

¿Existe la novela Argentina? Borges y Gombrowicz

En Transatlántico de Gombrowicz (para empezar con una de las mejores novelas escritas en este país) hay una escena memorable. Se trata de una especie de payada sarcástica entre un oscuro escritor polaco, llamado por supuesto "Gombrowicz", y un escritor argentino en el que se identifican fácilmente los rastros de Eduardo Mallea, el novelista argentino por excelencia en esos años. Este "Mallea" (que también puede ser Mujica Láinez pero sobre todo recuerda a Carlos Argentino Daneri) posa de refinado y erudito y se pasea por el infierno de las influencias: cada vez que "Gombrowicz" habla le hace ver que todo lo que dice ya ha sido dicho por otro. Lo despojan de su originalidad y este europeo aristocrático y vanguardista se ve empujado casi sin darse cuenta al lugar de la barbarie. A partir de ahí la política de "Gombrowicz" en este duelo será la táctica de la ironía salvaje y del malón hermético: actúa como uno hubiera esperado que actuaran los ranqueles en el libro de Mansilla.

Me gusta esa escena: circulan ahí los tonos y las intrigas de la ficción argentina. Los lenguajes extranjeros, la guerra y la pasión de las citas. Son los problemas de la inferioridad cultural los que están puestos en juego y ficcionalizados. Transatlántico es en este sentido una versión ampliada y nacional de *Ferdydurke*: lo inferior, lo inmaduro y todavía no desarrollado es aquí la tradición polaca, heroica y romántica. ¿Qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria? ¿Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal? Sobre estas cuestiones reflexiona Gombrowicz en su Diario y la cultura argentina le sirve de laboratorio para experimentar sus hipótesis.

En este punto Borges y Gombrowicz se acercan. Basta pensar en uno de los textos fundamentales de la poética borgeana: "El escritor argentino y la tradición". ¿Qué quiere decir la tradición argentina? Borges parte de esa pregunta y el ensayo es un manifiesto que acompaña la construcción ficcional de "El aleph", su relato sobre la escritura nacional. ¿Cómo llegar a ser universal en este suburbio del mundo? ¿Cómo zafarse del nacionalismo sin dejar de ser "argentino" (o "polaco")? ¿Hay que ser "polaco" (o "argentino") o resignarse a ser un "europeo exiliado" (como Gombrowicz en Buenos Aires)? En el Corán, ya se sabe, no hay camellos, pero el universo, cifrado en un aleph (quizás apócrifo, quizás un falso aleph), puede estar en el sótano de

una casa de la calle Garay, en el barrio de Constitución, invadido por los italianos y la modernidad kitsch.

La tesis central del ensayo de Borges es que las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de un manejo propio, "irreverente" de las grandes tradiciones. Borges pone como ejemplo de esta colocación, junto con la literatura argentina, a la cultura judía y a la literatura irlandesa. Sin duda, podríamos agregar en esa lista a la literatura polaca y en especial a Gombrowicz.

Pueblos de frontera, que se manejan entre dos historias, en dos tiempos y a menudo en dos lenguas. Una cultura nacional dispersa y fracturada, en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera. Para Borges (como para Gombrowicz) este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Esa sería la tradición argentina.

Y cuando digo tradición, quiero decir la gran tradición: la historia de los estilos.

Es posible imaginar la escena de *Transatlántico* hablada en francés (y eso no la haría menos "argentina"). O tiene que imaginarse el español de Gombrowicz. ¿Y qué hubiera pasado si Gombrowicz hubiera escrito *Transatlántico* en español? Quiero decir ¿qué hubiera pasado si Gombrowicz se hubiera hecho el Conrad? (un polaco que, como todos sabemos, cambió de lengua y ayudó a definir el inglés literario moderno). Podemos sospechar los efectos del español de Gombrowicz en la literatura argentina. Uno piensa inmediatamente en Roberto Arlt. Alguien que quiso denigrarlo dijo que Arlt hablaba el lunfardo con acento extranjero. Esa es una excelente definición del efecto que produce su estilo. Y sirve también para imaginar lo que pudo haber sido el español de Gombrowicz: esa mezcla rara de formas populares y acento eslavo.

Vivir en otra lengua, se ha dicho, es la experiencia de la novela moderna: Conrad, claro, o Jerzy Kosinski, pero también Nabokov, Beckett o Isak Dinesen. El polaco era una lengua que Gombrowicz usaba casi exclusivamente en la escritura, como si fuera un idiolecto, una lengua privada. Por eso *Transatlántico*, primera novela que escribe en el exilio, quince años después de *Ferdydurke*, establece un pacto extremo con la lengua perdida. La novela es casi intraducible, como sucede siempre que un artista está lejos de su lengua y mantiene con ella una relación excesiva donde se

mezclan el odio y la nostalgia. ¿O no es el *Finnegan's Wake* el gran texto de la lengua exiliada? Digo esto porque me parece que la extrañeza es la marca de los dos grandes estilos que se han producido en la novela argentina del siglo XX: el de Roberto Arlt y el de Macedonio Fernández. Parecen lenguas exiliadas: suenan como el español de Gombrowicz.

Cuando uno piensa en el cruce de dos lenguas recuerda por supuesto de inmediato a Borges, el español de Borges, preciso y claro, casi perfecto. Un estilo cuya genealogía el mismo Borges remontaba a Paul Groussac. Un europeo aclimatado en el Plata que a diferencia de Gombrowicz sí cambió de lengua y pasó a escribir en español y definió, por primera vez, las normas del estilo literario en la Argentina. (En este sentido hay que decir que nuestro Conrad es Groussac.) Allí busca Borges los orígenes "argentinos" de su estilo. Por supuesto cualquiera de nosotros encuentra hoy fácilmente giros borgeanos en la escritura de Groussac (pero esto es culpa de "Kafka y sus precursores").

El estilo de Borges produce un efecto paradójico: estilo inimitable, (pero fácil de plagiar), las maneras de su escritura se han convertido en las garantías escolares del buen uso de la lengua. "Para nosotros escribir bien era escribir como Lugones", decía Borges, definiendo perversamente su propio lugar en la literatura argentina contemporánea. ¿Cómo hacer callar a los epígonos? (Para escapar a veces es preciso cambiar de lengua).

El estilo de Borges ha influido retrospectivamente en la historia y en la jerarquía de los estilos en la literatura argentina. Groussac, Lugones, Borges: esa línea define las convenciones dominantes de la lengua literaria. Para esa tradición los estilos de Arlt y de Macedonio son lenguas extranjeras.

Borges lleva a la perfección un estilo construido a partir de una relación desplazada con la lengua materna. Tensión entre el idioma en que se lee y el idioma en que se escribe que Borges condensó en una sola anécdota (sin duda apócrifa). En primer libro que leí en mi vida, dijo, fue el *Quijote* en inglés. Cuando lo leí en el original pensé que era una mala traducción (en esa anécdota ya está, por supuesto, el Pierre Menard). ¿Cómo leer el español como si fuera el inglés? O mejor: ¿cómo escribir en un español que tenga la precisión del inglés pero que conserve los ritmos y los tonos del decir nacional? Cuando resolvió ese dilema Borges construyó una de las mejores prosas que se han escrito en esta lengua desde Quevedo.

De la relación de Gombrowicz con las dos lenguas, del cruce entre el polaco y el español, nos queda la traducción argentina de *Ferdydurke*, publicada en 1947. Conozco pocas experiencias literarias tan extravagantes y tan significativas. Gombrowicz escribía un primer borrador trasladando la novela a un español inesperado y casi onírico, que apenas conocía. Un escritor que escribe en una lengua que no conoce o que conoce apenas y con la que mantiene una relación externa y fascinada. O si ustedes prefieren: un gran novelista que explora una lengua desconocida, tratando de llevar del otro lado los ritmos de su prosa polaca. La tendencia de Gombrowicz, según cuentan, era a inventar una lengua nueva: no crear neologismos (aunque los hay en la novela, como el inolvidable de los culeítos) sino a forzar el sentido de las palabras. trasladarlas de un contexto a otro, y obligarlas a aceptar significados nuevos. Sobre este material primario comenzaba el trabajo de un equipo heterogéneo y delirante "bajo la presidencia de Virgilio Piñera distinguido representante de las letras de la lejana Cuba", según recuerda Gombrowicz en el prólogo a la primera edición. Gombrowicz y Piñera estaban rodeados por una serie móvil de ayudantes. entre los que se contaban, por supuesto, los parroquianos y los jugadores de ajedrez y de codillo que frecuentaban la confitería Rex y que aportaban sus opiniones lingüísticas cuando las discusiones subían demasiado de tono. Este equipo no conocía el polaco y los debates se trasladaban a menudo al francés, lengua a la que Gombrowicz y Piñera se cruzaban cuando el español ya no admitía nuevas torsiones. Cubano, francés, polaco, "argentino": lo que se llama una mezcla verbal, una materia viva.

Gombrowicz de hecho reescribió *Ferdydurke*. Hay que comparar esta versión con las traducciones en inglés o en francés para notar enseguida que se trata de un texto único. Conocemos hasta dónde fue capaz de llegar Joyce cuando tradujo al italiano el fragmento de "Anna Livia Plurabelle" de *Finnegans*; conocemos las versiones al inglés de sus novelas que nos ha dejado Beckett, pero es difícil imaginar una experiencia parecida a la de Gombrowicz con *Ferdydurke*, en Buenos Aires, en los altos del café Rex de la calle Corrientes, a mediados de los años 40.

Las traducciones tienen una importancia decisiva en la historia de los estilos. El *Ferdydurke* "argentino" de Gombrowicz es uno de los textos más singulares de nuestra literatura. Antes que nada hay que decir que una mala traducción en el sentido en que Borges hablaba así de la lengua de Cervantes. En la versión argentina de *Ferdydurke* el español está forzado casi hasta la ruptura,

crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruce) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández.

Y hay algo de eso, diría yo. Como si el Ferdydurke "argentino" se ligara en secreto con las líneas centrales de la novela argentina contemporánea. Hoy que el debate sobre el estilo de Arlt parece saldado, habría que decir que fue Gombrowicz uno de los primeros que abrió paso a la lectura de esos tonos que se apartan de las normas definidas del estilo medio y convencional. Este es un país, escribió, donde el canillita que vocea la revista literaria de la elite refinada, tiene más estilo que todos los redactores de esa misma revista. Quería decir, obviamente, que las formas cristalizadas de la lengua literaria, las maneras y las manías de los estilos ya convencionalizados anulan cualquier música de la lengua y que en los lugares más oscuros e inesperados se pueden captar los tonos de un estilo nuevo.

En cuanto a Macedonio Fernández habría que decir que es el único escritor argentino con el que realmente se encuentra Gombrowicz. De hecho Macedonio es el primero que da a conocer un texto de Gombrowicz en español. En 1944 publica en su revista Los papeles de Buenos Aires, el relato "Filifor forrado de niño" de Ferdydurke. ¿Se habrán visto Macedonio y Gombrowicz? En aquellos años los dos vivían aislados, en pobrísimas piezas de pensión, seguros de su valor pero indecisos sobre el futuro de sus obras. En más de un sentido eran, el uno para el otro, el único lector posible. Se puede suponer casi con seguridad que Macedonio leyó Ferdydurke porque aparecen referencias a la novela en uno de sus papeles inéditos. Y en cuanto a Gombrowicz era sin duda el único lector posible del Museo de la novela de la Eterna el único, quiero decir, a la altura del proyecto macedoniano.

Arlt, Macedonio, Gombrowicz. La novela argentina se construye en esos cruces (pero también con otras intrigas). La novela argentina sería una novela polaca. Quiero decir una novela polaca traducida a un español futuro, en un café de Buenos Aires, por una banda de conspiradores liderados por un conde apócrifo. Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot.

Ahora bien (después de todo) ¿se puede hablar de una novela argentina? ¿Qué características tendría?

Los novelistas argentinos escribimos (también) para contestar esa pregunta.

por Ricardo Piglia en "Espacios de Crítica y Producción" 6: 13-15 (1987). Buenos Aires.