

A PROPÓSITO DE UNA FUENTE DE BORGES: COMPARATISMO, TEORÍA, TRADICIONES NACIONALES

Nora Catelli

I. ARQUEOLOGÍA DEL COMPARATISMO

En 1958, en el Congreso de la International Comparative Literature Association, en Chapel Hill, René Wellek pronunció una conferencia titulada “La crisis de la literatura comparada” que hoy, unos cincuenta años después, todos citamos, pero que muy pocos leímos en los años sesenta.¹ En aquel tiempo Wellek era, en la universidad argentina, sólo la primera oscura parte de Wellek y Warren, autores de un libro que perdería muy pronto su prestigio: *Teoría literaria* (1949) sería sacrificado en aras de la lingüística, *Antropología estructural*, *El grado cero de la escritura*, *Análisis estructural del relato*, Genette, Althusser y, un poco más tarde, Lacan y *Tel Quel*.

La de Wellek era y es una conferencia tan imprescindible como ilegible. Al menos, es ilegible en la medida en que exige una labor arqueológica para reconstruir el efecto que produjo en Chapel Hill. En nuestro medio nadie había leído a aquellos autores que allí rechazaba Wellek y que practicaban, fuera de las fronteras del mundo latinoamericano y español, lo que hoy se llama literatura comparada; aunque sonasen sus nombres, nadie había estudiado a esos *mamuts* a los que se mencionaba en la conferencia. ¿Dónde se leía, entre nosotros, a los comparatistas mecánicos de los que

1 De hecho, la conferencia apareció muy tempranamente en castellano, en *Conceptos de crítica literaria* (211).

Wellek abominaba: Baldensperger y su *Voltaire en Inglaterra* y Van Tieghem y su *El romanticismo en la literatura europea* o su manual, o el de Carré y Guyard, éste último traducido al castellano ya en los años sesenta? O, para usar los términos de esa época, ¿desde dónde hablaba Wellek? No lo sabíamos. Para nosotros él no poseía una biografía intelectual. Mucho tiempo después supimos que era un checo de formación exquisita, miembro activo del Círculo de Praga, que había mencionado a los formalistas rusos en esa *Teoría* a medias con Austin Warren. Pero en los sesenta era sólo un normativo, un divulgador, un idealista.

Nosotros leíamos comparatistas aunque no los llamáramos así. Eric Auerbach, Ernst Robert Curtius, Karl Vossler, Helmut Hatzfeld o Leo Spitzer lo eran, si bien los considerábamos únicamente romanistas eruditos. Sabíamos muy poco de las diferencias ideológicas entre ellos: los había judíos exiliados, oscilantes y timoratos republicanos de Weimar, filofascistas y filonazis. Desde el punto de vista metodológico practicaban diversas maneras de la estilística, lo cual supuso que se los quedaran los espiritua- listas de la derecha. Fue inútil que Jean Starobinski dedicase en 1970, en *La relación crítica*, un extenso y reivindicativo primer capítulo a Leo Spitzer, muerto en 1960, y a su propuesta de abordaje crítico, el “círculo filológico”. En aquella época el sintagma “círculo filológico”, aun viniendo de Starobinski, estaba sospechosamente datado y conceptualmente condenado. En realidad, la estilística permaneció, soterrada, como un agente dormido de la guerra fría, en diversos modos de abordaje de textos; modos nunca del todo abandonados. En los años cincuenta, como profesor en universidades de mujeres, Vladimir Nabokov, por origen y escuela cercano a los formalistas rusos, practicó algo semejante, aunque lo llamó “detalle significativo”. Estábamos rodeados de comparatistas, pero no conocíamos la literatura comparada.

¿Por qué no veíamos su existencia? En primer lugar, eso se debía a que las carreras de letras eran tácita y orgánicamente comparatistas, lo cual era considerado europeizante y enciclopedista. También porque, después de todo —y dejando de lado la historia decimonónica de su inicio, sólo rastreable, como se ve, de modo arqueológico—, ¿qué es el comparatismo actual, resurgido tras los años de predominio de la teoría, sino el modo corriente de leer, tanto en la crítica como en esferas menos regladas?

Daré un ejemplo. Hay un trabajo de la época que es, de hecho, la realización del comparatismo soñado por Wellek: en él se estudian, en sus efectos estéticos, los lenguajes de la música, la literatura y la poética de las vanguardias en diversos soportes: *Obra abierta* de Umberto Eco, de 1963. Todos la hemos leído, nadie la ha pensado así. Ni siquiera el mismo Eco, aunque allí practicase, también sin pensarlo, lo que he llamado “modo corriente de leer”. Esta inadvertencia explica que en la segunda edición separara el tramo final del volumen, dedicado a Joyce, y que, a partir de entonces, se publicara aparte.

Digo que la literatura comparada es el modo corriente de leer porque nadie, ni siquiera los especialistas de las literaturas nacionales, leen sólo su literatura nacional. Durante mucho tiempo las filologías castellana y catalana, con las que convivo, se caracterizaron por dedicarse sólo 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 endógena de las tradiciones europeas centrales.

Leemos muchas cosas a la vez, aunque no tengamos un nombre para esa práctica algo informe. Sería incluso más fácil poseer una denominación para las lecturas por edades que darlo a una costumbre tan poco específica. En ese texto importantísimo que he calificado de ilegible —salvo, insisto, que se lo encare arqueológicamente—, Wellek no sólo se alzaba contra aquellos positivistas para nosotros desconocidos, esos Baldensperger, Van Tieghem, Carré o Guyard, sino que cuestionaba también:

[L]a literatura comparada que, al menos entre sus teóricos oficiales, ha rehuido esta colaboración —entre la teoría, la crítica y la historia— y se ha aferrado a las “relaciones fácticas”, orígenes e influencias, intermediarios y reputaciones, como sus únicos tópicos, debe encontrar la manera de regresar a la gran corriente de la investigación y la crítica contemporáneas. (218)

II. TEORÍA Y LITERATURA COMPARADA

Tal es el panorama de los protagonistas desconocidos, en esos años, de un debate que hoy intentamos hacer propio: el debate entre la teoría como he-

ramienta de pensamiento y la literatura comparada como área de aplicación. Sus nombres permanecieron en una misma nebulosa mucho tiempo y muy lentamente han empezado a diferenciarse. De un lado Wellek, hoy estrella en alza, despegándose de la compañía de los *New Critics* con los que confraternizó en el sur de los Estados Unidos, como prueba su misma asociación con Warren. Del otro, el detestable positivismo de las fuentes y las pruebas textuales, hoy, en apariencia, definitivamente abandonadas. Unos y otros fueron disueltos 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, etcétera.

Sólo con el surgimiento de la historia cultural y la crítica de la cultura y, recientemente, de los estudios culturales, el comparatismo, desprendido de la costra positivista, ha vuelto a apoderarse de los textos y a sustituir a aquellos comparatistas esclerosados o “aduaneros” de los que habla Antoni Martí en su fundamental estudio sobre la historia del comparatismo, por hombres (y mujeres) “de frontera”.

La seductora idea de frontera —hoy retóricamente esencial para la literatura comparada— se ha tornado dominante. Los estudiosos de las experiencias de frontera —traducciones, viajes, tensiones entre desiguales posiciones étnicas y genéricas, artefactos y experimentos de bordes indefinidos, manifestaciones artísticas y plásticas de soportes inestables, evanescentes, e incluso virtuales— han debido aceptar que sus objetos de estudio se han vuelto deletéreos. La literatura comparada los acoge todos, puesto que las fronteras no son sólo espaciales sino intersubjetivas, lingüísticas, étnicas, genéricas y estéticas.

El comparatismo aparece visible y planetario ahora, como un sistema de lecturas de distintas disciplinas que describen —glosan, comentan, presentan, relatan— esos diversos entes deletéreos, esas intervenciones, acciones, procesos; a veces éstas son textualidades, a veces, no siempre. El comparatismo se ha convertido en una actividad más que en un discurso. Y la teoría, dentro de esta actividad, aparece como un conjunto de argumentaciones, casi a la manera de un manual de preceptiva, para dar cuenta, es decir, para parafrasear, aquellas actividades de frontera.

¿Por qué entonces recordar a René Wellek? De hecho, las “relaciones fácticas” —esas *bêtes noires* de Wellek— se han evaporado. Nadie busca fuentes: la palabra ha desaparecido del léxico de la crítica, salvo quizá en

las estrictas disciplinas de la crítica textual y la ecdótica. Esta desaparición, además, no se debió a las admoniciones de Wellek, sino a la fuerza de la teoría, de sus instrumentos conceptuales, de sus registros discursivos. Periclitadas, se dice, las fuentes han quedado relegadas al campo monacal de la filología tradicional y sólo amenazan, de vez en cuando, con resucitar en la crítica genética o en la historia de la lectura, que permite, al incorporar la sombra material de los libros, performances de las antiguas “relaciones fácticas”. Tal vez no podamos dar las “relaciones fácticas” por muertas. De vez en cuando, más allá de la crítica textual, la idea de fuente —la más conocida de las “relaciones fácticas”— emerge, indeseada aunque perentoria, ante cualquiera de nosotros.

III. WOOLF, EL FEMINISMO, BORGES

Daré un ejemplo de resurgimiento de la idea de “fuente”. Un ejemplo que motiva el título de este trabajo y pretende ilustrar los conflictos y tensiones en los dos hemisferios —literatura comparada, teoría— a los que allí se hace mención.

Hace dos meses debí entregar un artículo sobre las relaciones entre feminismo y cultura popular. Suele actualmente afirmarse que existe una suerte de feminismo espontáneo de la cultura popular, una posición que recuerda el feminismo espontáneo de la histórica del que se habla en la historia del psicoanálisis. En ciertas corrientes de la teoría se sugiere que las reivindicaciones feministas se han convertido en parte sustancial de la cultura popular y la cultura de masas, hoy indiscernibles. Ya no sería el feminismo únicamente una disciplina múltiple desde la cual aproximarse a la cultura popular. Del inmenso contenedor de la producción masiva surgirían muchas figuras y discursos que suponen representaciones y actitudes feministas. Todas ellas parecen además haberse transformado en hegemónicas dentro del feminismo, cuestionando muchas de las posiciones de la teoría por considerarlas elitistas.

Me interesaba reflexionar sobre este giro, que favorece que ciertas perspectivas teóricas celebren el relato popular y masivo de lo femenino como sede de identificaciones, e, incluso, como eje de su situación en el mercado de los bienes simbólicos. Cabría pensar que la convencional guerra de los sexos y la retórica de la sentimentalidad se apoyan cada vez con

más frecuencia en la vindicación feminista de una subjetividad femenina sin fisuras, de la cual la teoría sería un eco, más que una crítica.

Para reflexionar sobre tal movimiento, propuse estudiar algunos discursos y proyectos intelectuales que, a lo largo del siglo XX, se hacían cargo críticamente de diversas vertientes de la representación de las mujeres en o desde la cultura popular.

El primer discurso elegido fue *Orlando* de Virginia Woolf, obra celebradísima que, además, yo había prologado quince años antes. Es bien conocida la historia de esta obra, publicada en 1928 y que diez años después tradujo al castellano Borges. Recordaremos que Orlando es hombre hasta el siglo XVI, que se transforma externamente en mujer y que conserva la memoria de su identidad anterior. El Orlando varón y guerrero que quiere ser poeta es, en las últimas secciones de la novela, sencillamente una suerte de astuta mujer moderna que vende siete ediciones de un libro de poemas —de cuyo auténtico valor literario nunca estaremos seguros ni los lectores ni Orlando—, maneja un coche y compra sábanas en grandes almacenes.

La fascinante alegoría de la metamorfosis sustitutiva de los cuerpos que Woolf plasmó, suele opacar la agudeza de su percepción histórica: *Orlando* podría leerse, desde el principio hasta el final, como una novela filosófica que enseña, de modo voluntariamente didáctico, las implicaciones sociales e ideológicas de la feminización de la cultura, entendida como herramienta de su conversión en industria cultural y, en definitiva, en cultura de masas. Las mujeres —Orlando— serían sus agentes, sus víctimas y, al mismo tiempo, sus potenciales instrumentos de subversión.

El capítulo VI y final de la novela es mucho más que una denuncia, una celebración o una satanización de ese desarrollo histórico. Sugiere la existencia de una ascesis femenina amoral que lleva a la aceptación del reino de la mercancía como parte de su destino histórico: la liberación. La mujer casada que al final de la novela es Orlando tiene treinta y seis años, usa el automóvil para llegar, provista de una lista de compras, a la gran tienda Marshall & Snelgrove's, hoy desaparecida. Orlando no es una *flâneuse*; no se ve asaltada por las mercancías mientras camina por Londres, sino que se ha preparado para ellas, ha hecho una lista y las busca, desde la planta baja de perfumes y caballeros, hasta, mediante el ascensor, la planta de ropa blanca: necesita sábanas dobles. En el trayecto evoca ráfagas de centurias

anteriores —recordemos que él/ella conserva, desde el siglo XVI, su memoria íntegra—, al tiempo que oye las sugerencias de los vendedores, y se maravilla ante la proliferación de objetos —aviones, ascensores, coches— de cuya manufactura y funcionamiento ya nada pueden comprender los sujetos de ese presente alienante. Habitan el reino de la técnica, que es el de la producción segmentada y en serie y han abandonado la posibilidad de concebirlos como totalidades.

Sin ceder a la tentación de rebajar el presente, sin ejercer el juicio de la nostalgia; en suma, sin evocar con tristeza el orden estamental, previo a la modernidad, Woolf realiza uno de los más deslumbrantes ejercicios de análisis indirecto de la situación de las mujeres en el mundo móvil del desarrollo capitalista.

En medio —no en contra— de los productos de la técnica, consumibles aunque incomprensibles, tiene lugar la visión final. Tras un viaje en su auto por Londres, Orlando llega con las sábanas a su casa y entra en trance. Éste no obedece a las normas clásicas en las diversas etapas de la vía mística, normas de gradual despojamiento, sino que, al contrario, se presenta como una suma. Orlando no se deshace del coche, ni de la lista de compras, ni de las sábanas. En su visión satura el mundo, no lo niega ni lo abandona.

Para sostener esta idea, debí transcribir un extenso párrafo de la novela en la traducción ya mencionada de Borges. Y entonces comprendí que la había leído muchas veces y que no la había leído nunca.

Casi tres páginas dura la visión en *Orlando* —publicada en 1928— en la traducción de Borges —publicada en 1938. Me permito citar largamente:

Se sentó al final de la galería, con los perros echados alrededor, en el duro sillón de la Reina Isabel. La galería se prolongaba hasta un punto donde ya casi no había luz. Era como un túnel metido en el pasado. Sus ojos lo escrutaron y vio personas que charlaban y se reían: los grandes hombres que ella había conocido —Dryden, Swift, Pope; y hombres de estado conversando, y amantes demorándose en los asientos de las ventanas; y gente corriendo y bebiendo en las largas mesas y el humo de la leña enroscándose en las cabezas haciéndolas toser y estornudar. Más lejos, vio filas de espléndidos bailarines formando para una cuadrilla. Una música, frágil, aflautada, pero sin embargo importante, empezó a tocar. Sonó el órgano. Trajeron un ataúd a la capilla. Salió un cortejo nupcial. Hombres con yelmos partieron para las guerras. Trajeron estandartes de Flodden y de Poitiers y los colgaron de la pared. La larga galería se dobló así y mirando

más lejos, Orlando creyó percibir al final, más allá de Isabelinos y Tudores, alguien más viejo, más remoto, más oscuro: una figura encapuchada, severa, monástica: un monje que andaba con las manos cruzadas y un libro en ellas, murmurando [...] Vio girar dos moscas y notó el azulado brillo de sus cuerpos; vio un nudo en la madera donde pisaba, y el temblor en la oreja de un perro. Al mismo tiempo oyó el crujido de una rama en la quinta, unas ovejas tosiendo en el parque, un agudo chillido por las ventanas [...] Las sombras de las plantas eran de una nitidez milagrosa. Percibió cada grano de polvo en los canteros como si tuviera un microscopio aplicado al ojo. Vio la complejidad de los gajos de cada árbol. Cada brizna de pasto era definida, y cada nervio y cada pétalo. Vio a Stubbs, el jardinero, bajando por el camino, y era visible cada botón de sus polainas; vio a Betty y Prince, los percherones, y nunca distinguió con más claridad la estrella blanca en la frente de Betty y las tres largas cerdas que sobrepasaban las otras en la cola de Prince; oyó el altoparlante que condensaba en la terraza una música de baile que estaban escuchando las personas de la ópera de Viena, todo terciopelo punzó [...] Vio con inmunda nitidez² que al pulgar de la mano derecha de Joe le faltaba una uña y que tenía en su lugar como una almohadilla de carne rosa.³ (228-32)

Cualquier lector de Borges reconocerá el préstamo de la enumeración como recurso, con similar ritmo y extensión y con idénticas oscilaciones entre panorama y detalle microscópico que lleva de *Orlando* a “El Aleph” de 1945. Pero los términos anteriores resultan insuficientes. Algo lleva a llamar “fuente” a esta cercanía, a esta inmediatez de la inspiración, de los recursos y de sus concreciones; sobre todo, la elegancia y frescura con que Borges intensifica a Woolf (*disgusting vividness*) con su ostensible hipálage: “inmunda nitidez”. Además Borges *estuvo* en Orlando: la firma de la traducción es la prueba de su apropiación; “inmunda nitidez” es la prueba de su escritura.

2 En el original, “with disgusting vividness” (223).

3 Muchos estilemas de Borges aparecen en la traducción; el más evidente y reconocible es la conmutación o hipálage “inmunda nitidez” —lo inmundo no es la nitidez sino la uña del jardinero. Además, el original “disgusting vividness” podría ya vertese como “nitidez desagradable” sin mayor dificultad, lo cual no impide que en otras traducciones se transforme en un inane “profundo disgusto”.

IV. WOOLF SIN BORGES; BORGES SIN WOOLF

Hay una semejanza formal asombrosa y al mismo tiempo una radical disparidad hermenéutica entre la visión pletórica de Orlando y la melancólica del primer aleph del cuento de Borges, el aleph visual que el cuento rebaja cuando aparece el segundo, el aleph auditivo con su escueto y atareado rumor.

A lo largo de tantos años y tantas frecuentaciones de una y otro, no había existido una dimensión comparada en las lecturas anteriores; yo leía en dos tradiciones nacionales paralelas; no leía recursos, leía linajes. Cabe pensar que los lectores de Woolf no son nunca los lectores de Borges aunque, en este caso, coexistan. Esa fuente, esa flagrante “relación fáctica” que hubiese dicho Wellek ¿no estuvo siempre allí? ¿Por qué se había vuelto invisible? Si yo hubiese estado más atenta a las “relaciones fácticas”, ¿no hubiera advertido, antes de la transcripción, el saqueo, la apropiación? El modo natural de leer, informe, nebuloso, en suma, comparatístico ¿había desaparecido, incluso para mí? ¿No es ésta la auténtica crisis de la literatura comparada? ¿No es ésta la prueba de que la teoría, cuando se transforma en pura especialización, se convierte en una rama de las literaturas nacionales?

En una reciente presentación del conocido ensayo de Auerbach “Filología de la Weltliteratur”, ensayo casi contemporáneo de “La crisis de la literatura comparada” de Wellek, María Teresa Gramuglio califica el de Auerbach de “canto del cisne” de la literatura comparada (“El retorno” 11-13). Lo mismo puede decirse del de Wellek. Y lo mismo puede afirmarse, por último, de las proclamas de actualización de los vínculos entre literatura comparada y teoría. En muy pocas ocasiones los grandes maestros de la teoría de la segunda mitad del siglo XX han practicado el comparatismo. La propia Gramuglio señala que Roland Barthes, Raymond Williams o Pierre Bourdieu trabajaron con toda suficiencia sólo sobre sus propias tradiciones nacionales. Sólo H.R. Jauss o Paul de Man fueron, sin proclamarlo, comparatistas, aunque este último, crucial para los estudios culturales derivados de la teoría, prescindiese por completo de lo que Wellek hubiese llamado la “historicidad del objeto”, fuese el objeto Rousseau, Wordsworth, Baudelaire, Yeats o el mismo Borges. Los actuales practicantes del comparatismo —Pascale Casanova, Franco Moretti— no ejercen la lectura estilística, la del detalle significativo, o la lectura atenta, sino que hacen un

comparatismo de “lectura distante” (12), como la llama Gramuglio o de panorama, como también podría describirse la perspectiva de ambos. El panorama carece de relieve, como puede deducirse de mi propia y frustrante ceguera y de mi tardío asombro al descubrir a Borges en Woolf. No cabe recurrir aquí al banal argumento de los precursores de Kafka; ninguna línea visible puede tenderse entre el mundo, los fantasmas y los argumentos de Woolf y los de Borges.⁴

A pesar de los juegos de frontera —la traducción, por antonomasia, lo es— los lectores de Borges y los de Woolf no se cruzan en la “lectura distante”. Más aún: tampoco los lectores anglosajones de Borges descubren a Woolf en “El Aleph”. Quizá ni siquiera ellos leen *Orlando*, quizá Borges invirtió la simetría y ocupó el espacio de su antecedente; quizás *Orlando* haya sido confinada al archivo excluyente de la crítica de género y ya no posea lectores corrientes, del mismo modo que Borges no posee lectores capaces de resucitar, aunque sólo fuese de manera irónica, lo que Welles llamó “relaciones fácticas”. Las fuentes, después de todo.

Nora Catelli

Universidad de Barcelona

4 “El inmortal” se esgrime en consonancia con *Orlando*, pero el tema del testigo cansado de la sucesión de las generaciones es universal y, por ello, poco relevante.

OBRAS CITADAS

- Gramuglio, María Teresa. "El retorno de la literatura mundial". *Diario de Poesía* 11. (2010-2011): 11-13.
- Martí Monterde, Antoni. "Literatura comparada". *Teoría literaria y literatura comparada*. AAVV. Barcelona: Ariel, 2005. 333-401.
- Wellek, René. "La crisis de la literatura comparada". *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1968. 211-20.
- Woolf, Virginia. *Orlando- A biography*. (1928). Introduction and notes by Sandra Gilbert. Londres: Penguin Books, 1993.
- . *Orlando*. (1938). Traducción de Jorge Luis Borges. Barcelona: Edhasa, 1998. 228-32.