

# FERVOR DE BUENOS AIRES Y TRAMPANTOJOS: PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE JORGE LUIS BORGES Y RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

---

FERVOR DE BUENOS AIRES AND TRAMPANTOJOS: POINTS OF ENCOUNTER  
BETWEEN JORGE LUIS BORGES AND RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

FERVOR DE BUENOS AIRES E TRAMPANTOJOS: PONTOS DE ENCONTRO ENTRE  
JORGE LUIS BORGES E RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

---

## RESUMEN

Este artículo compara las poéticas de Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna en las obras *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Trampantojos* (1947), respectivamente. Se revisan los postulados fundamentales del ultraísmo expuestos por Borges en la revista *Nosotros* para observar las diferencias entre la «mirada del prisma» borgesiana y «la mirada de la esponja» de Gómez de la Serna. Se concluye que la diferencia radica en la visión pesimista del primero, en oposición al trasfondo humorístico del segundo.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna, ultraísmo, poéticas de vanguardia, vanguardia latinoamericana.

## ABSTRACT

This article will compare the poetry of Jorge Luis Borges and Ramón Gómez de la Serna in the works *Fervor de Buenos Aires* (1923) and *Trampantojos* (1947), respectively. The fundamental postulates of Ultraism exposed in *Nosotros* by Borges will be reviewed, in order to observe the differences between the Borgesian “look of the prism” and the “look of the sponge”

proposed by Gómez de la Serna. The article will conclude that the difference resides in the pessimistic view of the former, as opposed to the humoristic underlying background of the later.

**Keywords:** Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna, Ultraism, avant-garde poetics, Latin-American avant-garde.

## RESUMO

Este artigo irá comparar a poesia de Jorge Luis Borges e Ramón Gómez de la Serna em *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Trampantojos* (1947), respectivamente. Postulados fundamentais da Ultraísmo expostos em *Nosotros* por Borges será revista para observar diferenças entre “o olhar de prisma” borgesiano e “o olhar de esponja” de Gómez de la Serna. Concluiu-se que a diferença está na visão pessimista do primeiro, ao contrário de fundo cômico do segundo.

**Palavras-chave:** Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna, Ultraísmo, poético de vanguardia, vanguardia latino-americana.

## INTRODUCCIÓN

El primer manifiesto ultraísta, escrito por Rafael Cansinos Assens, fue publicado en 1919 en la revista madrileña *Grecia*. Tres años después, en la misma línea que el anterior, la revista *Nosotros* de Buenos Aires publicó un artículo titulado «Ultraísmo» (Borges et al., 2002c) firmado, entre otros, por Jorge Luis Borges. En este texto se explicitaban las cuatro características principales del ultraísmo y se destacaba a Ramón Gómez de la Serna como uno de sus exponentes españoles. A partir de la anterior coincidencia, en el presente ensayo se realizará una comparación entre las obras *Trampantojos*, de Gómez de la Serna y *Fervor de Buenos Aires*, de Borges. Se intenta analizar las similitudes y diferencias entre las creaciones artísticas de ambos autores dentro del paradigma de vanguardia. Para hacerlo, se comienza con la revisión de los cuatro postulados fundamentales del movimiento Ultra expuestos en *Nosotros*. Luego, se identificará la presencia de características ultraístas en *Fervor de Buenos Aires* y *Trampantojos*. Posteriormente, se comparará el concepto ultraísta del arte como prisma de la realidad, en oposición a la mirada de la esponja propuesta por Gómez de la Serna. Finalmente, se observará la existencia de una diferencia radical entre ambas perspectivas. Si bien ambas obras utilizan recursos similares en su composición estética, ellas difieren por la presencia de un tono de decepción pesimista, visible en la escritura de Borges, opuesto al soporte humorístico que atraviesa los textos de Gómez de la Serna.

En «Génesis del ultraísmo», Guillermo de Torre (2001) explica cómo fue que Cansinos Assens ideó el movimiento Ultra en 1918, en las tertulias organizadas por Ramón Gómez de la Serna en el café Pombo. En 1919, Cansinos Assens publicó el primer manifiesto del ultraísmo, aparecido en la revista *Grecia* en Madrid. En el «Manifiesto Ultraísta» Cansinos Assens expresa una sola función central del nuevo grupo al decir lo siguiente: «Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretende lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción» (citado en Torre, 2001, pp. 237-238).

Según Guillermo de Torre (2001), primera versión del «Manifiesto Ultraísta» no exponía más ideas concretas que la necesidad de ir constantemente más allá de lo que precedía. Esto podía desarrollarse de modos muy diferentes. No fue sino hasta los artículos publicados por Jorge Luis Borges en Buenos Aires durante 1921 y 1922 que las propuestas específicas del ultraísmo fueron expuestas. Pese a que posteriormente Borges abandonó el ultraísmo y la filosofía de lo nuevo (Calabrese, 2009, p. 145), *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, suponía ser una clara expresión del ultraísmo, dado que los poemas fueron escritos entre 1921 y 1922, durante el mismo periodo que los artículos sobre ultraísmo (Borges, 1999, p. 64).

Según lo presentado por Borges en sus textos «Anatomía de mi Ultra» (Borges, 2002a) y «Ultraísmo» (Borges, 2002c), aparecidos en 1921, existen solo dos tipos de estéticas que funcionan como polos opuestos entre los que se mueven los diferentes artistas. Por un lado se encuentra el polo impresionista: la pasividad con que el individuo se abandona al ambiente, es decir, la estética de los espejos. Por otro lado está el polo expresionista: la actividad en que el ambiente es un instrumento del individuo, es decir, la estética del prisma (Borges, 2002a, p. 132; Borges, 2002c, p. 133). Para el ultraísmo, es el expresionismo activo el que debe tener preponderancia. Este último punto se explicará con detalle más adelante. Lo anterior, sin embargo, debe cumplirse por medio de determinados principios que el mismo Borges especifica:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos, los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confensionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia (Borges, 2002c, p. 134).

A partir de la anterior enumeración, surge la noción de metáfora como componente fundamental del movimiento Ultra. Seguido de ello viene la segunda

característica más importante para el movimiento: la necesidad de eliminar todos aquellos elementos que enturbien la llegada directa a la médula de la obra, razón por la que Borges incluso llega a proponer la muerte definitiva de la novela (Borges, 2002b, p. 140). Estos dos puntos, ampliados en los principios 3 y 4 del manifiesto argentino, condicionaron fuertemente las creaciones ultraístas.

Como ya se ha visto, en «Ultraísmo» (Borges, 2002c), Jorge Luis Borges expone de manera precisa el programa estético que persigue en su creación. Hacia el final del texto, para validar su propuesta, este autor presenta una serie de nombres de artistas que han enviado cartas de adhesión a su movimiento. En sus palabras, Borges explica que «bástale decir», para otorgar mayor respaldo al ultraísmo, que han querido suscribirse a él Ramón Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Nicolás Beauvain, Gabriel Alomar, Vicente Huidobro y Maurice Claude (Borges, 2002c, p. 138), en ese orden. Independientemente de la veracidad de estas supuestas adhesiones, llama la atención que el que inicia la lista de Borges es Gómez de la Serna. Los personajes de los que va seguido no son de menor importancia, sin embargo, él aparece en primer lugar.

Si se toman en consideración los cuatro principios fundamentales del movimiento, se hace patente que existe una relación directa entre ellos y todas las obras de Gómez de la Serna. Borges plantea su propuesta ultraísta como una expectativa hacia el futuro de su producción literaria. Sin embargo, es posible ver cómo ya Gómez de la Serna representa al artista que ha llegado a elaborar textos como los que deseaba el movimiento Ultra. Sería esperable entonces que existiese un acercamiento entre las creaciones de la primera etapa de Borges y las obras de Gómez de la Serna. Para comprobar esto, a continuación se presentará un análisis del modo en que se manifiestan los principios ultraístas en *Fervor de Buenos Aires* y *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002). Esto permitirá observar en qué medida las producciones de ambos autores son similares y diferentes.

## EL ULTRAÍSMO EN FERVOR DE BUENOS AIRES Y TRAMPANTOJOS

*Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, es el primer poemario de Jorge Luis Borges. La versión actualmente difundida del poemario corresponde a la revisión del original realizada por Borges en 1969. Pese a lo anterior, el proyecto estético presente en este libro en su forma actual se ajusta claramente a los principios del Ultra ya que, como Borges destaca en el prólogo, su intención no fue alterar la esencia del libro por medio de los cambios realizados (Borges, 2008). *Fervor de Buenos Aires* cuenta con treintaidós poemas que difícilmente superan una plana de extensión. En ellos se detallan escenas de la vida en la ciudad a partir de la observación de elementos particulares que podrían pasar desapercibidos al ojo del transeúnte y que, no obstante, han sido recogidos por uno de ellos de forma fortuita. Frente al fenómeno mismo de la poesía, en la dedicatoria del poemario «A quien leyere», Borges explica:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor (Borges, 2008, p. 17).

Existe en este caso una diferencia clara entre los inicios vanguardísticos ultraístas del autor argentino y el desarrollo posterior de su literatura. Aquí los versos aparecen como parte de la realidad: son fragmentos que podrían haber sido recogidos por cualquiera. El poema solo estaría constituido por la acumulación de aquella pieza «[...] tan real como un verso / olvidado y recuperado [...]» (Borges, 2008, p. 23). Por tanto, existe en la propuesta de Borges un acento en la fragmentariedad que atraviesa el programa estético de *Fervor de Buenos Aires*.

En *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002) existe también una configuración fragmentaria de la realidad. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con Borges, aquel carácter atraviesa todas las obras de Gómez de la Serna. Este autor desea llevar a cabo una recopilación

acumulativa de la vida misma (Gómez de la Serna, 1988, p. 57). Para lograr este objetivo, al igual que propone el ultraísmo, debe haber una transformación estética en el uso del lenguaje:

Frente al estilo achacoso, enrejado, carcelario, abrumado de sombra que nos legaron los otros, frente a su prosa de estameña, inhóspita, opaca, exhibe la nueva [literatura] un estilo sin carencia alguna, que no se define gramatical y nemotécnicamente como el otro estilo, sino que pierde su personalidad aparte, de *estilo*, con todas sus especialidades y su altiva individualidad para ser la vida misma (Gómez de la Serna, 1988, p. 63).

Similar al rechazo de Borges al rubenianismo (Borges, 2002c, p. 133), Gómez de la Serna plantea un alejamiento entre literatura y retórica académica tradicional. Esta la ha hecho sumergirse en abstracciones y términos generales, carentes totalmente de humanidad y mundanidad: es una literatura falta de vida cotidiana (Gómez de la Serna, 1988, p. 60). El autor argentino estaría presentando, en su modelo de ultraísmo, salidas que permiten alcanzar el ideal presentado por Gómez de la Serna, aunque debe tenerse en cuenta que este último rechaza la idea simplista de crear un decálogo en torno a su propuesta estética (Gómez de la Serna, 1988, p. 60).

*Tramantojos* (Gómez de la Serna, 2002) presenta una acumulación de objetos cotidianos. Tanto en la primera sección de relatos cortos, en que se despliegan breves escenas de la realidad acompañadas de dibujos, como en la fase de las greguerías, Gómez de la Serna realiza aquella sumatoria de la vida por medio de la metáfora. Es el caso del siguiente fragmento: «Los árboles recién podados dan un espectáculo escandaloso de redondas heridas amarillas... denuncian esos discos de los cortes, con sus destellos, la queja del árbol contra el hombre» (Gómez de la Serna, 2002, p. 163). Esta greguería podría insertarse claramente en la propuesta ultraísta de Borges. Existe aquí una ligazón metafórica entre las heridas infligidas al árbol y la desnudez de sus llagas que permite la unión veloz entre dos áreas distantes entre sí. Gómez de la Serna sacrifica los nexos innecesarios y la sobreextensión de la circunstancia en

favor de la comunicación inmediata del contenido medular de su breve obra. Eso permite generar una pequeña cápsula poética enteramente lograda. La greguería, descontado su componente humorístico, que se analizará más adelante, parece ser aquel verso feliz recogido directamente de la vida que Borges anuncia al comienzo de *Fervor de Buenos Aires*.

En su primer poemario, Borges trabaja la creación lírica utilizando dos recursos que ya aparecieron en la obra de Gómez de la Serna. Es posible observar en *Fervor de Buenos Aires* las directrices fundamentales del ultraísmo: la eliminación de los nexos, que induce una tendencia al género corto como la lírica, y la reducción del contenido a la metáfora pura. Uno de los poemas más representativos en este sentido es «Carnicería»:

Más vil que un lupanar  
la carnicería infama la calle.  
Sobre el dintel  
una ciega cabeza de vaca  
preside el aquelarre  
de carne charra y mármoles finales  
con la remota majestad de un ídolo  
(Borges, 2008, p. 36).

El anterior poema, que consta tan solo de siete versos, construye una figura metafórica a partir de un fragmento de la realidad cotidiana observado por Borges. En él existe una relación significativa entre la carnicería, la vileza y el rito de la magia negra. «Carnicería» presenta una reinterpretación al igual que la greguería, la que amplía la mirada de la realidad por medio de la síntesis de dos imágenes. De manera veloz se van superponiendo planos en el poema acercándose desde el barrio, por medio de una vista general de él, hacia la cabeza de vaca colgada en el dintel de la carnicería y, a partir de ahí, hacia su significación ritual. La rapidez, que en *Fervor de Buenos Aires* permite al lector arribar al núcleo del poema, se relaciona directamente con la supresión de nexos y la escasa circunstanciación utilizada para construir la escena. En «Ultraísmo» (Borges, 2002c), Borges defiende esta brevedad declarándose enemigo de todos aquellos que requieren de larguísimas extensiones para comunicar su obra: «¡Como si la realidad que nos

estruja entrañablemente hubiera menester muletas o explicaciones!» (p. 139). Tal como se ve en la anterior cita, es precisamente el mundo el que entrega los materiales necesarios para la creación, y estos no requieren mayores transformaciones.

Los dos ejemplos antes analizados poseen una velocidad muy similar. Esta se obtiene por medio de la utilización de tan solo un fragmento particular de la realidad cotidiana. Ambos autores parecen coincidir en que la construcción de la obra, en torno a lo que Gómez de la Serna llamó «mundanidad», es la esencia que busca el poeta. En el caso de Gómez de la Serna, sin embargo, parece ser que este proceso puede llevarse a cabo aun con mayor brevedad, pues la revelación de lo medular en la greguería es prácticamente instantánea.

La de Gómez de la Serna es una literatura que no puede quedarse impasible frente al mundo y que, por tanto, debe ejercer una transformación en este, sobrepasando los límites tradicionales de la obra. Lo anterior se logra acercándose a la vida como totalidad. Tal como explica el autor, es una obra que debe ser «un estado de cuerpo» (Gómez de la Serna, 1988, p. 60-61). Por ende, la creación debe integrar todos los materiales que se encuentran a su alcance. Para lograrlo, la humanización de los objetos es también uno de los recursos más utilizados por el autor de *Trampantojos* (2002). Este permite a Gómez de la Serna sacar a la literatura de la perspectiva «usual» que ha mantenido históricamente sobre la realidad, para así «[...] revivir las inquietudes embotadas» en los hombres (Gómez de la Serna, 1988, p. 66).

En «Timbres», esta perspectiva vitalista que se extiende a todos los objetos de la realidad se ve ejemplificada claramente:

Los timbres tienen una actitud obediente que nos impresiona. Son criados intermediarios que nunca piden propina. Son leales y a veces son la salvación del que es agradecido, así como la marquesa requerida atrevidamente de amores encuentra en ellos al paje que la defiende (Gómez de la Serna, 2002, pp. 129-130).

En el anterior fragmento los hombres se encuentran enfrentados directamente a los timbres y mantienen una relación natural con ellos. En «Timbres», al igual que en el resto de las obras de Gómez de la Serna, se pretende, por medio de la preeminencia de los objetos, llevar a cabo una humanización de la realidad que se extiende fuera de los límites corporales del ser humano. La baronesa no solo aparece determinada por lo que normalmente sería un objeto inanimado: ella se encuentra protegida por el timbre. Se trata, por tanto, de nuevas aperturas dentro de la misma realidad cotidiana gracias a la visión transfiguradora de lo «usual» que ejerce el autor.

En *Fervor de Buenos Aires*, Borges utiliza reiteradas veces la humanización de los objetos. Es el caso de «La plaza San Martín», que señala:

En busca de la tarde  
fui apurando en vano las calles.  
Ya estaban los zaguanes entorpecidos de sombra.  
Con fino bruñimiento de caoba  
la tarde entera se había remansado en la plaza,  
serena y sazónada,  
bienhechora y sutil como una  
lámpara,  
clara como una frente,  
grave como ademán de  
hombre enlutado  
(Borges, 2008, p. 24).

En este caso, se observa cómo surge paulatinamente la personificación de las calles, las casas y la plaza. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las obras de Gómez de la Serna, los objetos solo aparecen como determinantes del hombre en los dos primeros versos del poema. En el resto pareciera que la realidad inanimada, sin bien se parece al hombre, se desarrolla de forma paralela a él. Es posible decir, por tanto, que aunque en el primer poemario de Borges hay un alejamiento de la perspectiva tradicional sobre el mundo, que se refleja en la humanización de los objetos, la propuesta tiene un campo de acción más restringido que en la obra de Gómez de la Serna.



Aquella limitación en la humanización de los objetos para Borges tendría su origen en que su programa busca una observación orientada a la reflexión intelectual de la cotidianidad representada. Por lo mismo, muestra los objetos en su relación con el hombre solo en la medida en que su realidad aparece como metáfora extendida de los conflictos del ser humano. El objetivo del autor argentino, expresado en las propuestas ultraístas, es mantenerse lejano al confesionalismo y del anecdotismo, algo que la preponderancia de la metáfora le permite evitar. No sucede lo mismo en el caso de Gómez de la Serna. Este escritor siempre desea conservar el carácter humorista y no ser «amarguista» en sus creaciones, lo que requiere necesariamente la preeminencia de la bondad en lo escrito (Gómez de la Serna, 1943a, p. 197). Para lograr lo anterior, la perspectiva orientada a la reflexión intelectual y solo tangencialmente relacionada con los sucesos de la ciudad que predomina del en «La plaza San Martín» debe ir acompañada del «sentimentalismo sin amaneramientos» (Gómez de la Serna, 1943a, p. 229) de la marquesa requerida de amores en «Timbres»: un sentimentalismo superficial e intranscendente. La necesidad de mantener la bondad en lo escrito se explica por el soporte humorístico que atraviesa la escritura de Gómez de la Serna, opuesta al pesimismo borgesiano, como se explicará en la última sección de este artículo.

## LA MIRADA DE LA ESPONJA Y LA PROYECCIÓN DEL PRISMA

Existe un punto conflictivo dentro de la proposición ultraísta de Borges. Como ya se ha explicado antes, al igual que Gómez de la Serna, el autor argentino sugiere que la poesía se encuentra en los elementos de la cotidianidad que permiten mostrar aquella «vida misma» en la que el hombre está inserto y que no requiere muletas para ser evidenciada. No obstante, existe una diferencia en el modo en que se aborda el problema. En *Una teoría personal del arte* (1988), Gómez de la Serna propone que la mirada del artista debe asemejarse a la de la esponja:

[...] la visión varía, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretense ser esponjario y

agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a las limitaciones de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas de las cosas (p. 82).

Esta perspectiva necesariamente generará un carácter acumulativo. Ello no significa para Gómez de la Serna que la mirada se concentre constantemente en el interior del artista. Según el autor español, el creador estaría mirando en todas las direcciones y absorbiendo todo aquello que lo rodea. El artista, en ese sentido, estaría constituido por la sumatoria de las realidades a las que se expone. Esto mismo se vería reflejado en el acoplamiento constante de diferentes elementos en *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002). De tal modo, la aparente falta de directriz central en el texto podría ser denominada «estructura de esponja».

Sin embargo, a diferencia de lo que propone Gómez de la Serna, en «Ultraísmo», Borges (2002c) se opone abiertamente a la acumulación, pues, según su perspectiva,

[...] con esa voluntad logrera de aprovechar el menor ápice vital, con esa comezón continua de encuadernar el universo y encajonarlo en una estantería, solo se llega a un sempiterno espionaje del alma propia, que tal vez resquebraja e histrioniza al hombre que lo ejerce (p. 135).

Llama la atención cómo aquella crítica podría dirigirse derechamente a Gómez de la Serna. La estética acumulativa que se observa en la composición de *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002) es un claro reflejo del modelo de «encuadernamiento del universo» que reprocha Borges. Lo anterior, sin embargo, no impide que más adelante en «Ultraísmo» (Borges, 2002c) se nombre a Gómez de la Serna como uno de sus adherentes. Este conflicto entre las comprensiones estéticas de los autores aquí tratados se relaciona directamente con las metáforas que ellos mismos utilizan para referirse a sus programas estéticos.

Jorge Luis Borges propone para el ultraísmo una creación de corte expresionista. En «Anatomía de

mi Ultra» (Borges, 2002a), este autor declara que la única estética activa sería la del prisma, donde el ambiente es el instrumento del individuo (p. 132). La mirada del prisma provoca una refracción del mundo, en la que este cambia de medio para convertirse en material lírico: en una descomposición del mundo en sus unidades más esenciales, desprovistas de nexos. La capacidad del prisma, a diferencia de la de la esponja, no es acumulativa: el haz de realidad pasa a través del material lírico y se propaga nuevamente, pero transformado, hacia afuera. En ese sentido, la perspectiva propuesta por Borges tendría una extensión más allá de los límites de la literatura misma, a diferencia de la visión de Gómez de la Serna, en que la realidad, a fin de cuentas, acabaría dentro de la esponja.

## ULTRAÍSMOS HUMORÍSTICO Y PESIMISTA

Las dos características fundamentales del proyecto ultraísta (brevedad y preeminencia de la metáfora) admiten el hallazgo de puntos de encuentro entre *Fervor de Buenos Aires* y *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002). En este sentido, *Fervor de Buenos Aires* prefigura algunos de los elementos que Gómez de la Serna desarrollara casi veinte años después en *Trampantojos*. Estos puntos de encuentro entre ambos autores ya habían sido observados en 1921 por Jorge Luis Borges. Sin embargo, existe una diferencia fundamental que permite distanciar las dos perspectivas poéticas: el humorismo. Este, de vital importancia en las creaciones de Gómez de la Serna, no forma parte del proyecto del Ultra borgesiano. Es imprescindible tomar en consideración lo anterior, dado que prefigura el desarrollo dispar de ambas poéticas a lo largo del tiempo. Tal distancia es tan esencial que, a ojos del público, hace parecer los dos proyectos como diametralmente opuestos.

Para Gómez de la Serna, «la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor» (Gómez de la Serna, 1943a, p. 192). Es aquella propuesta la que atraviesa el fondo de toda la creación literaria de este autor. El humor, el vaciar de seriedad y «amarguismo» la realidad, es la única cura para el horror existencial del hombre:

Es tan importante el humorismo que es el único género hermano de lo sublime, el hermano desgalichado de lo sublime, el hermano incrédulo que lo echa todo a perder, en cuyo rasgo si hay desilusión también hay cierto magno consuelo para la humanidad abrumada por las glorias y las disputas (Gómez de la Serna, 1943a, p. 209).

Por lo tanto, es el constante juego del luto con la alegría lo que se halla detrás de la elección estética de Gómez de la Serna. Es por esto que no hay temática más importante que la vida cotidiana para reflejar el proyecto estético-vital del autor de *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002). Lo anterior se refleja en la unión insólita de elementos en metáforas veloces y novedosas.

En «Básculas públicas», la primera oración del texto presenta la metáfora que recorrerá toda la sección: «Las básculas públicas tienen algo de confesionarios públicos» (Gómez de la Serna, 2002, p. 79). Por medio de la anterior comparación, Gómez de la Serna le quita peso a la espiritualidad del hombre y sus pecados, a la vez que sacraliza la masa del ser humano y su peso físico. Esta unión se mantiene aun después de la muerte: «¡Ya no vemos las básculas públicas!», nos diremos cuando hayamos muerto, y en esa lamentación probaremos con más desconsuelo el absentismo y el ausentismo que es la muerte» (Gómez de la Serna, 2002, p. 80). Se aclara entonces aún más el lazo constante entre humorismo y tragedia humana. Frente a la inminencia de la desaparición, el hombre solo puede lamentarse de la pérdida del cuerpo en el desvanecimiento de las básculas públicas. No se habla aquí del alma y, sin embargo, el texto no está exento de aquello cursi que quiere «mimar» al hombre frente al vacío que es su vida (Gómez de la Serna, 1943b, p. 35): se encuentra expresa la angustia, pero también se sugiere el consuelo de la desacralización.

La creación de Gómez de la Serna, si bien podría ser considerada como parte del movimiento Ultra en términos estéticos, se diferencia por la constante del humor: es un ultraísmo humorista. El objetivo no es destruir las esperanzas del ser humano al eliminar de sus obras el confesionalismo sentimental que caracterizaba la literatura anterior. Gómez de la Serna

desea proporcionar al lector un espacio efectivo de descanso y alegría. No sucede lo mismo en el caso de *Fervor de Buenos Aires*. Esta obra tiene un carácter de ultraísmo mucho más pesimista.

Es posible ver en el poemario de Borges una atención particular a la angustia existencial, que ya había aparecido en la obra de Gómez de la Serna. No obstante, frente a ella no propone ninguna salida, sino una aceptación de lo inevitable. En «Afterglow», Borges trata la temática de cómo la muerte aparece al hombre en los mínimos eventos de su vida. Esto lo hace por medio de la figura del ocaso:

Siempre es conmovedor el ocaso  
por indigente o charro que sea  
pero más conmovedor todavía  
es aquel brillo desesperado y final  
que herrumbra la llanura  
cuando el sol último se ha hundido.  
Nos duele sostener esa luz tirante  
y distinta,  
esa alucinación que impone  
al espacio  
el unánime miedo de la sombra [...]  
(Borges, 2008, p. 43).

La tradicional metáfora del ocaso del hombre no aparece en el anterior poema de *Fervor de Buenos Aires* como una igualdad: la muerte del hombre no es un ocaso. Sin embargo, se sugiere que cada vez que el hombre ve una puesta de sol, asiste también a la suspensión última de la luz que es la hora siguiente a la muerte. Es similar al momento en que las básculas públicas en *Trampantojos* (Gómez de la Serna, 2002) recuerdan al hombre cuyo cuerpo algún día ya no estará ahí para ser pesado. En «Afterglow», la puesta del sol hace notar al hombre que está destinado a desaparecer en la oscuridad. Hacia el final del poema no hay consuelo, solo se encuentra la unanimidad de la tragedia. En «Afterglow» no existe una desacralización de la muerte que permita al ser humano reírse de ella, como sí sucede en «Básculas públicas», por lo que el sentimiento que se sugiere en el poema de *Fervor de Buenos Aires* es, finalmente, de una bella desesperanza. El carácter pesimista atraviesa todo el poemario.

Es posible decir, por tanto, que el lector se encuentra en estos dos libros ante formas diversas de llevar a la práctica el ultraísmo. En el caso borgesiano, se hallaría una regeneración de los procedimientos estéticos muy llamativa. Es un ultraísmo formal, pero de carácter pesimista. No propone una transformación experiencial a partir de la literatura, sino que mantiene el lamento de las temáticas tradicionales. Es Gómez de la Serna quien realiza una propuesta que va más allá de lo meramente artístico: el ultraísmo humorista es una invitación a la innovación vital en su máxima expresión. Lo anterior porque, efectivamente, Gómez de la Serna intenta proponer una salida a una problemática empírica del hombre. Gómez de la Serna parece poseer mayor fe en los cambios que, desde la literatura, pueden llevarse a cabo sobre el mundo. Borges, en oposición y pese a exponer perspectivas nuevas para observar la realidad, no plantea que estas puedan realmente llegar a realizar ninguna mutación efectiva en el panorama vital del hombre, al menos en *Fervor de Buenos Aires*.

Como se ha visto a lo largo de este análisis, aunque inicialmente las propuestas de Jorge Luis Borges y Ramón Gómez de la Serna puedan parecer muy diferentes, existen prácticas que ligan a estos dos autores. El mismo escritor de *Fervor de Buenos Aires*, aunque pasó por varias etapas a lo largo de su vida, expresó en diversas ocasiones su respeto a la obra de Gómez de la Serna. Según lo que se ha presentado, ambos comparten puntos de encuentro dentro del programa de la estética ultraísta.

La diferencia entre la perspectiva del prisma y la mirada de la esponja, en conjunto con la problemática del humorismo y el pesimismo, son los dos puntos fundamentales para comprender el modo en que estos dos autores se diferencian. En las etapas a las que los textos corresponden, ambos escritores estudiados presentaban un acercamiento claro y explícito ligado a la brevedad de la composición, la importancia de la metáfora y la velocidad por medio de la eliminación de los nexos. Sin embargo, dada la distinción primordial entre las estéticas de la esponja y el prisma, a lo largo del tiempo su obra se desenvuelve de diferentes modos. En tanto Gómez



de la Serna persiste en la acumulación de contenidos por medio de la absorción en todas direcciones de la realidad, Borges continúa una obra literaria que persigue la apertura de nuevas visiones de mundo a partir de la descomposición y refracción de este. Por último, es importante señalar cómo el humorismo siempre marcará la distinción de Gómez de la Serna con respecto a otros autores: es efectivamente su «teoría personal del arte», pues él no adscribirá nunca a un programa fijado por otro.

Este artículo no pretende ser un análisis exhaustivo de la obra de ambos autores. Famosamente, Borges abandonó rápidamente las propuestas del ultraísmo, lo que lo llevó a publicar una versión ampliamente editada de *Fervor de Buenos Aires* en 1969. Dicha versión del poemario es la más difundida en la actualidad. Así mismo, la centralidad de las greguerías en la propuesta estética de Gómez de la Serna y su adhesión al humor de lo absurdo no pudieron ser tratados con profundidad en el presente texto. No obstante, se abre un espacio de investigación de interés por medio del acercamiento de Gómez de la Serna a Borges. La relación entre ambos es relevante para una comprensión más amplia del lugar histórico y estético de las revistas *Prisma* y *Proa*, creadas por Borges en Buenos Aires, que fueron centrales en el desarrollo de la generación martinfierrista y la vanguardia hispanoamericana.

---

## REFERENCIAS

- Borges, J. L. (1999). *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Borges, J. L. (2008). *Obra poética I*. Madrid: Alianza.
- de Torre, G. (2001). Génesis del ultraísmo. In V. de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939* (pp. 234-238). Barcelona: Crítica.
- Borges, J. L. (2002). Anatomía de mi Ultra. In J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (pp. 132-133). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2002). Ultraísmo. In J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* (pp. 133-138). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (2002). Mural Prisma N°1. In J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos críticos y programáticos* (pp. 138-140). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez de la Serna, R. (2002). *Trampantojos*. Madrid: Clan.
- Gómez de la Serna, R. (1943). *Lo cursi*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gómez de la Serna, R. (1943). *Ismos*. Buenos Aires: Poseidón.
- Gómez de la Serna, R. (1988). *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2002). *El caso Wagner*. Madrid: Siruela.
- Girondo, O. (2011). *Espantapájaros (al alcance de todos)*. Buenos Aires: Losada.
- Poncela, E. J. (1978). *La tournée de Dios: novela casi divina*. Madrid: Salomon Hnos.
- Simmel, G. (2000). El conflicto de la cultura moderna. *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*, 315-330.
- Molina, E. (2011). Prólogo. In O. Girondo, *Espantapájaros (al alcance de todos)* (pp. 9-15). Buenos Aires: Losada.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Escarpit, R. (1960). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Paz, O. (1972). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barrales.
- Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.
- Pirandello, L. (1946). *El humorismo*. Buenos Aires: El libro.
- Bergson, H. (1943). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Calinescu, M. (1991). La idea de decadencia. In M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad* (pp. 149-219). Madrid: Tecnos.