

Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina

Nora Catelli

Eduner: Entre Ríos, 2020

335 páginas

Desplazamientos necesarios, de Nora Catelli, no es un mero recopilatorio de artículos académicos, es el precipitado de una larga carrera como lectora, crítica y docente de uno de los principales referentes latinoamericanos de los estudios literarios. Las ideas y las citas no han sido recopiladas y engastadas con el arte de la prisa, sino que han sido pensadas y maduradas a lo largo de los años. El fastuoso aparato crítico está perfectamente integrado en unas lecturas tan personales como documentadas, escritas además con un estilo exquisito que no se deja tentar por el demonio ubicuo de la oscuridad.

El libro consta de tres partes. En la primera, la más extensa, titulada «Ensayos», se reúnen diez ensayos de literatura comparada centrados en la literatura argentina. No es una contradicción. Si toda la tierra gira alrededor de un solo eje, ¿por qué no iban a girar los diferentes comparatismos en torno de esta o aquella tradición literaria? La segunda parte, titulada «Literatura y psicoanálisis», reúne dos trabajos en los que se estudian la figura de Óscar Masotta como difusor de Jacques Lacan (199-203) y las relaciones de la literatura y el psicoanálisis en Argentina (205-224). La tercera parte incluye trece reseñas, algunas de las cuales trascienden con mucho el género, para derivar en verdaderos ensayos que el lector no debería desatender. Cierra el libro una breve semblanza autobiográfica de la autora, titulada «Entre Rosario y Barcelona». Expongo a continuación algunas de las ideas fundamentales del libro. Valga la extensión de esta reseña como prueba del interés que me han suscitado todas y cada una de estas páginas.

En «La cuestión americana en “El escritor argentino y la tradición”» (39-54), la autora refuta la célebre *boutade* que Borges tomó de Gibbon, según la cual en el *Corán* no hay camellos, y que le sirvió como *exemplum* para sostener que la autenticidad identitaria no puede basarse en el énfasis, sino en la espontaneidad. Según Catelli, a Borges le hubiese sido fácil comprobar la imprecisión de su ejemplo. Si no lo hizo es, quizá, porque no era del todo cierto que él considerase toda la tradición occidental como patrimonio compartido, o bien mostrenco (a menos que decidamos inverosímilmente que el *Corán*, que es un vástago de la tradición judeocristiana, no es occidental). Aunque también podemos ver este punto ciego «como recordatorio ejemplar de la insuficiencia de toda pretensión de verdadera universalidad» (42). Algunos consideran que, desde su condición periférica, Borges pudo «mantener una postura lúdica, de niño *bricoleur*, de permanente inimputabilidad respecto de la seriedad filológico-religiosa, central de la cultura occidental» (43). Catelli no está en desacuerdo, pero quiere ir más allá. Empieza recordando que, en «El escritor argentino y la tradición», Borges también equipara a los argentinos, en particular, y a los latinoamericanos en general, con los judíos y los irlandeses, en tanto que colectivos ubicados a la distancia perfecta, y a la vez incómoda, para estar dentro y fuera de la cultura occidental como conjunto. A continuación, la autora indica las fuentes borgeanas de este argumento, que halla en *Visión de Anáhuac* (1917), de Alfonso Reyes («No renunciaremos —oh, Keats— a ningún

objeto de belleza, engendrador de eternos goces»), y en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), de Pedro Henríquez Ureña («Cada obra grande de arte no es una suma sino una síntesis, una invención: crea recursos propios y peculiares de expresión. Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la pereza y la incultura, el disturbio de la guerra y la política»). Pero, para comprender el funcionamiento de dicha idea, resulta esencial recurrir al contexto histórico de la época, esto es, al «horizonte del colapso europeo». Como en la *Historia de un viaje al Brasil*, de Jean de Léry (no es extraño que Lévi-Strauss lo considerase, en *Tristes trópicos*, «el manual del etnógrafo»), las dos guerras mundiales produjeron una inversión en las relaciones entre Europa y América Latina. El desastre transformará al europeo en exiliado, y Europa, «herida de muerte», será «invitada a abrazar la periferia como promesa de otro renacimiento» (51). Como dirá Alfonso Reyes, en *Última Tule*, «hoy, ante los desastres del Antiguo Mundo, América cobra el valor de una esperanza». De este modo, la propuesta que hicieron José Enrique Rodó, en su *Ariel* (donde presentaba a América Latina como una reserva espiritual frente a la nordofilia y al pragmatismo), y el modernismo de corte cosmopolita, se transformarán en el «deseo de ocupar un centro que el desastre europeo había dejado vacío: el centro cultural de Occidente» (53).

En el siguiente ensayo, titulado «La veta autobiográfica: de Norah Lange a Alejandra Pizarnik» (55-82), Nora Catelli estudia las relaciones entre las esferas de lo privado, lo público y lo literario en la literatura autobiográfica argentina. En primer lugar, la autora esboza una historia de los cambios que se han producido en las dinámicas entre la identidad personal y la identidad pública. A finales del siglo XIX y principios del XX, «la vida individual se piensa como núcleo donde puede surgir el deseo de ajustarse a una disciplina exterior», si bien «la fuente del deseo se experimenta como interna; sus resortes pertenecen al territorio de la intimidad, que se vive como autónoma» (57). A partir de este cuadro inicial Catelli estudia la evolución de la voz autobiográfica en la obra de cuatro autoras argentinas: los *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange; las memorias de María Rosa Oliver, tituladas *Mundo, mi casa* (1965); los *Testimonios* (publicados desde 1931) y la *Autobiografía* (1979-1984) de Victoria Ocampo; y los *Diarios*, escritos entre 1954 y 1972, de Alejandra Pizarnik.

En «A propósito de una fuente de Borges: comparatismo, teoría, tradiciones nacionales» (83-94), la autora realiza una arqueología del comparatismo tomando como punto de partida la célebre conferencia «La crisis de la literatura comparada», que René Wellek pronunció, en 1958, en la universidad de Chapel Hill. Catelli presenta, desde la perspectiva argentina, la recepción de la tradición comparatista: «Nosotros leíamos comparatistas, aunque no los llamáramos así. [...] Estábamos rodeados de comparatistas, pero no conocíamos la literatura comparada» (83). La razón de esta invisibilidad era que las carreras de letras, que «eran tácita y orgánicamente comparatistas, lo cual era considerado europeizante y enciclopedista» (84). No obstante, tras los años de predominio de la teoría, el comparatismo regresó en su forma actual. De algún modo — dice la autora —, *Obra abierta* (1963), de Umberto Eco, podría ser considerado como un ejemplo de realización del comparatismo soñado por Wellek. Catelli concluye que «la literatura comparada es el modo corriente de leer, porque nadie lee de manera exclusiva su literatura nacional, ni siquiera los especialistas de las literaturas nacionales»; pero que, aun así:

...durante mucho tiempo las filologías castellana y catalana, con las que convivo, se caracterizaron por dedicarse solo al gran río —siglo por siglo— de sus respectivos acervos nacionales. La tradición argentina, en cambio, se consideró siempre fuera de esa tentación absolutista, lo cual tiene que ver con la diferencia radical entre el surgimiento simbólicamente exógeno de las tradiciones americanas, que siempre vienen de otra parte, y la extensa configuración ilusoriamente endógena de las tradiciones europeas centrales (85).

A continuación, Catelli autora contempla «el debate entre la teoría como herramienta de pensamiento y la literatura comparada como área de aplicación» (86). El comparatismo, los *New Critics* y el positivismo de las fuentes fue arramblado por «la gran mancha voraz de la teoría, que reordenó las lecturas ligándolas al vínculo de las textualidades a través de los recursos de las citas, las reapropiaciones, etc.», pero «el comparatismo, desprendido de la costra positivista, ha vuelto a apoderarse de los textos» (86). En este nuevo comparatismo resulta central la idea de las fronteras, que «no son solo espaciales, sino intersubjetivas, lingüísticas, étnicas, genéricas y estéticas» (87). No obstante, «el comparatismo se ha convertido en una actividad más que en un discurso», y la teoría, dentro de esta actividad, se nos aparece «como un conjunto de argumentaciones, casi a la manera de un manual de preceptiva, para dar cuenta de aquellas actividades de frontera» (87). Pero nadie busca ya «fuentes» (las «relaciones fácticas» que rechazaba Wellek): «las fuentes han quedado relegadas al campo monacal de la filología tradicional» (87). Catelli propone un resurgimiento del estudio de las «fuentes», y pone como ejemplo un fragmento de la traducción que Borges hizo del *Orlando* de Virginia Woolf. Se trata del capítulo VI de la novela, en el que Woolf sugiere que la liberación femenina está siendo captada por el reino de la mercancía, transformando a las mujeres en agentes, víctimas y potenciales instrumentos de subversión de la cultura de masas (90). Pero lo que aquí nos interesa es que en la traducción de Borges se pueden ver huellas muy claras de la revelación final de «El Aleph», y eso es una fuente que nos permite «descubrir a Borges en Woolf» (93). No podemos limitarnos al argumento de «los precursores de Kafka», advierte la autora, se trata de reivindicar la pertinencia del estudio de las «fuentes».

En «Desplazamientos necesarios» (95-106), Catelli estudia los ensayos de Juan José Saer. Los describe como ensayos «de estudiante perpetuo», puesto que en ellos se encuentran «huellas de lecturas canónicas casi sin reelaboración», se «cosen resúmenes», «se hilvanan propuestas disímiles», etc. A diferencia de *El ensayo como forma*, de Theodor Adorno, donde se presenta el ensayo como una tensión hacia lo inacabado, tensión, no obstante, unitaria, y, por ello paradójica» (95), los ensayos de Saer parecen aspirar a una sistematización más propia del estudio que de la escritura. Catelli se pregunta por la aparente despreocupación literaria de Saer por su obra ensayística (cita a Sergio Delgado, en «Saer ensayista»), y sugiere que esta podría haber sido voluntaria. También podría deberse, continúa, a los equilibrios que Saer debió realizar entre su actividad como profesor universitario y su tarea como escritor. Saer también habría buscado en sus ensayos la poética de sus novelas. En ellos habría desarrollado la idea de la ficción como una «antropología especulativa», que luego practicaría en obras como *El entenado*, *Glosa* o *La ocasión*. En ellos también piensa su linaje argentino y americano, sus aspiraciones estéticas y la cuestión de la militancia. Según Catelli, en sus

ensayos, Saer «no busca el fulgor, sino la opacidad. Saer se blinda en esta opacidad y deja que los ensayos operen como muro de contención frente al asedio de sus propias exigencias» (106). Del otro lado de ese muro se halla su literatura. Frente a esos «escritos imperfectos y disruptivos» se erige «la metamorfosis artística, armónica y férreamente coherente» que se produce en el crisol de sus novelas (106).

En «María Rosa Lida: posición americana, filología y comparatismo» (107-130), la autora reflexiona, en primer lugar, acerca de la invisibilidad de la vida de los filólogos, al menos en comparación con la de los escritores. Fue Edward Said quien, en los años ochenta, le habría dado un lugar importante al destierro de Erich Auerbach, llegando a utilizarlo como «figura» (toma el concepto del mismo Auerbach) para narrarse a sí mismo como intelectual exiliado (108). A continuación, Catelli piensa el caso de María Rosa Lida. Subraya la dificultad de clasificarla, tanto en el ámbito académico (clasicista, hispanista, comparatista), como en el identitario (mujer, judía, argentina), y hace una semblanza de sus trabajos: *La originalidad artística de «La Celestina»*, *La tradición clásica en España*, *El otro mundo en la literatura medieval*; sin olvidar su interés por la cuestión americana, que la concernía directamente, en tanto que argentina (el estudio de la impronta americana en la tradición hispánica, el motivo de la destrucción de Jerusalén en la conquista de América, las fuentes literarias de Borges), así como por la condición judía, de la que también participaba (su interés por el «círculo de Ámsterdam», formado por judíos sefarditas que se esforzaron por conservar su lengua culta; véanse, por ejemplo, los apéndices de *La sinagoga vacía* de Gabriel Albiac).

En «Materia y lectura en los *Diarios*, de Alejandra Pizarnik» (131-140), la autora hace una historia de la edición de los *Diarios* de Pizarnik: su interés inicial por las listas, cuya presencia «parece obedecer a una necesidad de invocación de dioses protectores, de esas figuras poderosas que brindaban a Pizarnik los instrumentos necesarios para construirse la muralla defensora y defensiva que la ausencia de belleza, no importa si real o no, la obligaba a buscar en ciudadelas edificadas por otros» (137); y el tema del ansia por la belleza que de la que carecía o creía carecer: el peso de las expectativas de hermosura y delgadez (135). También se estudia su tematización de la condición judía, y se nota que, en su caso, no se interesa tanto por el trauma de la *Shoah*, como por la esperanza del Israel de los *kibbutzim* (138-139).

En la «Literatura comparada y tradición crítica argentina» (141-152), Catelli hace una semblanza intelectual de María Teresa Gramuglio. Empieza con una interesante referencia al exilio turco de Auerbach, donde recibió el encargo que le hizo Atatürk para que se ocupase —en sustitución de Leo Spitzer— de la «modernización y europeización del sistema superior de enseñanza turco» (141). En una de las cartas que le envió a Walter Benjamin, fechada en 1937, Auerbach habla del nacionalismo turco de Atatürk: «un nacionalismo fanático antitradicional, un rechazo de la tradición musulmana y un reanudamiento — una religación— con una turquidad original fantaseada a la que se llega mediante una modernización técnica en sentido europeo» (cit. en 141). Catelli señala, a modo de anécdota o de símbolo, que, al pie de esta carta, Walter Benjamin escribió una lista de la compra en la que incluyó nombres como «Bataille», «Kracauer», «Gide» o «Procesos de Moscú». Hay una leyenda sobre la redacción, en el exilio turco, de *Mímesis*. Lo cierto es que Auerbach no

solo escribió dicha obra como un testamento de la tradición europea, sino que gestionó al mismo tiempo la modernización de Turquía, concebida como una liquidación cultural, por los propios turcos, del Imperio otomano. (144) Auerbach distingue entre lo que denomina «carácter histórico nacional» y el «nacionalismo de la sangre y la tierra». El primero sería la sedimentación cultural e histórica, que aceptaría todos los componentes sociales y culturales, sin sustituirlos por una etnicidad inventada, no es pues nacionalista; frente a él se halla el «nacionalismo de la sangre y la tierra», el de la Roma imperial de Mussolini, los hititas y ligios de Atatürk o el de los dioses teutones (145). Partiendo de esta distinción, Catelli se dispone a contraponer, en el ámbito de los estudios literarios, la perspectiva nacionalista y la comparatista. Tras realizar una breve historia del comparatismo (146-150), pasa a hablar del proyecto de Gramuglio, quien trataba de ver Occidente «como puro borde» (150), con el objetivo de:

esbozar de nuevo una historia de la tradición nacional como conjunto crítico, sin afán de unidad, sin aspiración a fundirse en materia inerte y fantaseada. Sin abandonar las fuentes de la reflexión comparatista, ella es capaz de deslizar siempre una voluntad decidida de volver audible la voz crítica de lo que Auerbach llamó —contra el nacionalismo unívoco— «carácter histórico nacional». Ese «carácter histórico nacional» no es «nacionalismo», sino constelación dinámica y tensa de diversas dimensiones simbólicas y negativa sistemática a abandonar las zonas literarias y culturales de indefinible complejidad histórica y formal (151-152).

En «Pensar *en* Borges, pensar *con* Borges: 1960-2011» (153-166), la autora distingue dos formas (que son también dos épocas, separadas por la consagración internacional del autor en la década de 1960) de leer a Borges: «Pensar *en* Borges fue y es una actividad crítica; pensar *con* Borges es, actualmente, una manera acrítica de apropiación, de identificación, de parafraseo interminable» (155). Según Catelli, «se pensó en Borges —activamente— desde los años veinte hasta los ochenta» (155), pero a partir de *El Hacedor*, empezó a pensarse *con* Borges, porque, «abandonada la distancia crítica, [sus lectores] se aproximaron a él, se identificaron con él» (158). Siguiendo a Bajtín, Catelli distingue dos mecanismos básicos de recepción: la parodia y la estilización. De un lado, «la parodia es consciente del devenir de las formas y su agotamiento, y hace evidente ese curso letal»; del otro, la estilización «lima la aspereza exigente que supone la conciencia histórica de amenaza de caducidad» (158). Eso rebaja la distancia crítica. Ricardo Piglia habría sido «el primero en practicar esa proximidad». Le habrían seguido «críticos —universitarios o periodísticos— que vampirizaron y vampirizan el tono borgeano» (158). Como la parodia exige una distancia entre el modelo y la reescritura, y eso es difícil, «el único modo de continuar a Borges es estilizarlo. Practicar el *kitsch* borgeano en sus dos vertientes»: la del asunto, que insiste en «laberintos, espejos, simetrías y reencuentros, juegos del *fatum*» (159); y la del «*kitsch* del procedimiento: Borges como “hacedor”, como fabricante de impulsos textuales» (que estaría conectado con la lectura que hizo H. R. Jauss a finales de los 80 de «Pierre Menard, autor del Quijote» como primer cuento posmoderno de un moderno, 159), Saer pensó *con* Borges, esto es, no se fundió con él. Logró una «lectura crítica», y escapó de la «fusión devota» (160). A continuación, Catelli lee a Borges a partir de las teorías de Pascale Casanova acerca de las relaciones entre el centro y la periferia, si bien considera que es discutible que «la república mundial de las letras ostentase y

ostente un único centro» (162), pues América Latina era consciente desde hacía al menos un siglo de su propia tradición literaria; y no resulta tan evidente la diferencia «entre la recepción de un Borges en el campo literario nacional y la de un Borges en lo que llamamos campo internacional» (163). Acaba este ensayo con el análisis de la novela corta *Help a él* (2008), de Rodolfo Fogwill, que es una versión realista y sexualizada de «El Aleph».

En «Borges en colaboración: la conversación interminable» (167-178), Catelli analiza las relaciones literarias entre Bioy Casares y Borges. Con el objetivo de leer mejor la serie de los relatos protagonizados por Bustos Domecq, la autora propone la siguiente distinción entre sátira y parodia: «La sátira tiene un objeto fuera de la literatura: las costumbres, la política, los lugares comunes de una sociedad»; mientras que la parodia «se dirime en términos verbales y aloja movimientos contradictorios: por un lado, se tiende a la destrucción del modelo; por otro, se lo actualiza y se lo tensa» (170). Y, tal y como estudiará más adelante, Catelli señala que el *Borges* (2006) de Bioy, «es el póstumo instrumento de Bioy para asegurarse su colocación ante Borges» (178).

En «Juana Bignozzi: poesía sobre pintura y estilo de la vejez en la literatura argentina» (179-194), la autora reflexiona sobre el concepto de «estilo de la vejez» propuesto por Hermann Broch, como un modo de presentarse «más allá del arte», que sigue produciendo, si bien «todos los problemas menores y específicos con los que el arte se enfrenta habitualmente en su fase material han perdido interés para él» (cit. en 184). Broch lo caracteriza como «abstractismo», puesto que «la expresión reposa cada vez menos en el vocabulario, que acaba reduciéndose a unos pocos símbolos primarios» para apoyarse «cada vez más en la sintaxis» (185). A continuación, la autora aplica dicho concepto al estudio de la poesía de Juana Bignozzi, y a sus estrategias de ubicación en el campo literario argentino.

En el tercer apartado del libro, titulado «Reseñas», si bien muchas de estos textos representan verdaderos ensayos, la autora piensa, entre otros temas: la recepción de la obra de Manuel Puig en España y Argentina, y el significado de lo *kitsch* o lo *camp* (229-239); la perduración de la Vanguardia surrealista en Hispanoamérica (241-243) y la posmodernidad literaria (249-251); o las relaciones entre la historia literaria y la tradición nacional, a tenor de *Conocimiento de la Argentina*, de Adolfo Prieto (315-322); y comenta obras como *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, de Bioy Casares (253-257); los *Cuentos completos* de Juan José Saer (263-270); la obra poética (281-291) y ensayística (293-300) de Edgardo Dobry; el *Borges* (2006) de Bioy Casares (301-310);

Desplazamientos necesarios es, a la vez, un manual práctico del mejor comparatismo, una enciclopedia de conceptos literarios y una amplia panorámica de la mejor literatura argentina del siglo XX.