quando fugiu da guerra civil recém iniciada, assim como das disputas e discussões políticas. Aí permaneceu por mais de vinte e cinco anos e editou parte significativa de sua obra. Antes de instalar-se definitivamente, entretanto, já colaborava nas revistas portenhas. Entre 1924 e 1927, publicou oito artigos em *Martín Fierro*. Além disso, seu nome esteve envolvido na polêmica entre os grupos de Boedo e Florida<sup>2</sup>. Roberto Mariani, em nota publicada em *Martín Fierro* de julho de 1924, declarou que os redatores do periódico negavam a sensibilidade nacional e aderiam “a mediocres brillantes como Paul Morand, francés, y Ramón Gómez de la Serna, español” (García, em Albert, 2001: 15). Essa provocação, no número seguinte, seria rapidamente contestada pela redação, ao qualificar as assertivas de Mariani como confusas e desdenhosas. Finalmente, o número 19 de *Martín Fierro* rivalizaria com Boedo ao homenagear o escritor que resumia as propostas “del arte nuevo”. Assim, em 1925, um número especial é dedicado a Ramón, pouco depois de este anunciar em carta a Borges sua visita à Buenos Aires, acompanhado de Ortega y Gasset<sup>3</sup>.

Antes da publicação da homenagem, Gómez de la Serna informa sua mudança de planos, mas o número dedicado a ele não deixa de vir à luz. Além da correspondência, o intercâmbio entre os dois escritores se fazia também por meio de resenhas. Um ano antes do número especial, Borges escreve a respeito de *La sagrada Cripta de Pombo* nas revistas *Inicial* e *Martín Fierro*, comparando as enumerações que encontrava com as de La Celestina, Rabelais, Burton e Whitman, aludindo ao “sentido de la tarea de Ramón” como equivalente ao signo Álefe (Gómez de la Serna, 1974: 790). Nesse trecho, de acordo com Gloria Videla de

---

<sup>2</sup> Polêmica, faz-se preciso esclarecer, questionada como tal, uma vez que Boedo e Florida não se constituíram como grupos antagônicos em suas proposições estéticas. Cf. Gilman (em Viñas, 1989, p. 53-56).

<sup>3</sup> “Mi querido Borges:// [...] 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

Rivero (1999), utilizaria pela primeira vez “este concepto que daría el título a su famosísima narración de 1949”. Por sua vez, Gómez de la Serna resenha *Fervor de Buenos Aires* para a *Revista de Occidente*. Na década de 40, Borges intermediaria várias publicações do amigo na revista *Los Anales de Buenos Aires*, de cuja direção fazia parte. De um total de treze conferências organizadas pela entidade homônima, uma esteve a cargo de Gómez de la Serna. Passados quarenta anos, Borges escolheria para a coleção “Biblioteca Pessoal” de Hyspamérica, entre os livros que considerava de leitura imprescindível, um de Gómez de la Serna: *Silverio Lanza* (1918), para o qual redigiu um prólogo<sup>4</sup>.

Além da leitura e dos comentários mútuos, a relação de ambos circulava em torno de amigos em comum, como Cansinos Assens, Adriano del Valle, Guillermo de Torre, Enrique Larreta, Victoria e Silvina Ocampo, Mujica Láinez, Eduardo Mallea. Na confeitaria Richmond, em Buenos Aires, reunia-se assiduamente o grupo de escritores da revista *Martín Fierro*, entre eles, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Xul Solar, Ricardo Güiraldes, Conrado Nalé Roxlo, Leopoldo Marechal e Ramón Gómez de la Serna. Talvez não por mera coincidência, o escritor Valery Larbaud tenha sido o responsável pelo sucesso de Ramón em Paris ao traduzir suas *Greguerías*, publicadas na Espanha em 1918, e o primeiro a mencionar na França a importância de Borges, em 1925. Entretanto, quando os livros *Doña Juana la loca*, *Superhistoria* e *Historia universal de la infamia* – objetos deste projeto de estudo – foram publicados, já ia longe a experiência da vanguarda, não obstante Gómez de la Serna considerar-se um eterno vanguardista e Borges declarar a existência do “ultraísta muerto cuyo fantasma sigue siempre habitándome” (Borges, 2002, p. 380)<sup>5</sup>.

### Evidências de uma filiação

Em “La traducción de un incidente”, publicado no volume de ensaios *Inquisiciones* (1925), Borges discute a “fraternidad belicosa” entre Cansinos Assens e Gómez de la Serna, e acaba por traçar um balanço negativo das vanguardas e do ultraísmo. A partir de então, seu interesse estará voltado para o que nomeia *criollismo*<sup>6</sup>. Gómez de la Serna, do mesmo modo, embora tenha sido tradutor do “Manifesto do Futurismo” de Marinetti, ao publicar *Ismos*

---

anunciada se va a cumplir y tendré el gusto de abrazarlo en su casa.//Le abraza su camarada, //Ramón.” García (em Albert, 2001, p. 20).

<sup>4</sup> Em Borges, 1999, p. 593. Os julgamentos de Borges a respeito de Gómez de la Serna variaram ao longo dos anos, com momentos de adesão e de rechaço.

<sup>5</sup> De acordo com César Fernández Moreno (em De Roux & De Milleret, 1981, p. 417-423), na Argentina, o ultraísmo se encerra no ano de 1927, com a publicação da antologia *Exposición de la actual poesía argentina*, organizada por Pecho Juan, Vignale e César Tiempo.

<sup>6</sup> Sobre o *criollismo* de Borges, consultar Rodríguez Monegal, 1978.

(1931), expõe sua adesão apenas parcial às vanguardas, designando os movimentos de ruptura como “personalismos”.

Reivindicando a autonomia da arte e uma deliberada desconstrução do modo de narrar clássico, Borges e Gómez de la Serna buscam afinidades entre histórias, personagens e eventos onde eles aparentemente não existiriam. Opostos à moralização e à inflexão da política sobre o literário, escolhem relatos insignificantes, marginais, excêntricos. Também em ambos pode-se sublinhar, além da obsessão pelos espelhos e a refração, os catálogos, a enumeração de objetos e o colecionismo. Respondem ao advento da modernidade tecnológica, voltando-se às operações técnicas, à plasticidade dos contornos precisos, a uma estética da geometria e das combinações o mais das vezes estapafúrdias. Esse tipo de reflexão estética se acerca da impossibilidade de tomar o real pela linguagem, conforme o caminho traçado por Stéphane Mallarmé: a “dissolução do número oficial” em direção ao infinito, a semelhança entre os versos e as proporções, a proximidade da poesia e do pensamento, as relações exatas entre imagens das quais se desprenderia uma intuição<sup>7</sup>. Há, igualmente, uma confluência entre as escolhas de Borges, Gómez de la Serna e Valéry, em razão da hostilidade ao romance, do uso da paródia<sup>8</sup>, da importância conferida aos gêneros mistos, da noção de convencionalidade transitória dos signos. Opções que se delineiam desde Edgar Allan Poe, quando simetrias profundas do mundo se reproduzem no texto literário como indícios de uma estrutura íntima do espírito humano. Alia-se criatividade e rigor matemático, desde o conto “Os crimes da rua Morgue”(1841).

Ao resenhar *Eureka* (1848), “texto de explicação do universo”, Valéry preocupava-se, portanto, com as operações abstratas previstas por Poe para as relações humanas: definições, axiomas, lemas, teoremas, problemas, aporias. “Prodígios de descontinuidade”, de “sutilezas imaginativas”, de “passagens improváveis” que constituiriam outro gênero, diante de dois perigos principais que, segundo Valéry, ameaçariam o mundo: a ordem e a desordem. Tal gênero seria intitulado “cosmogônico”, ao aproximar-se da religião, confundindo-se com seus encaminhamentos, e da ciência, da qual, entretanto, se distinguiria pela ausência de verificações.

---

<sup>7</sup> Sobre o parentesco estético de Borges e Mallarmé, dificilmente atestado pelas leituras do primeiro, mas antes como confinamento de interesses, cf. Bénichou, 1996, p. 263-270. A respeito das concepções de Mallarmé, consultar sobretudo *Crise de vers* e *Quant au livre*, em Mallarmé, 1976, p. 239-272.

<sup>8</sup> Para uma aproximação do uso da paródia em Borges e Valéry, cf. Saer (em Klahn & Corral, 1991, p. 406-411).

### **Emblema do cristal, hipótese de leitura**

Italo Calvino compartilhou dessa rede de afinidades eletivas, segundo suas próprias palavras, em *Seis propostas para o próximo milênio*. Ao discorrer sobre uma delas, a “Exatidão”, justificou sua adesão a um plano de obra bem definido e calculado, cuja evocação de imagens nítidas, incisivas e memoráveis seria produzida através de um léxico preciso, capaz de “traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (1990, p. 72). Mesmo a desordem em *Zibaldone* de Giacomo Leopardi seria evidenciada através da ordem. A “impressão do ilimitado”, a exatidão conjugada com o indeterminado, o “terrificante e inconcebível”, as simetrias e séries, a idéia de limite que “suscita o que não tem fim”, seriam convocados para unir Gómez de la Serna e Jorge Luis Borges, escritores díspares. Mais ainda, eles seriam aproximados por Calvino a partir de um emblema complexo e multiplicador – o cristal – responsável por coadunar a transparência, a regularidade espacial, o forte senso estético, a limpidez e a claridade (1990, p. 84).

Num outro ensaio, dedicado apenas a Borges, Calvino retomaria essa tendência que considera minoritária na literatura, a de Mallarmé e, sobretudo, de Valéry, propondo uma “revanche da ordem mental sobre o caos do mundo” e circunscrevendo “núcleos míticos e arquetípicos” que se destacariam “contra o fundo desmesurado dos temas metafísicos” (1993, p. 247 e 251). Nesse sentido, o emblema do cristal concentraria um conjunto de temas comuns, tratados diversamente: as precisões, combinações, linhas, esquemas, disposições e sistemas que informam apenas parcialmente; as figuras que correspondem a fases, reconstruções, prismas, torres, cifras, espaços labirínticos; os tempos remotos, regulares ou circulares; as personagens ou lugares anacrônicos; os locais extensamente descritos e não situados; a ordem usada na confecção de um relato aparentemente inconcebível; as estruturas metafísicas ao mesmo tempo regulares e complexas; a precisão que transparece falsidade; os quebra-cabeças, os círculos, os reflexos, os paralelismos.

### **Convergência de duas obras**

Pouco se costuma recordar a figura de Gómez de la Serna durante o auto-exílio em Buenos Aires, distante da Madrid que representou em inúmeras ocasiões, miserável, publicando em excesso como forma imprescindível de sobrevivência. Angustiado, sem vontade de sair de casa e rever os amigos, escrevendo melancólico sua autobiografia cujo

título, *Automoribundia* (1948), revelaria parte de seu estado de espírito<sup>9</sup>. O mito biográfico construído em torno dele trata do Ramón alegre que possui apenas prenome, conhecido pelas greguerias publicadas até a morte, em 1963; pela paródia da pornografia de *Senos* (1917); pelas extravagâncias amorosas. Também pelas casas em que morou, onde amontoava objetos inúteis e recobria as paredes do escritório com fotografias e papéis de toda sorte. Época de um sucesso que parecia apenas iniciado, quando seus livros eram resenhados por Cansinos Assens, Valery Larbaud, Ortega y Gasset, Walter Benjamin. Relembra-se as conversas que dizia ter com uma boneca de cera de tamanho natural. As aparições vanguardistas dos anos vinte: em conferências-paródia para onde carregava maletas e baús, dos quais retirava objetos estranhos; em circos de Madrid e de Paris, quando subiu num trapézio ou discursou no lombo de um elefante; no Museu do Prado, invadido à noite, com uma lanterna. Cenas que o distanciam incrivelmente da imagem de Jorge Luis Borges, oposta a essa exuberância: discreto e refinado, leitor infatigável trancafiado em sua biblioteca.

Por outro lado, as biografias ficcionais elaboradas em *Historia universal de la infamia* e *Doña Juana la loca, Superhistoria (y otras seis novelas superhistóricas)* têm diversos aspectos em comum. Trata-se do primeiro livro de ficções de Borges, publicado em 1935, e de sete novelas de Gómez de la Serna, reunidas em 1944. Em ambos, recolhem-se relatos de vida e de morte. Desde os títulos, extrai-se o tema da história para, em seguida, rebatê-lo. Em Borges alinha-se a grandiosidade da “historia universal” e a infâmia. Em Gómez de la Serna emprega-se o termo “superhistoria”, a um só tempo preservando a referência à organização habitual dos textos históricos e marcando sua ultrapassagem. Nos dois, parte-se da totalidade – o Universo, a História – para fixar o detalhe de algumas biografias, num direcionamento ao passado que se atualiza fragmentariamente. A precisão de experiências particulares, inesperadas e finitas reordena o ponto de partida, deformando e refutando a noção de todo.

Em ambos, as personagens são definidas com poucos traços. Elas se prestam a reinventar o local, recoberto por certa mitologia, pelas margens pretéritas de uma tradição remota. Em *Doña Juana la loca*, a imensa distância temporal e a conseqüente estranheza fornecem a impressão de relatos estrangeiros. Em *Historia universal*, o “pueblerino” está a

---

<sup>9</sup> Em um de seus trechos, sobre os anos em torno de 1940, Gómez de la Serna (1974, p. 684) desabafa: “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”.

serviço de histórias situadas fora dos limites argentinos, com exceção de “Hombre de la esquina rosada”<sup>10</sup>.

Embora as ficções de Gómez de la Serna retomem o passado espanhol e convoquem rainhas e princesas, como Juana I de Castilla (1479-1555) e Juana de Castilla (1462-1530), a nobreza é exaltada para que as personagens sejam desmistificadas e recaiam com mais força no indigno. Sobressaem, no relato dessas nobres, seus codinomes depreciativos: “la loca”, “la Beltraneja”. As adjetivações ao lado do nome estariam nos títulos dos relatos de *Historia universal de la infamia*: “atroz redentor Lazarus Morell”, “Ching, pirata”, “proveedor de iniquidades Monk Eastman”, “asesino desinteressado Bill Harrigan”, “tintorero enmascarado Hákin de Merv”<sup>11</sup>. Os protocolos, o ambiente de palácios e castelos; os guardas, capitães, soldados, cavaleiros, reis e rainhas também participam do relato de Borges “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”. Episódios em que predominam as antíteses e rupturas, cercados pela nobreza e encerrados por uma morte rebaixada e tratada ironicamente. Em *Doña Juana la loca, Superhistoria*, no leito de morte, uma outra rainha, Doña Urraca de Castilla, pronuncia palavras ordinárias e patéticas: “– Estaba asomada al balcón...” (Gómez de la Serna, 2002, p. 355).

Urraca de Castilla, antes de morrer, sentia-se “urraca”, grande pássaro branco e negro, bastante comum na Espanha<sup>12</sup>. Os animais que parecem denotar um símbolo ou alegoria se manifestam nos relatos de Borges: dragões povoam o céu em “La viuda Ching, pirata”; há um falso comércio de pássaros, gatos e pombas, os braços de macaco de Paul Kelly, o pescoço curto como o de um touro do protagonista de “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”; há a imagem de um touro e de um leopardo em “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”. Mundos bárbaros, estampados por procedimentos formais que negam a originalidade do texto literário e destacam a literatura como artifício.

A representação sabe-se mediada por outros relatos. Assim, reconfigura-se, em “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, a leitura de *The Gangs of New York* de Herbert

---

<sup>10</sup> Gómez de la Serna também escreveu biografias de clássicos espanhóis, como Velázquez, Goya, Lope de Vega e Quevedo, partindo do princípio de que os clássicos não sabiam que seriam clássicos e, por esta razão, suas vidas empíricas não estiveram todo tempo à altura do que se tornariam.

<sup>11</sup> Saer (em Klahn & Corral, 1991), partindo dos títulos dos relatos de Borges, sublinharia o gosto pelo épico e discutiria a aparente contradição da epopéia ser fundada no romance e Borges apropriar-se dela, negando o gênero romanesco. *Historia universal de la infamia* estaria centrado na epopéia e “Hombre de la esquina rosada” representaria a parte épica especificamente argentina, com as “canções de gesta dos cuchilleros”. A sátira, a observação ética e a “luz metafísica”, contudo, seriam colocadas em jogo para desmoralizar a epopéia, cuja escrita no século XX seria historicamente impossível. Com poucas alterações, a reflexão de Saer poderia ser estendida ao livro de Gómez de la Serna.



Asbury. Em “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, pode-se ressaltar a semelhança do protagonista com a narrativa de incontáveis variações, que circula de boca em boca, do famoso pistoleiro Billy The Kid, que matava por prazer. Além disso, ao final das sete primeiras narrativas de *Historia universal de la infamia*, clarifica-se o jogo da autenticidade do apócrifo, quando se oferece ao leitor uma bibliografia das obras consultadas para a elaboração de cada uma delas. Todas as novelas de Gómez de la Serna, por seu turno, são reelaborações de histórias legendárias, canonizadas por séculos de tradição oral e de leitura. Do folclore espanhol, por exemplo, resgatam-se “Los Siete Infantes de Lara”, história de sete cavaleiros decaptados, que em Gómez de la Serna serão apenas seis<sup>13</sup>.

São narrativas de desventura que se convertem em anedotas. Essa é a confissão do prólogo da primeira edição de *Historia universal de la infamia* e que pode caracterizar, ao mesmo tempo, *Donã Juana la loca, Superhistoria*: exercícios de prosa que “abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (Borges, 2004, p. 289)<sup>14</sup>. Parâmetros similares aos utilizados por Francisco Umbral (1996) para referir-se à obra de Gómez de la Serna, ora louvada, ora criticada em virtude da descrição plástica e estetizante das personagens, das ações gratuitas, da idéia que substitui a imagem. Nos dois casos, trata-se de textos sobre os quais não há expectativa do leitor, senão inevitavelmente destruída por soluções inesperadas e fantásticas. Os textos de Gómez de la Serna são considerados “incongruencia asociativa” por César Nicolás, “busca de la congruencia en la incongruencia” por Rodolfo Cardona (em Gómez de la Serna, 1998, p. 59 e 1997, p. 50). Os de Borges, “indecisão do sentido”, segundo Paul Bénichou (1996, p. 217).

Ao especulativo e metafísico indicados por Calvino – elementos que uniriam as poéticas de Borges e Gómez de la Serna – soma-se, além disso, o humor. Este recurso é alcançado com o tratamento inusitado do destino de todos os homens – a morte, esse instante absoluto, quando todos se nivelam. O riso também é conquistado com o exagero da razão que questiona a permanência das idéias de espaço, tempo, acontecimento, inteligibilidade histórica.

---

<sup>12</sup> Urraca, hipocorístico de Maria, era um nome comum na Idade Média, quando viveu a rainha que dá título à novela de Gómez de la Serna, entre os anos de 1082 e 1126.

<sup>13</sup> Cantar de gesta cujas primeiras notícias giram em torno do ano 1000, é transformado em prosa épica no século XII, passa por modificações no século seguinte, é reescrito em 1344, reeditado inúmeras vezes no século XVI, assunto de peças teatrais de Juan de la Cueva (1543-1612), Lope de Vega (1562-1635), entre outros.

<sup>14</sup> Nesse prólogo, Borges afirma que seus relatos derivam dos primeiros filmes de Von Sternberg. Gómez de la Serna escreveu um romance sobre o cinema: *Cinelandia*.

## REFERÊNCIAS

- ALBERT, J. C. (coord.) **Boletín Ramón** – Ramón en el Río de la Plata, nº 3, 2001.
- BENICHOU, P. **Variétés critiques, de Corneille à Borges**. Paris: José Corti, p. 217-269.
- BORGES, J. L. **Obras completas**, vol. IV. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas**, vol. II. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas**, vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DE ROUX, D. & DE MILLERET, J. **Jorge Luis Borges**. Paris: L'Herne, 1981.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. **La viuda blanca y negra**. Edición de Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas**, vol. XIII. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Barcelona: Opera Mundi, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Automoribundia, 1888-1948**. Buenos Aires: Guadarrama, 1974.
- KLAHN, N. & CORRAL, W. H. (comps.). **Los novelistas como críticos**, tomo II. México: Tierra Firme/FCE, 1991, p. 406-411.
- MALLARMÉ, S. **Igitur, Divagations, Un coup de dés**. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1976.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. **Mário de Andrade/Borges, um diálogo dos anos 20**. Trad. Maria Vieira Helene. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- UMBRAL, F. **Ramón y las vanguardias**. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- VIDELA DE RIVERO, G. (1999) **Los ángeles de Borges**. Disponível em [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/acadLetArg/12926183227823728543435/p0000003.htm#I\\_22\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/acadLetArg/12926183227823728543435/p0000003.htm#I_22_). Acesso em 21 de novembro de 2008.
- VIÑAS, D. (dir.). **Historia social de la literatura argentina**, tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.