

Ramón Gómez de la Serna según Jorge Luis Borges: de la Enciclopedia al Alef

Este artículo estudia cómo la obra de Gómez de la Serna anterior a 1924 cobra nuevas dimensiones si se lee a través de la mirada de Borges. A partir de la reivindicación de los conceptos de la "Enciclopedia", el "Libro de todas las cosas y otras muchas más" y el "Alef" que Borges le asigna a la obra ramoniana, se logra descubrir la complejidad en la que esta sostiene su funcionamiento orgánico y los distintos niveles de infinitud que proyecta a sus lectores. Estas aportaciones enriquecen nuestra lectura de Gómez de la Serna y establecen a Borges como un pionero de los estudios ramonianos.

Palabras clave: Gómez de la Serna, Borges, enciclopedia, infinito, álef

This article examines how Gómez de la Serna's body of work prior to 1924 takes on new dimensions when read through Borges's lens. By reevaluating the terms "Encyclopedia," "Book of All Things and Many More," and "Aleph," which Borges uses to describe Ramón's literary production, we are able to reveal the complexity of this work's organic construction and the various levels of infinitude that it projects onto its readers. These discoveries both enrich our reading of Gómez de la Serna's writings and establish Borges as a pioneer in the scholarship of the Spaniard's early works.

Keywords: Gómez de la Serna, Borges, encyclopedia, infinity, aleph

Hoy todavía sorprende el hecho de que Borges en su ensayo "Ramón Gómez de la Serna" de agosto de 1924 usara la "Enciclopedia" y el "Libro de todas las cosas y otras muchas más" para describir el libro de Ramón, *La sagrada cripta de Pombo* (1924).¹ A su vez, llama la atención que, en la segunda versión de este artículo de enero de 1925, titulada "Ramón y 'Pombo'", Borges hiciera la primera mención al álef en su carrera para hablar de Gómez de la Serna (Yurkievich, "Jorge Luis Borges" 78).² Él dice: "¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef [sic]" (93).³ Si bien estas referencias no han

pasado desapercibidas por la crítica, los estudios que tocan estas afirmaciones no han profundizado en qué elementos de la obra de Gómez de la Serna pudieron inspirar a Borges a asignarle dichos términos (Cipolloni 122-23; Grotto 82; Pastor 21; Ubelaker 145; Urli 140; Wilson 46; Yurkievich, "Jorge Luis Borges" 81; Zuleta 247). A partir de un análisis detallado de estos dos artículos de Borges, el presente trabajo demuestra cómo el funcionamiento de algunas obras ramonianas publicadas antes de agosto de 1924 como *El libro mudo* (1910), *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* incitaron la enunciación de la "Enciclopedia", el "Libro de todas las cosas y otras muchas más" y el "Alef". Así, se demostrará lo puntual que es Borges al utilizar estos conceptos y, también, cómo el uso de los mismos revela nuevos aspectos de la obra de Gómez de la Serna a la vez que dirige la mirada a temas de su producción en los cuales todavía es necesario profundizar, como el del infinito.⁴

No se puede ignorar que estas afirmaciones se encuentran dentro de una compleja relación personal marcada por roces incómodos entre ambos escritores. A pesar de la existencia de una cantidad considerable de estudios biográficos sobre las interacciones entre Ramón y Borges (Barnatán 111, 127; García, "Ramón, Torre y Borges", "Ramón y Borges"; Martínez Gómez 45-49; Rodríguez Monegal 161-64; Williamson 77-79, 116-24; Wilson 44-48), todavía resulta difícil descifrar el verdadero propósito de los comentarios aquí estudiados. Por ejemplo, respecto a la primera mención del "Alef", la crítica ha presentado interpretaciones opuestas: por un lado, se ha considerado una sincera afirmación (De Costa 33; Yurkievich, "Jorge Luis Borges" 81) y, por otro, un ataque cargado de ironía (Williamson 124; Wilson 46). Si bien Gómez de la Serna y su obra fueron blancos recurrentes del humor de Borges, no es sencillo percibir cuándo un comentario de Borges dirigido hacia Ramón tiene un sentido humorístico y, si es el caso, cuál es su objetivo. Como ya se ha establecido, el uso del humor en Borges tiene una amplia variedad de intenciones (De Costa; Fishburn 149; Yurkievich, "El doblez humorístico" 171). Por lo tanto, a continuación, se rescatarán afirmaciones poco conocidas y se ofrecerán nuevos análisis de textos ya estudiados de Borges sobre Ramón desde el momento en que se conocieron (1920) hasta la enunciación del "Alef" (1925). Así, se construirá una renovada historiografía de la mirada de Borges a Ramón antes de agosto de 1924 que funcione como una base sólida desde la cual se podrá desentrañar la naturaleza y el significado del uso de Borges de los términos mencionados.

Los comentarios de Borges sobre Ramón anteriores a agosto de 1924 oscilan entre la adulación (con latente posibilidad irónica) y ataques directos. Cuatro meses después de conocerse en Madrid a principios de mayo de 1920 (García, "Ramón y Borges" 45), aparece uno de los primeros comentarios de Borges sobre un texto de Ramón, el cual expresa el sincero

interés por uno de sus estudios (Carta a Maurice Abramowicz 99). Un año después, en el mismo ámbito privado de la epístola, llama la atención la presencia de Ramón en los proyectos que Borges le plantea a Jacobo Sureda. Después de proponerle el argumento para escribir una novela, Borges dice: “podríamosarquitectar un lindo desatino, estilo Ramón Gómez de la Serna” (Carta a Jacobo Sureda [junio] 199). Si bien relacionar el estilo de Ramón con el término “desatino” revelaría cierta crítica (tal vez, el deseo de exhibir lo desatinado de la poética de Ramón), al incluir el calificativo de “lindo”, Borges parece entrar en el campo de lo lúdico. Su proyecto, aunque paródico, ensalzaría el carácter humorístico y divertido presente en la obra ramoniana. Poco después, en otra carta a Sureda, describe un proyecto “donde hubiese de todo: metafísica, ultraísmo, greguerías, y al final, una refutación del libro y de su plan y de sus egoísmos!” (Carta a Jacobo Sureda [noviembre] 208). En este caso, describir una obra con tal variedad de géneros entre los cuales aparecen las greguerías (breves frases humorísticas acuñadas y definidas por Ramón con la fórmula “humor + metáfora”), es una referencia a las obras-catálogo de Gómez de la Serna, que, muchas veces, entre diversos géneros, incluían una sección de greguerías (e.g., *Tapices* [1912], *Muestrario*). A pesar de que este segundo proyecto también parece tener un aire lúdico, el hecho de proponer una refutación final respecto a este tipo de obra, plantea un ataque directo a la obra-catálogo, una de las formas creativas más concurridas por Ramón. Esta detracción pareciera tener el objetivo de distanciarse del estilo de este escritor español.

Alrededor de la misma época, Borges comienza a mencionar el nombre de Ramón en el ámbito público y afirma que este es uno más de los miembros del ultraísmo (“Ultraísmo” [octubre 1921] 111; “Ultraísmo” [diciembre 1921 131]), grupo al cual Borges mismo pertenece en este momento. Aunque no parece excesivo notar la proximidad entre Gómez de la Serna y los ultraístas, como lo hará Gloria Videla en 1963 (19-20), se debe subrayar que el llamar a Ramón un “ultraísta” en 1921 es una clara agresión, ya que para este año se había producido la irreconciliable ruptura entre él y Rafael Cansinos Assens, figura central del ultraísmo (G. Gómez de la Serna 107). Estos lances provocadores culminan en 1923 cuando aparece la conocida primera crítica directa de Borges a la obra de Gómez de la Serna: “En cuanto a Gómez de la Serna, no hace sino puntualizar la vida con insistencias de maniático. Su excelencia estriba en su estilo, no en su visión que es ahogadora, espesa y carnal...” (“Acotaciones” 176). Hasta en esta aguda crítica (la cual pareciera que podría continuar con los puntos suspensivos) Borges rescata un aspecto positivo: la excelencia de su estilo. Como se observará, la mezcla de alabanza y embate será algo común en sus comentarios posteriores sobre Ramón y algo que el presente trabajo

propone como un punto necesario de reconocer e insiste en que ambas opiniones pueden convivir sin excluirse.

A pesar de esta serie de críticas y provocaciones a la figura de Ramón, Borges era consciente de la importancia de este escritor español durante esa época. Esto se evidencia en su segundo viaje a Europa (marzo de 1924) cuando el joven argentino le pide a Ramón una reseña de su libro *Fervor de Buenos Aires* (1923), la cual se publicará en abril en la *Revista de Occidente*, pero que Borges no leerá antes de junio (García, "Ramón y Borges" 45-46). Este acatamiento también puede verse en la forma mesurada en la cual Borges le comunica al público argentino el fin de la contienda entre las tertulias de Ramón y Cansinos Assens en "La traducción de un incidente" (mayo 1924). Aunque en este texto sí exhibe su desdén a la tertulia liderada por Ramón al llamarla "casi carcelaria botillería de Pombo" donde, en lugar de las "apasionadas imágenes" de la tertulia de Cansinos, hay "chascarrillos" (18-19), en realidad, estas descripciones están cargadas de prudencia. En este mismo artículo, Borges niega haber visitado la tertulia de Ramón y, por lo tanto, decide ocultar este hecho, cuyos desagradables detalles no divulgará hasta 1970 ("An Autobiographical Essay" 223).⁵ Si bien estos textos son conocidos, se ha pasado por alto la relevancia del hecho de que Borges oculte por completo su visita a Pombo y no hable de lo incómodo de ese episodio en 1924, lo cual muestra que, en este momento, sus principales objetivos son desafiliarse de la corriente ramoniana y contenerse de soltar un ataque más incisivo a Ramón.

Aunque Borges no lo sabía, Ramón ya había mencionado la reciente visita del argentino a la tertulia del Pombo en su reseña de *Fervor de Buenos Aires* publicada en abril de 1924. Esta reseña pone en papel el diálogo entre ambos intelectuales y permite ver una respuesta de Gómez de la Serna a los comentarios previos de Borges. Ramón no duda en retratar al joven poeta argentino a la sombra de su hermana, Norah, con comentarios displicentes, propios a la naturaleza de su humor.⁶ Si bien la reseña presenta sinceras alabanzas como "libro admirable" (125), elementos que han hecho que esta sea considerada una valoración positiva (Barnatán 182; Caneiro 28; Urli 139; Williamson 116; Yurkievich, "Jorge Luis Borges" 77-78), vale la pena subrayar su tono paternalista notado ya por García ("Ramón y Borges" 45). Incluso, se puede profundizar en este aspecto paternalista y no solo verlo en el plano personal, sino, también, ir más allá y señalarlo en el ámbito literario. Por ejemplo, Gómez de la Serna transcribe el título del libro de Borges de forma incorrecta (agrega un "El" para cambiar el título de *Fervor de Buenos Aires* a *El fervor de Buenos Aires*), con lo cual muestra cierta desatención o enmienda intencional. Pero lo más llamativo es que Ramón toma fragmentos de los poemas del libro de Borges y los transcribe y ordena en su reseña de tal forma que estos evocan una serie de greguerías. Aunque

estos versos no presentan el humor característico de las greguerías, su reproducción a mano de Gómez de la Serna los vincula al linaje de la obra fragmentaria ramoniana.

Después de haber leído la reseña de Ramón, Borges parece responder a la misma de dos maneras en los meses siguientes. Primero, en su ensayo "Examen de metáforas" (julio de 1924), él incluye una frase de la novela de Gómez de la Serna, *El secreto del acueducto* (1923), como uno de sus ejemplos de los tipos de metáfora. Esto, aunque es una breve muestra de aprecio a su obra, también es una posible respuesta a la sospechosa transcripción de los versos de *Fervor de Buenos Aires* en la mencionada reseña. De hecho, Borges transcribe la frase de la novela ramoniana con tales variaciones que esta termina por reproducir la estructura común de una greguería. El simulacro de esta creación ramoniana responde de forma ingeniosa al juego de reescritura de Ramón y es tan convincente que hasta logra engañar a Saúl Yurkievich ("Jorge Luis Borges" 82). En segunda instancia, Borges publica el artículo titulado "Ramón Gómez de la Serna" (agosto 1924), el cual, por contener hacia el final una brevísima reseña del reciente libro de este autor, *La sagrada cripta de Pombo*, también puede verse como una respuesta a aquella hecha por Ramón. Además de esto, este artículo es importante para el presente trabajo ya que es aquí donde Borges utiliza los términos de la "Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más" (183) y (en la segunda versión) el "Alef" para describir a la obra del español a la vez que continúa con sus comentarios fluctuantes sobre Gómez de la Serna.

El artículo "Ramón Gómez de la Serna" comienza con una reflexión sobre la multiplicidad de sensaciones que arroja el universo sobre el individuo y de cómo, con el paso del tiempo, el hombre ha perdido ese asombro por el universo (idea ya expuesta en su ensayo "Examen de metáforas" 71). Borges da fin a esta reflexión al decir que "hoy nuestro fatigado asombro ... no alcanza más que una visión ineficaz de conjunto" (184). Así, contrasta esta circunstancia de decaimiento (de asombro y visión) frente a la presencia de la figura de Gómez de la Serna: "Aún sobrevive algún mitologista, algún devoto de pluralidad; el último y el más intenso de todos es Ramón Gómez de la Serna" (183). La exposición de Gómez de la Serna como "devoto de pluralidad" y "el más intenso de todos" tiene mucha relevancia. En especial, porque, meses después, Borges hablará de esta misma cualidad plural para describir el quehacer de Joyce y Quevedo ("Menoscabo y grandeza de Quevedo" [diciembre 1924] y "El *Ulises* de Joyce" [enero 1925]). Por lo tanto, esta descripción de Ramón puede verse como un ejemplo paradigmático respecto a un tópico al que Borges regresará de manera continua.

El párrafo siguiente finge continuar con esta alabanza de Ramón al abrir con el mote: "Para el mayor de los tres grandes Ramones" (183). En realidad,

utilizar esta frase para referirse a Ramón, en apariencia laudatoria, esconde una burla de parte de Borges. Es importante notar que esa fórmula elogiosa para referirse a Gómez de la Serna fue acuñada primero por el poeta peruano Alberto Hidalgo en *Química del espíritu* (1923), no por Benjamín Jarnés en “Los tres Ramones” (diciembre 1924). Por lo tanto, que Borges también emplee esta frase hace referencia a su propia relación con Hidalgo, la cual está llena de altercados y culmina en 1928 con una dura crítica al libro de Hidalgo, *Descripción del cielo* (Wilson 68-70). Así, Borges aprovecha la mencionada fórmula para soltar de forma sutil una burla tanto de Hidalgo como de Ramón.

Este mismo párrafo continúa con una afirmación en la cual se destaca el buen trato de las cosas que tiene Ramón: “[Él] [s]e encariña con ellas [las cosas], las acaricia y las requiebra” (183). Así, respecto al trato de los objetos, Borges presenta un comentario positivo e, incluso, insistirá en la atención individual que les da: “[Ramón] ha escrito comentarios reidores y apasionados a la individualización de cada objeto” (183). Esta valoración de Borges por “la individualización de cada objeto” que logra Ramón no debe sorprender, ya que va acorde con la poética ultraísta tal y como Borges la había descrito (“Ultraísmo” [octubre 1921] 110). Sin embargo, Borges no deja limpia la alabanza a este quehacer ya que, en su siguiente frase, añade: “Ramón ha puesto la cachazuda vehemencia de su terco mirar en cada brizna de la realidad que lo abarca” (183).⁷ Esta frase es una clara vuelta a una crítica de Ramón que Borges ya había expresado un año antes. Al describir esta labor ramoniana como un “terco mirar” recuerda de forma inmediata sus comentarios de 1923, en los cuales dijo que “no hace sino puntualizar la vida con insistencias de maniático” y que su visión era “ahogadora, espesa y carnal...” (“Acotaciones” 176). Así, esta crítica – por la cual Borges mostró cierto arrepentimiento (García, “Ramón y Borges” 45-46) – resurge en este artículo de 1924. Esto es relevante porque, incluso cuando Borges resalta lo que considera una de las cualidades de Ramón, su mirada crítica ante esta figura siempre está presente, con raíces profundas en reproches pasados.

Junto a este elogio un tanto ambiguo sobre el trato de las cosas, Borges aborda otro tema relevante: la unidad de la obra ramoniana. Al mismo tiempo que él habla sobre la profunda mirada a las cosas, critica la falta de un propósito de unidad: “[Ramón] [s]e encariña con ellas [las cosas], las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad” (183). Esto se podría ver como una contradicción de lo mencionado al principio de su ensayo, porque allí Borges lo coloca en contraste con aquellos que solo logran una “visión ineficaz de conjunto”. No obstante, la clave de esta frase es la palabra “prejuicio”, ya que, si bien Borges menciona que no existe un plan previo por alcanzar esa unidad, esto

no quiere decir que la obra ramoniana no la logre ultimadamente. El hecho de que Borges viera esta carencia de un “prejuicio de unidad” es comprensible, en especial si se recuerda que una de las principales características ramonianas es la fragmentación (Gómez de la Serna, “Explicaciones” 22; Zlotescu, “Prólogo” 12, 13). Sin embargo, fragmentación y unidad no son excluyentes en el caso de Gómez de la Serna; desde su juventud, él propone una nueva literatura en la cual “todas sus cosas establecen una sensata y acuciadora correspondencia *orgánica* entre el mundo y el individuo” (“El concepto de la nueva literatura” 167; énfasis en el original). Así, en realidad, la labor de lo que Borges llama “individualización de cada objeto” en la obra ramoniana sí tiene la intención última de establecer una “correspondencia *orgánica*” (en la cual unidades mínimas forman cuerpos más complejos). Como se verá a continuación, Borges parece aceptar este funcionamiento orgánico de los textos de Gómez de la Serna al utilizar los términos de la “Enciclopedia” y el “Libro de todas las cosas y otras muchas más”.

En el último párrafo de este artículo, Borges hace una brevísima reseña del reciente libro de Ramón, *La sagrada cripta de Pombo*. Este texto de más de seiscientas páginas es considerado una obra-catálogo por contener géneros variados como crónicas de las tertulias en el café Pombo, descripciones de cafés europeos, breves biografías de algunos visitantes del Pombo, una autobiografía, anécdotas y otras narrativas cortas. Como se mencionó, esta pequeña nota de Borges sobre *La sagrada cripta de Pombo* destaca porque llama a este libro “el más reciente volumen de la asombrosa Enciclopedia o Libro de todas las cosas y otras muchas más, que compone Ramón” (183-84). La interpretación del uso de estos dos términos es compleja ya que es difícil encontrar comentarios de Borges sobre Ramón que no aparezcan manchados con cierta burla o ironía. A pesar de esto, vale la pena preguntarse si existe alguna base para tomar en serio el uso de los términos mencionados ya que se sabe que serán esenciales en la obra borgeana. Algunos críticos han tratado esta cita someramente y ofrecido sus propias teorías sobre esta descripción (Pastor 21; Yurkievich, “Jorge Luis Borges” 79), pero ninguno ha profundizado en el enredado contexto en el que se encuentran estas afirmaciones ni en la relación de estas con los múltiples aspectos de la obra ramoniana. A continuación, se explorarán los vínculos entre el concepto de la enciclopedia y algunas obras de Ramón publicadas antes de 1924.

Borges es el primero en utilizar el término de la enciclopedia para referirse a una obra de Gómez de la Serna. Nótese que él apunta que *La sagrada cripta de Pombo* es el “*más reciente volumen* de la asombrosa Enciclopedia ... que compone Ramón” (183; énfasis añadido). Es decir, para él, la construcción de esta “asombrosa Enciclopedia” es un trabajo que

Ramón ya había comenzado años antes de publicar dicho libro. Si bien es claro que el antecedente inmediato a *La sagrada cripta de Pombo* sería el primer volumen sobre el café del Pombo y otros cafés, titulado *Pombo* (1918), vale la pena señalar que muchos otros libros anteriores de Gómez de la Serna (si no todos) también podrían formar parte de esa llamada “asombrosa Enciclopedia” tanto por el tamaño como por la variedad de temas que abordan. Cabe resaltar que, para agosto de 1924, la producción literaria de Ramón ya había cobrado dimensiones abrumadoras.⁸ A pesar de la mencionada crítica de Borges sobre la falta de un “prejuicio de unidad”, el hecho de describir *La sagrada cripta de Pombo* como otro volumen más de la enciclopedia ramoniana contradice esta postura; a partir de esta descripción, cada uno de sus libros tiene como prejuicio formar parte de una gran enciclopedia.⁹

También es importante destacar que el orden y funcionamiento de la obra de Ramón cumple, a su vez, con la tradición de enciclopedias ordenadas por temas y no por orden alfabético.¹⁰ Se puede observar por títulos como *El Rastro* (1914), *Senos* (1917) y *El circo* (1917) que la obra ramoniana sigue esta tradición de ordenamiento temático. Asimismo, los libros del español, como los volúmenes de una enciclopedia, no solo construyen un mundo a partir de la mirada plural e incesante, sino también al establecer conexiones entre ellos. Incluso, pareciera que sus obras-catálogo tienen el objetivo particular de crear la referida “correspondencia orgánica” entre toda su obra. Por ejemplo, nótese cómo *Muestrario* y *La sagrada cripta de Pombo*, al constituirse de una variedad de textos de distintos géneros y temas (entre los que aparecen la autobiografía, cuentos, retratos, crónicas) se convierten en un punto de contacto que une otros textos dispersos como *Azorín* (biografía, 1912), “La de los ojos azules” (relato, 1906), “El concepto de la nueva literatura” (ensayo, 1909). Así, estas obras-catálogo, gracias a su cualidad de “libertad absoluta” (Umbral 90), apuntan en todas direcciones y configuran una red que ata el heterogéneo universo ramoniano.

El análisis expuesto aquí muestra que la enciclopedia es un concepto que sí va acorde a la poética ramoniana y que, en efecto, como propone Borges, funciona para describir la obra de Gómez de la Serna en su totalidad.¹¹ Debido al historial referido sobre los comentarios de Borges respecto a Ramón, se podría pensar que el escritor argentino utiliza el término de la enciclopedia con un objetivo humorístico.¹² No obstante, si este fuera el caso, estaríamos frente a una situación en la cual Borges usa el humor para “desenmascara[r]” un aspecto oculto (Fishburn 149) – en esta instancia, una característica nunca antes vista de la obra de Ramón. Por lo tanto, al ser el primero en recurrir a este término en su descripción de la obra ramoniana en general, Borges se coloca como un pionero que, sin

importar la posible presencia del humor, hace una aseveración iluminadora que permite leer la obra de Gómez de la Serna a través de una nueva perspectiva.

Borges también ofrece una segunda opción para describir a *La sagrada cripta de Pombo*: “Libro de todas las cosas y otras muchas más” (183-84). Esto es coherente con el contenido plural mencionado de este libro y la idea previa de la enciclopedia. No obstante, la noción de un libro “de todas las cosas” propone un juego paradójico cargado de humor al que Borges recurrirá en varias ocasiones – por ejemplo, en el título de su libro *Historia de la eternidad* (1936) (De Costa 34). Él, incluso, resalta esta paradoja al añadir “y otras muchas más”, frase con la cual exhibe la imposibilidad de tal tarea abarcadora (ya que, si existiese un libro “de todas las cosas”, no sería necesario agregar “y otras muchas más”). La descripción de *La sagrada cripta de Pombo* a partir de estas ideas implica una burla acorde con las críticas arriba mencionadas respecto a lo hiperbólico del proyecto ramoniano (Carta a Jacobo Sureda [noviembre]; “Acotaciones”). Sin embargo, al mismo tiempo, este concepto de un libro que recoge todo sobre un tema y después encuentra la forma o el espacio para incluir aún más, en realidad, captura perfectamente la poética ramoniana cuya búsqueda de abundancia inspira en sus lectores un sentimiento de infinitud.

La primera vez que Gómez de la Serna trata el tema del libro infinito lo hace en su mencionado ensayo “El concepto de la nueva literatura” (1909). En ese texto, él celebra el proyecto del libro único de Stéphane Mallarmé, el cual estaría conformado por todos los libros “venidos y por venir” (175-76). Más tarde, en el “Ex-libris” a *El Rastro* (1914), Ramón alude de forma indirecta a esta idea de Mallarmé al admitir con cierto arrepentimiento no haber cumplido un proyecto literario que no tuviera fin; él dice: “Pensamos que hemos debido intercalar en este libro todos los otros, los anteriores y los posteriores ... Ahora vemos que esta obra nace a expensas de otra, y sentimos esa cierta injusticia en que hemos incurrido” (780).¹³ No obstante, años después, Borges afirmará lo contrario cuando, como se había adelantado, describe *La sagrada cripta de Pombo* como un “Libro de todas las cosas y otras muchas más”. Con esta descripción él confirma la posibilidad de ver un texto ramoniano como un continuo sinfín de acumulación o suma, es decir, como una especie de libro infinito. Incluso, esta propuesta funcionaría para otros libros anteriores de Gómez de la Serna, si se relea la mencionada cita de la siguiente forma: “*La sagrada cripta de Pombo* es el más reciente ... Libro de todas las cosas y otras muchas más”. De esta manera, Borges amplía el alcance de su observación y, a su vez, incita a descubrir por qué estos ejemplos publicados antes de 1924 despliegan esta cualidad infinita.¹⁴

Una primera puesta en práctica de esta idea del libro infinito que ve Borges en Ramón puede notarse en *El libro mudo*. Como ha señalado Ricardo Fernández Romero al estudiar la influencia de Mallarmé en la obra ramoniana, este libro abre la puerta a la creación de un libro infinito a partir del tema de la cuartilla interminable (618-20). Además de tratar este tópico, *El libro mudo* ofrece al lector la sensación de infinitud a partir de otras dos características. Por un lado, su estructura establecida en una sucesión de breves párrafos, los cuales carecen de un orden definido, imposibilita la identificación de un inicio o fin y, por lo tanto, como indica Eloy Navarro Domínguez, presenta un ordenamiento circular (253). Por otro lado, la mayoría de estos párrafos terminan con puntos suspensivos, lo cual sugiere que esta es una obra abierta a la que se le puede o debe añadir algo en todas estas instancias. A pesar de lo caótico que este estilo fragmentario pueda parecer, según Ioana Zlotescu, este “resulta en una lectura atenta” (Introducción 63). Por lo mismo, la sucesión de breves descripciones o retratos (característica de Gómez de la Serna) no suelta al lector, sino que lo absorbe en una sensación de infinitud. De esta forma, por ejemplo, *El Rastro* lo sumerge en la infinidad de objetos que se encuentran en el mercado de pulgas de Madrid, *Senos* lo abruma con los innumerables tipos de senos y *El circo* lo marea con los infinitos detalles que forman parte de este espectáculo.

Otro ejemplo paradigmático del libro infinito en Gómez de la Serna anterior a *La sagrada cripta de Pombo* es su primera antología de greguerías, *Greguerías* (1917). Como se sabe, las greguerías son las que han inspirado a más críticos a percibir el carácter infinito del quehacer ramoniano.¹⁵ El mismo Ramón ha propiciado esto a partir de dos factores esenciales. Primero, al subrayar la capacidad de las greguerías de hablar de todo lo conocido y más (Prólogo xi), y, en segundo lugar, al publicar miles de greguerías entre 1912 y 1963 en sus obras-catálogo, en periódicos y en antologías.¹⁶ No obstante, no se ha explicado cómo es que estas creaciones, cuyo desarrollo ya se ha relacionado con la infinitud, pueden reproducir la sensación de un libro infinito al colocarse en una antología. Cabe comenzar por resaltar que incitan una lectura abierta e infinita debido a compartir una estructura fragmentaria muy similar a la de *El libro mudo*, *El Rastro*, *Senos* y *El circo*. Después de un prólogo, todas sus antologías están compuestas de una sucesión de greguerías sin un orden específico, sin un inicio ni fin definidos. Así, estos cientos de páginas llenas de greguerías permiten una lectura libre que puede comenzarse en cualquier punto y avanzar en cualquier modalidad (lectura corrida o salteada) y dirección.

Sea cual sea el método de lectura que el lector decida emprender, este se percatará de que la tarea es infinita. Esta sensación de infinitud se puede entender mejor a través de dos ideas de Ramón sobre los objetos: la

desmemoria y la transformación continua.¹⁷ Según Ramón, “[p]or esta desmemoria es por la que podemos estar llenos de cosas hasta el infinito sin que nos instiguen nunca” (“Tristán” 918). De la misma manera, debido a la cantidad de greguerías y a la variedad de imágenes que estas sugieren, resulta imposible recordarlas todas y, por lo tanto, recordar cuáles uno ya leyó. Incluso el lector más ordenado se dará cuenta de que, pese a sus esfuerzos, cada vez que recommence la lectura de una antología de greguerías tendrá dificultad en volver al mismo punto o encontrar la última greguería que leyó, ya que su memoria lo hará dudar de haber leído aquellas de las páginas anteriores (Gascó Contell 2). Aunado a la desmemoria, otro factor que hace infinita la lectura de un libro de greguerías es la transformación continua de estas. Al igual que las cosas en el despacho de Ramón donde “hay un tránsito perenne entre unas y otras [cosas]; se traspasan, se saltan, se están muy quietas y ganan el olvido alternadamente” (“Tristán” 908), las greguerías en una antología también presentan un cambio constante al establecer nuevas relaciones entre ellas y, así, incitar nuevas interpretaciones en sus lectores.¹⁸ Por lo tanto, a pesar de tratarse de un espacio limitado (un libro o despacho) y sin importar el método con el que se decida desarrollar la lectura, cada vez que se abre una antología de greguerías, esta se presenta como un libro nuevo, inabarcable e infinito.

La sagrada cripta de Pombo no presenta la misma constitución basada en breves párrafos que sí manifiestan tanto *El libro mudo* como cualquier antología de greguerías. Sin embargo, ofrece ese mismo sentimiento de fragmentariedad a partir de la mencionada variedad de géneros que contiene. Así, si en una antología de greguerías la continua sucesión de imágenes sumerge al lector en la infinitud, en el caso de *La sagrada cripta de Pombo* la abrumadora diversidad de géneros apunta al infinito, mismo fenómeno que ocurre en otras obras-catálogo ramonianas como *Muestrario*, *Variaciones* (1922) y *Ramonismo* (1923). Debe subrayarse que todas estas obras fragmentarias analizadas (ya sea pensadas como libros infinitos o como volúmenes de una enciclopedia abierta) colaboran en la creación de un universo ramoniano. Este funcionamiento al unísono de fragmentación y unidad en las obras de Gómez de la Serna ha sido detectado por la crítica, e incluso, dicha tensa convivencia entre estos dos fenómenos se ha considerado un elemento fundamental de su poética (Camón Aznar 261; Navarro Domínguez 252-53; Nicolás 107). Recientemente, Fernández Romero ha exaltado el aspecto fragmentario e infinito de la obra de Gómez de la Serna a partir de su reinterpretación del concepto de Ramón del “libro ultravertebrado” y ha llegado a concebir la obra de este autor como “un sistema, una matriz de producción cuya manifestación material es un continuo no solo de textos, sino de actividades culturales y lúdicas” (612).¹⁹ El que Borges notara la compleja relación que tiene la fragmentación, el

infinito y la unidad en la obra de Gómez de la Serna desde 1924, lo cual se manifiesta al usar los dos términos mencionados en su reseña, revela su profunda comprensión de la misma y lo coloca como un parteaguas en los estudios ramonianos.

Como se había adelantado, cinco meses después de escribir el artículo analizado, "Ramón Gómez de la Serna", Borges publica una segunda versión del mismo, ahora bajo el título "Ramón y 'Pombo'" (enero 1925).²⁰ Toda la segunda mitad de este nuevo texto (a partir del párrafo que comienza con "[p]ara el mayor de los 3 grandes Ramones") es muy similar a la versión original. En cambio, la primera parte conlleva una transformación profunda: los dos párrafos iniciales de su artículo de 1924 se convierten en uno largo, en el cual, si bien se repiten algunas ideas del artículo previo (y de otros artículos anteriores del mismo Borges), también, se aclaran ciertas ideas y se añaden otros elementos como el término "Alef". La reescritura de este artículo tiene el objetivo principal de precisar tanto su perspectiva sobre algunas características de la obra ramoniana como su opinión sobre la figura de Ramón.²¹

Sin duda, la novedad más importante de esta segunda versión es el primer par de frases: "¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef [sic] 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" (93).²² Utilizar la idea de un señalador y una pregunta retórica en la que se reflexiona sobre el signo que pudiera resumir una tarea es un ejercicio que ya había desarrollado en ensayos anteriores (respectivamente en "Examen de metáforas" 81; "Menoscabo y grandeza de Quevedo" 43). No obstante, el hecho de que esta búsqueda de un concepto sintetizador aparezca en la segunda versión de su ensayo hace hincapié en el proceso propio de la reescritura: reconsiderar ideas pasadas. En este caso, pareciera que Borges ha considerado todo lo dicho en su primer ensayo (en especial, sus ideas de la "Enciclopedia" y el "Libro de todas las cosas y otras muchas más") para dar como producto de su reflexión una definición de toda la tarea de Ramón basada en el término del "Alef".²³ Aunque Borges desde su juventud estaba en contacto con teorías matemáticas sofisticadas como aquella de la cuarta dimensión (Mata 195-200), debe apuntarse que él no conocía este uso matemático de la letra hebrea álef mucho tiempo antes de utilizarlo por primera vez en este ensayo de 1925. Según De Costa (33), fue a través de *Introduction to Mathematical Philosophy* (1919) de Bertrand Russell cómo Borges conoció la teoría de los números transinfinitos de Georg Cantor, quien utilizó la letra hebrea álef ($\aleph$) como el símbolo principal para expresar los distintos infinitos. Por lo cual, aunque esta teoría de Cantor fue publicada por primera vez en 1895, debe notarse que el hecho de que Borges

refiriera a esta es algo nuevo para los círculos intelectuales de la época y, por lo mismo, puede suponerse que la mayoría de sus lectores fuera sorprendida (y confundida) por esta alusión.

Como se mencionó, la crítica reciente tiene una disputa sobre cómo interpretar el sentido del uso del “Alef” en este artículo de Borges. Por un lado, Yurkievich considera la inclusión del “Alef” como parte de una sincera y analítica descripción de la poética ramoniana (“Jorge Luis Borges” 78-79). Por otro lado, Edwin Williamson (seguido por Wilson), sugiere que esta referencia al “Alef” es un gesto cargado de burla que, en realidad, pretende hacer manifiesta la falta de un “unifying principle” (124). Respecto a esta segunda postura, debe notarse que De Costa ya ha relacionado el gusto de Borges por las matemáticas con su desarrollo del humor y ha apuntado que el uso de este no trivializa o menosprecia el problema tratado, sino que simplemente revela la diversión del autor al pensar en las pruebas, en las soluciones y en el absurdo de las variantes de estas ideas serias (36). Antes de continuar este análisis, es necesario entender qué es el álef en la “matemática nueva”, como afirma Borges. Ya que, tanto los críticos mencionados, como otros que han hablado de forma indirecta de esta mención del “Alef” (Ortega; Ubelaker; Woscoboinik; Zuleta), parecen haber pasado por alto el complejo fenómeno matemático que engloba este símbolo.

Guillermo Martínez y Omar Vargas ya han explicado, con ayuda de la teoría de Cantor, qué implica que Borges aluda a la acepción matemática del álef en el famoso cuento “El Aleph” de 1943. Sin embargo, nadie se ha detenido a exponer cómo funcionaría esta misma referencia a este término matemático en el artículo aquí estudiado sobre la obra de Gómez de la Serna. Para los propósitos del presente trabajo, vale la pena presentar dos puntos clave de la compleja teoría de los números transinfinitos de Cantor, los cuales ayudarán a explorar por qué Borges decide referir a dicho símbolo para describir “la tarea de Ramón”. Antes de exponer estos dos postulados, debe ponerse en claro que Cantor utilizó la letra del álef ($\aleph$) para referirse a la noción de los tamaños (o cardinalidades, en lenguaje matemático) de infinitos. Entre sus varias demostraciones, una que se puede relacionar con la obra de Ramón es aquella en la cual muestra cómo dos conjuntos infinitos, en apariencia de tamaño distinto, tienen el mismo tamaño. En esta prueba, Cantor destaca el caso paradójico en el que un conjunto infinito, como el de los números pares $\{2, 4, 6, 8, 10, \dots\}$ es del mismo tamaño del conjunto infinito al que pertenece, el de los números naturales $\{1, 2, 3, 4, 5, 6, \dots\}$ (Cantor, *Contributions* 103-08; Martínez 23). Otro postulado relevante a la obra ramoniana consiste en la comprobación de que, en efecto, existen conjuntos cuyo infinito es de un tamaño mayor al de otros conjuntos infinitos. Así, él asignó el término de álef cero ($\aleph_0$) al tamaño de infinito más pequeño y álef

uno ($\aleph_1$) a un tamaño de infinito mayor (Cantor, *Contributions* 169-73; Vargas 151-52).

En el análisis expuesto arriba, ya se mostró cómo Borges en su texto de 1924 recurre a los términos de la “Enciclopedia” y el “Libro de todas las cosas y otras muchas más” para describir *La sagrada cripta de Pombo* y otros libros de Gómez de la Serna cuya incesante variedad apunta a la infinitud. Entonces, ¿por qué ahora, en esta segunda versión de su artículo, decide añadir el álef de Cantor para representar esta pluralidad de la obra ramoniana? Designarle el álef a la obra de Gómez de la Serna desvela una dimensión más profunda de su proyecto literario. Cuando Borges refiere a esta acepción matemática del álef, no sigue de forma fiel la terminología de Cantor. Él habla del álef de una manera general y no menciona un tipo de álef en específico, como siempre lo hace Cantor (es decir, Borges no puntualiza si habla del álef cero [$\aleph_0$] o del álef uno [$\aleph_1$]). Así, tanto su uso de este término, como la aplicación de estas teorías matemáticas a la obra de Ramón no son exactos, ni pretenden serlo, sino, más bien, entablan una relación metafórica. Pareciera que Borges otorga el álef a la tarea de Ramón para que esta reproduzca en su propia manera cualquiera de los postulados de la teoría de Cantor. A continuación, se esbozarán algunas posibles relaciones indirectas entre los postulados mencionados de Cantor y la obra del español, las cuales no se basan en el número de páginas, sino en la sensación de infinitud que expiden.

La demostración de Cantor en la que comprueba que un conjunto infinito es del mismo tamaño del conjunto infinito al que pertenece se asemeja al fenómeno reproducido en muchas de las obras-catálogo de Ramón. Por ejemplo, *Muestrario*, el cual se puede considerar un libro infinito debido a su abundancia de géneros, también contiene un apartado de greguerías. El hecho de que se tenga una sección de greguerías es relevante ya que, aunque esta no llega al tamaño de una antología por sí sola, sí se acerca a reproducir el sentimiento de infinitud que ofrecen los libros de greguerías. Por lo tanto, si se aplicara este postulado de Cantor, se podría sugerir que esta sección “infinita” de greguerías tiene el mismo tamaño de infinito que aquel del libro infinito en que se incluye. De esta manera, *Muestrario* reproduciría la mencionada paradoja de dos infinitos del mismo tamaño en el que uno está contenido en el otro. Si bien esta aplicación de las ideas de Cantor es indirecta, incita a observar la obra ramoniana a través de un lente más complejo que no solo revela la cualidad de libro infinito de las obras-catálogo, sino que permite percibir la paradójica relación de estas entre el todo y sus partes.

La prueba de Cantor sobre que existen conjuntos infinitos más grandes que otros conlleva procedimientos matemáticos que sería imprudente trasladar a términos literarios. Sin embargo, se debe anotar que los variados

libros de Ramón sí podrían exponer la idea de distintos tamaños de infinitos. Por ejemplo, los volúmenes de *El libro mudo*, *El Rastro*, *Senos*, *El circo* y otros libros monotemáticos funcionan como libros infinitos enfocados en un solo tema o espacio. Así, la infinitud de *El Rastro* se desarrolla a partir de un tema y tarea en particular: la inacabable enumeración de todas las cosas de ese mercado de pulgas. A diferencia de este tipo de textos, las antologías de greguerías acceden a un grado mayor de infinitud ya que carecen de límites temáticos, espaciales e, incluso, hunden a sus lectores más allá a partir de la desmemoria y el cambio permanente. Por consiguiente, si se osara hacer un parangón de esa idea de un infinito mayor de Cantor, las antologías de greguerías serían las más cercanas en ejemplificarlo.

Aparte de estas dos demostraciones, debe notarse que Cantor también comprobó que existe, incluso, una infinidad de tamaños de infinitos y, por lo mismo, una infinidad de expresiones del álef: ($\aleph_0$, $\aleph_1$, $\aleph_2$, ...) (Cantor, *Contributions* 109). Por lo tanto, la decisión de Borges de hablar en general del símbolo del álef (sin especificar $\aleph_0$ o $\aleph_1$) para describir “la tarea de Ramón” permite una interpretación en la cual se perciba una equivalencia entre la capacidad plural e infinita de la obra ramoniana y las múltiples expresiones que puede tomar el álef en las matemáticas. Como en los ejemplos anteriores, la aplicación de las teorías de Cantor a la poética de Gómez de la Serna (o a la descripción de Borges de esta última) es indirecta, pero, a pesar de esto, logra una justa representación.

En esta segunda versión de su ensayo, Borges no solo estrena el concepto del “Alef”, sino que también aclara y profundiza en otras ideas ya expuestas en su primera versión. Como se dijo, él ya había notado la convivencia entre unidad y fragmentación en la obra de Ramón. Ahora, en su segunda versión, dice: “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” (93). Así, Borges insiste y precisa que esta ya tiene una “convicción de entereza” a pesar de estar configurada a partir de una “serie de puntuales atisbos”. Él también reafirma la mencionada singularidad de la tarea de Ramón al apoyarlo en un debate de la época en el cual se combatía por la paternidad de las greguerías.²⁴ En este camino hacia la aclaración, llama la atención que hacia el final de su ensayo confiese, por primera vez, que sí visitó la tertulia del Pombo – acontecimiento que había ocultado en los textos estudiados arriba: “La traducción de un incidente” y “Ramón Gómez de la Serna”.²⁵

Como se sabe, después de 1925, la relación entre ambos escritores continuará en la descrita ambivalencia y Borges utilizará los mencionados términos en su propia obra de distintas formas. No obstante, estos factores no demeritan el hecho de que las estudiadas observaciones de Borges entre 1920 y 1925 incitan hoy una nueva lectura de los textos ramonianos. Gómez

de la Serna según la mirada de Borges hasta 1925 da como resultado una imagen renovada e intrigante del escritor español. Si bien esta se construye a partir de una mezcla de sinceras alabanzas, falsos elogios, ataques directos y burlas escondidas, todos estos se superponen, sin excluirse, para ofrecer un retrato múltiple y enriquecedor. Después del análisis aquí expuesto, es evidente que Borges, a pesar de su recurrente disidencia cargada de humor, percibe y valora lo intrincado de los rasgos esenciales de la obra ramoniana como la correspondencia orgánica y la sensación de infinitud. A su vez, su novedosa inclusión de los términos de la “Enciclopedia”, el “Libro de todas las cosas y otras muchas más” y el “Alef” para describir los textos de Ramón fue una revelación que nunca debió rezagarse y, al contrario, debió haber servido como un parteaguas en los estudios sobre Gómez de la Serna. Esta ilustración borgeana establece conexiones a partir de las cuales se puede apreciar un nivel más profundo en el complejo funcionamiento de los escritos de Ramón. Si las iniciales propuestas de la “Enciclopedia” y el “Libro de todas las cosas y otras muchas más” ya presentan una lúcida concepción del universo literario ramoniano, la subsecuente referencia al concepto matemático del álef (aunque indirecta) empuja la interpretación a niveles inesperados. Tanto las obras-catálogo como las antologías de greguerías cobran un alcance único (en términos de la paradoja y el infinito), solo posible gracias a esta contribución de Borges.

Kenyon College

NOTAS

- 1 Quiero agradecer a Janelle Gondar por sus lúcidas recomendaciones durante el proceso de escritura de este artículo y a los matemáticos Rafael del Río Castillo, María del Carmen Arrillaga y Carol Schumacher por sus introspecciones a la teoría de Georg Cantor.
- 2 El hecho de que Borges utilice estos términos para describir la obra ramoniana es relevante porque, como se sabe, estos serán centrales años después en su propia producción literaria. Esto pone en evidencia que él ve en el proyecto de Ramón elementos que más tarde explorará en su obra, lo cual incita a estudiar la posible influencia de Gómez de la Serna. Si bien el presente trabajo no investigará ese asunto, sí se reconoce que al analizar estos conceptos en específico se establece un importante punto de partida para futuros estudios sobre la relación entre estos dos autores.
- 3 Nótese que en esta ocasión Borges escribe “Alef” (sin acento, con mayúscula y con “f”), siguiendo la ortografía en alemán utilizada por Georg Cantor, quien usó el álef por primera vez en el ámbito de las matemáticas en 1895

("Beiträge"). Será en las traducciones al inglés del trabajo de Cantor en las cuales el álef aparezca escrito con "ph" y, como se sabe, en el conocido cuento "El Aleph" (1943) de Borges. En el presente trabajo, a excepción de las referencias directas a este ensayo de Borges, se seguirá la ortografía de este término aceptada en español: con "f" y con acento: "álef".

- 4 Entre los estudiosos que han tocado el tema del infinito en la obra ramoniana se puede mencionar a Gaspar Gómez de la Serna, quien dice que el Ramón novelador pretende "provocar la multiplicación infinita de la realidad misma" (129); a José Carlos Mainer, quien ha notado cómo este autor ve la escritura "como ejercicio infinito en perpetuo trance de ensayo y receptividad" (13); a Mario Hernández, quien afirma que Gómez de la Serna "nos regala sin tregua imágenes de un caleidoscopio infinito" (17); a Eloy Navarro Domínguez, quien ve una escritura "abierta potencialmente hasta el infinito" (268). Para una lista de trabajos que mencionan el infinito en relación a las greguerías, véase nota 15.
- 5 Según Carlos García, gracias a una foto en el segundo volumen de *La sagrada cripta de Pombo* se puede confirmar que Borges asistió a Pombo en su primer viaje a España en marzo o abril de 1920 ("Ramón y Borges" 45). La prueba de que también fue a Pombo en su segundo viaje a Europa (marzo de 1924) la da el mismo Ramón en abril de 1924 ("Jorge Luis Borges: *El fervor de Buenos Aires*" 123).
- 6 Ramón tendrá una clara preferencia por Norah sobre quien, incluso, escribirá una biografía en 1945. Para más sobre esta relación, véase los estudios de Roberta Quance y Sebastián Urli.
- 7 Un mes después de este artículo de Borges, Roberto Mariani también utiliza el adjetivo "cachazudo" para criticar la obra de Ramón (60). Aunque no se puede saber si Mariani utiliza este término para aludir al texto de Borges, esta coincidencia puede servir como prueba de que dicho adjetivo parece un tópico común para atacar la obra de Ramón.
- 8 A partir de 1905, Ramón publica de forma constante ensayos, relatos, mini-ficciones, obras de teatro, pantomimas, treinta y cinco breves biografías, una autobiografía y greguerías en distintas revistas y periódicos de la época (muchos de ellos publicados en su revista *Prometeo* [1908-1912]). Además, él ya había publicado en forma de libro once colecciones misceláneas (mezcla de dos o más de los siguientes: ensayos, relatos, mini-ficciones, greguerías); cinco colecciones de textos alrededor de un tema; una colección de greguerías; seis novelas; y dos colecciones de sus obras de teatro.
- 9 Sin hacer referencia a esta idea de Borges, nótese que Laurie-Anne Laget sugiere considerar la suma de las antologías de greguerías como una colección enciclopédica abierta (*La fabrique* 363).

- 10 Como han notado Iván Almeida y Cristina Parodi, en 1936, Borges muestra una fascinación particular por las enciclopedias temáticas, ya que esto permite tener volúmenes abiertos a cambios y a añadiduras (7). Años más tarde, Borges hará múltiples referencias a las enciclopedias en sus narraciones, entre las que destaca el proyecto enciclopédico presente en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940). Para más sobre el tema de la enciclopedia en Borges, véase Pauls 91-92; Gamarro 163.
- 11 A la par de la enciclopedia, debe notarse la ya estudiada relevancia del funcionamiento del diccionario en la poética de Gómez de la Serna. Laget ha señalado cómo la idea de Ramón del diccionario de lo inexistente contiene los primeros indicios para el desarrollo de su teoría de la esponja y cómo el proyecto ramoniano inconcluso de un *Diccionario manual* se relaciona con la escritura de las greguerías (*La fabrique* 357-60). Por su parte, Ricardo Fernández Romero destaca cómo en la reseña de Gómez de la Serna sobre los cuatro volúmenes del *Diccionario Enciclopédico Abreviado* (1940) de Espasa Calpe, Ramón celebra cualidades de estos tomos que ya están presentes en su propia poética (603).
- 12 Una lectura irónica de este término podría sustentarse en que Borges, junto con otros ultraístas, había utilizado la idea de la enciclopedia para criticar a sus oponentes intelectuales en “Proclama” (1921). Ellos dicen: “Todos quieren realizar obras apelmazadas i [sic] perennes. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad ... Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i [sic] a los volúmenes tupidos” (1). Esto esboza un paralelismo con Ramón por su estilo y por su obsesión con su autobiografía (a sus 20 años publicó su primer texto autobiográfico *Morbideces* [1908] y, más adelante, escribiría otros textos de este mismo género en 1924, 1948 y 1957).
- 13 Si bien dentro de *El Rastro* Gómez de la Serna describe esta misma obra como un “muestrario total” (188), en el “Ex-libris”, incluido al final de la primera edición, acepta que este libro no es infinito al admitir que no podrá continuar con la labor interminable de hablar de las futuras cosas que llegarán al mercado del Rastro: “¿Qué nuevas cosas llegarán al Rastro mañana, qué nuevas cosas que no podré ni mentar siquiera, qué cosas que mereciendo una apología y una interpretación fervorosa no podrán ser exaltadas ya en el libro, que se engallará como completo no siéndolo?” (776).
- 14 Antes de este comentario de Borges, varios intelectuales ya habían exaltado el deseo de las obras ramonianas de abarcar todo. En 1910, Juan Ramón Jiménez, al hablar de *El libro mudo*, dice: “En él están la tierra, el agua, el aire, el fuego ... muchas cosas más, todo en desorden, todo en peregrinación hacia la unidad” (763). En *Libro nuevo* (1920), Enrique Díez Canedo y Carmen de Burgos también señalan esta cualidad en las obras-catálogo ramonianas. No obstante, el único que menciona el infinito para describir la obra de Ramón antes de

Borges es Cansinos. En 1919, él afirma que la escritura de Gómez de la Serna consiste en “desdoblar en infinitud de aspectos una imagen” (269). Aunque es probable que Borges se inspirara en lo dicho por Cansinos, se debe insistir en que observar que el proceso creativo de Ramón se desdobra hacia la infinitud no es lo mismo que afirmar que un libro suyo podría ser infinito.

- 15 En relación a las greguerías, César Nicolás ha notado el surgimiento de “mil universos distintos” (107); José Camón Aznar ha visto cómo un núcleo va “abriéndose después en ramas infinitas” (253), Marta Morelló-Frosch ha observado un mundo con “infinitas posibilidades de creación” (26) y Laurie-Anne Laget ha percibido el recurrente “campo infinito de posibilidades que encierran [las greguerías]” (“Hacer evidente lo insólito” 14).
- 16 Con cada publicación de una antología de greguerías, Ramón aumentaba su prólogo y añadía nuevas greguerías. Si bien su colección de greguerías siempre fue creciendo durante su vida, también lo hizo después de su muerte con la ayuda de editores, quienes han publicado greguerías inéditas (*Nuevas greguerías*), e imitadores que han escrito sus propias greguerías al estilo de Ramón, como Cipriano Castañeda Toca. Véase la lista completa de las ediciones de greguerías que Pura Fernández presenta.
- 17 Esta equivalencia entre los objetos y las greguerías se puede trazar debido a la descripción del mismo Gómez de la Serna respecto al nacimiento de estas últimas a partir de un proceso empírico (físico-químico) expuesto en 1917 (Prólogo vii). A su vez, nótese los paralelismos entre el trato de las cosas y de las greguerías en el universo creativo ramoniano (Gómez de la Serna, “Tristán”; Ávila 361).
- 18 Para más sobre esta misma idea de Ramón respecto a la posibilidad de nuevas interpretaciones, véase “Palabras en la rueda” 883; “Las cerezas del cementerio” 372.
- 19 El “libro ultravertebrado” fue el término utilizado por Gómez de la Serna en 1916 para describir su ruptura con las formas de escritura conocidas y los géneros literarios establecidos (“Segunda proclama de Pombo” 213). Para más sobre el libro ultravertebrado, véase Hernández Cano 135; Zlotescu, “Prólogo” 16-18.
- 20 Este texto se publica por tercera vez con variantes mínimas en abril de ese mismo año en *Inquisiciones* con el título “Ramón Gómez de la Serna: *La sagrada cripta de Pombo*”.
- 21 El acto de la reescritura en la carrera de Borges ha presentado distintos objetivos; véase Alazraki; Annick 55; De Costa 15; Hernaiz.
- 22 Si bien es importante notar que Borges también ofrece la opción de describir la obra de Ramón con el tópico de la rosa de los vientos, no se ahondará en el uso del concepto en este trabajo. Esta decisión responde a una cuestión de

- espacio y a que la rosa de los vientos no tiene la misma relevancia en la obra borgeana que los otros tres conceptos estudiados.
- 23 Nótese que, en este momento, Borges piensa en el álef solo como el término matemático. Es decir, aunque el "Alef" al que refiere Borges comparte el nombre y símbolo con esta letra hebrea, álef, el autor argentino no alude al simbolismo de esta última en la tradición hebrea.
- 24 Borges dice: "doy por falsa la opinión de quienes le hallan [a Ramón] semejanza con Max Jacob o con Renard" ("Ramón y 'Pombo'" 93). Esto pareciera una respuesta directa a Blanco Fombona, quien en 1924 adjudicaba la invención de las greguerías a Max Jacob (García, "Ramón, Torre y Borges" 24-25). Para más sobre la pelea por la paternidad de las greguerías entre Ramón, Max Jacob y Jules Renard, véase el estudio de Laget, *La fabrique de l'écrivain* 182-215, 234-41.
- 25 Borges, después de llamar "verídica Enciclopedia" ("Ramón y 'Pombo'" 93; énfasis añadido) a *La sagrada cripta de Pombo*, en lugar de "asombrosa Enciclopedia" ("Ramón Gómez de la Serna" 183; énfasis añadido), parece intentar confirmar este aspecto "verídico" del libro de Ramón al añadir que él, en efecto, aparece en las páginas de este volumen. No obstante, cuando revela su presencia dentro del libro de Ramón lo hace en una oración entre paréntesis y solo pone las iniciales de su nombre, lo cual podría exhibir cierto arrepentimiento (o vergüenza).

OBRAS CITADAS

- ALAZRAKI, JAIME. *Versiones. Inversiones. Reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- ALMEIDA, IVAN, Y CRISTINA PARODI. "Presentación: La fascinación de la enciclopedia." *Variaciones Borges* 15 (2003): 7-10.
- ANNICK, LOUIS. "Jorge Luis Borges: Obras, completas y otras." *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria* 7 (1999): 41-61.
- ÁVILA, ANA Y JOHN MCCULLOCH. "Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna." *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. 355-392.
- BARNATÁN, MARCOS RICARDO. *Borges. Biografía total*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- BORGES, JORGE LUIS. "Acotaciones." *Textos recuperados 1919-1929*. Barcelona: Emecé Editores, 1997. 174-176.
- . "El Aleph." *El Aleph*. Madrid: Alianza/Emecé, 1992. 155-174.
- . "An Autobiographical Essay." *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Ed. and Trans. Norman Thomas di Giovanni. New York: E. P. Dutton Co, 1970. 203-60.

- . Carta a Maurice Abramowicz. *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Emecé, 1999. 96-99.
- . Carta a Jacobo Sureda. 22 de junio de 1921. *Cartas del fervor*. 198-200.
- . Carta a Jacobo Sureda. 24 de noviembre de 1921. *Cartas del fervor*. 207-08.
- . "Examen de metáforas." *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 71-81.
- . "Menoscabo y grandeza de Quevedo." *Inquisiciones*. 43-49.
- . "Proclama." *Prisma* 1 (1921): 1-2.
- . "Ramón Gómez de la Serna." *Textos recuperados 1919-1929*. 183-84.
- . "Ramón y 'Pombo'." *Martín Fierro* 14-15 (1925): 93.
- . "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius." *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2006. 13-42.
- . "La traducción de un incidente." *Inquisiciones*. 17-21.
- . "El Ulises de Joyce." *Inquisiciones*. 23-28.
- . "Ultraísmo" (diciembre 1921). *Textos recuperados 1919-1929*. 126-31.
- . "Ultraísmo" (octubre 1921). *Textos recuperados 1919-1929*. 108-11.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- CANEIRO, XOSÉ CARLOS. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL. "Gómez de la Serna." *Poetas y prosistas del novecientos*. Madrid: Editorial América, 1919. 247-75.
- CANTOR, GEORG. "Beiträge zur Begründung der transfiniten Mengenlehre." *Mathematische Annalen* 46 (1895): 481-512.
- . *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*. Trans., Introd. and Notes Philip E. B. Jourdain. New York: Dover, 1915.
- CIPOLLONI, MARCO. "De almas dispersas y títeres sin cabeza. Testo e immagine nelle greguerías di Ramón Gómez de la Serna." *Annali di Ca' Foscari* 38.1-2 (1999): 121-40.
- DE BURGOS, CARMEN. *La justicia del mar*. Madrid: El libro popular, 1912. s. pág.
- DE COSTA, RENÉ. *Humor in Borges*. Detroit, MI: Wayne State UP, 2000.
- FERNÁNDEZ, PURA. "Fichas bibliográficas." Ramón Gómez de la Serna. *Obras completas VIII*. Eds. Ioana Zlotescu and Pura Fernández. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013. 1465-68.
- FERNÁNDEZ ROMERO, RICARDO. *Ramón Gómez de la Serna o el mercader de imágenes*. Madrid: Carpe Noctem, 2021.
- FISHBURN, EVELYN. "Borges y el humor." *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Franco R. Olea. México, D.F.: Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, 1999. 145-163.
- GAMERRO, CARLOS. *Borges y los clásicos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- GARCÍA, CARLOS. "Ramón, Torre y Borges." *Boletín Ramón* 20 (2010): 22-25.
- . "Ramón y Borges: Novedades." *Boletín Ramón* 3 (2001): 45-47.

- GASCÓ CONTELL, EMILIO. "Greguerías." *El Pueblo: Diario republicano de Valencia* (19 de septiembre de 1917): 2.
- GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAR. *Ramón (vida y obra)*. Madrid: Taurus, 1963.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Azorín*. En *La justicia del mar*. Por Carmen de Burgos. Madrid: El libro popular, 1912. s.n.
- . "Las cerezas del cementerio." *Obras completas I*. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1996. 371-72.
- . *El circo. Obras completas III*. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1998. 283-528.
- . "El concepto de la nueva literatura." *Obras completas I*. 149-76.
- . "La de los ojos azules." *Obras completas I*. 980-981.
- . "Explicaciones." *Flor de greguerías*. Madrid: Espasa Calpe, 1935. 7-39.
- . "Ex-libris." *El Rastro. Obras completas III*. 774-97.
- . *Greguerías*. Valencia: Prometeo, 1917.
- . "Jorge Luis Borges: *El fervor de Buenos Aires*." *Revista de Occidente* 4.10 (1924): 123-27.
- . *El libro mudo. Obras completas I*. 535-743.
- . *Libro nuevo. Obras completas V*. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1999. 45-438.
- . *Morbideces. Obras completas I*. 457-536.
- . *Muestrario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1918.
- . *Nuevas greguerías*. Ed. Laurie-Anne Laget. Madrid: La Fábrica Editorial, 2009.
- . "Palabras en la rueca." *Obras completas I*. 878-903.
- . *Pombo*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- . Prólogo. *Greguerías*. Valencia: Prometeo, 1917. vii-xvi.
- . *Ramonismo*. Madrid: Calpe, 1923.
- . *El Rastro. Obras completas III*. 73-254.
- . *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Imp. G. Hernández y G. Sáez, 1924.
- . *El secreto del acueducto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1923.
- . "Segunda proclama de Pombo." *Pombo*. 209-22.
- . *Senos. Obras completas III*. 533-697.
- . *Tapices. Obras completas I*. 769-934.
- . "Tristán. Propaganda al libro *Tapices*." *Obras completas I*. 904-32.
- . *Variaciones*. Madrid: Atenea, 1922.
- GROTTO, LIVIA. *Palavras e disparates em Borges e Ramón, sobre Historia universal de la infamia e Doña Juana la Loca*. Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- HERNAIZ, SEBASTIÁN. "Borges, reescritor. En torno a 'El escritor argentino y la tradición' y la intriga de sus contextos de publicación." *Estudios filológicos* 63 (2019): 81-98.

- HERNÁNDEZ, MARIO. Prólogo. Ramón Gómez de la Serna. *Lunario de greguerías*. Ed. Mario Hernández. Valencia: Pre-Textos, 1992. 9-28.
- HERNÁNDEZ CANO, EDUARDO. "Escritura periodística y ramonismo durante los años veinte." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 45-46 (2009): 119-55.
- HIDALGO, ALBERTO. *Química del espíritu*. Buenos Aires: Imp. Mercatali, 1923.
- JARNÉS, BENJAMÍN. "Los tres Ramones." *Proa* 5 (1924): 3-9.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. "A Ramón Gómez de la Serna." Ramón Gómez de la Serna. *El libro mudo. Obras completas I*. 761-64.
- LAGET, LAURIE-ANNE. *La fabrique de l'écrivain: les premières greguerías de Ramón Gómez de la Serna (1910-1923)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.
- . "Hacer evidente lo insólito." Ramón Gómez de la Serna. *Nuevas greguerías*. 9-18.
- MAINER, JOSÉ CARLOS. Prólogo. Ramón Gómez de la Serna. *El Incongruente*. Barcelona: Ediciones Picazo, 1972. 11-31.
- MARIANI, ROBERTO. "Un arbitrario apunte sobre Alfonso Reyes." *Proa* 3 (1924): 57-60.
- MARTÍNEZ, GUILLERMO. *Borges y la matemática*. Buenos Aires: Emecé Editores/Seix Barral, 2006.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, JUANA. "Borges y Reyes en Pombo." Reyes, Borges, Gómez de la Serna: *Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*. Ed. Julio Ortega. México: Orfila/TEC de Monterrey, 2011. 45-55.
- MATA, RODOLFO. *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia: Tablada, Borges, Vallejo y Andrade*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2003.
- MORELLÓ-FROSCH, MARTA. "Las Seis falsas novelas de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería." *Hispanófila* 43 (1971): 25-30.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, ELOY. *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- NICOLÁS, CESAR. *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- ORTEGA, JULIO. "'El Aleph' y el lenguaje epifánico." *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. 21-34.
- PASTOR, BEATRIZ. "Ramón, Borges, Reyes: apuntes sobre un gran diálogo trasatlántico." Reyes, Borges, Gómez de la Serna: *Rutas trasatlánticas en el Madrid de los años veinte*. 13-29.
- PAULS, ALAN. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- QUANCE, ROBERTA. "Norah Borges y Ramón Gómez de la Serna: revisiones de lo cursi." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28.1 (2003): 71-85.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: Dutton, 1978.
- UBELAKER ANDRADE, MAX. *Borges Beyond the Visible*. Pennsylvania: Penn State Press, 2019.

- UMBRAL, FRANCISCO. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- URLI, SEBASTIÁN. "¿Norah o Jorge Luis?: Nota sobre (hacia) un dactiloscrito de Ramón Gómez de la Serna." *Variaciones Borges* 37 (2014): 137-56.
- VARGAS, OMAR. "El extraño comportamiento de las palabras en el infinito: la teoría fractal, la teoría de conjuntos y 'El Aleph'." *Variaciones Borges* 42 (2016): 139-59.
- VIDELA, GLORIA. *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1963.
- WILLIAMSON, EDWIN. *Borges: A Life*. New York: Viking, 2004.
- WILSON, JASON. *Jorge Luis Borges*. London: Reaktion Books, 2006.
- WOSCOBOINIK, JULIO. *El alma de "El Aleph". Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- YURKIEVICH, SAÚL. "Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna: el reflejo recíproco." *España en Borges*. Coord. Fernando R. Lafuente. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990. 73-93.
- . "El doblez humorístico." *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. 165-77.
- ZLOTESCU, IOANA. Introducción. En *El libro mudo*. Por Ramón Gómez de la Serna. México: FCE, 1987. 9-67.
- . Prólogo general. *Obras completas I*. Por Ramón Gómez de la Serna. 11-43.
- ZULETA, EMILIA DE. "Borges y España." *Homenaje a Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1999. 237-65.