

ENTRE LA GRATUIDAD Y EL COMPROMISO: EL VALOR DE LO LITERARIO EN LA REVISTA *SUR*

Judith Podlubne
Universidad Nacional de Rosario-CONICET

La decisión de escribir sobre *Sur* en un encuentro dedicado a pensar el valor de la literatura puede resultar controversial si se acepta el consenso crítico establecido en torno a la idea de que la revista se caracterizó precisamente por la falta de definición explícita de los criterios estéticos que prevalecieron en sus páginas. María Luisa Bastos, que se incorporó a *Sur* a fines de los años cincuenta y reemplazó a José Bianco en la jefatura de redacción después de su renuncia en 1961, fue la primera en lamentar que la revista adoleciera de “una serena exposición crítica” (*Borges ante la crítica* 215) de las normas estéticas que orientaron sus elecciones y preferencias. En 1980, al año siguiente de la muerte de Victoria Ocampo y a pocos meses de que apareciera el último número de *Sur*, Bastos escribió una nota, similar, en algunos aspectos, a los balances testimoniales que la propia Victoria solía publicar en cada aniversario importante de la revista. Esta nota, que reescribía en parte la caracterización que ya había presentado en su libro *Borges ante la crítica*, anticipó algunos juicios que los críticos retomarían y desarrollarían más adelante, entre ellos, la afirmación, que me interesa interrogar en esta oportunidad, acerca de que *Sur* operó con principios estéticos cuyo valor prefirió no precisar. Las razones de este silencio debían buscarse, según Bastos, no tanto en el interés de la revista por mantener las prerrogativas de un favoritismo arbitrario, sino en un argumento más reactivo, como es el de la dificultad de *Sur* para

vencer explícitamente las presiones de un medio en el que disidencia crítica se identificaba con ataque personal.

Aunque aclaraba que sus valoraciones referían sobre todo a las primeras etapas, las que se extendían hasta 1950, resulta difícil no escuchar, en el tono desencantado en que se enunciaba esta afirmación¹, el reproche legítimo y la decepción justificada (ambos, aparentemente intactos al momento de escribir) de quien, junto a otros críticos jóvenes (como Enrique Pezzoni, Edgardo Cozarinsky, Sylvia Molloy e Ivonne Bordelois), había rebotado en su impulso entusiasta por renovar la perspectiva literaria de la revista. Cuando Bastos observaba que *Sur* no había propiciado, en materia literaria, ámbitos de intercambio que favorecieran el “disentimiento fundamentado” (“Escrituras ajenas y expresión propia” 131) más allá de las habituales discusiones caseiras y anecdóticas, le estaba recriminando, a la revista cuya secretaría de redacción había ejercido durante casi de siete años, la resistencia, más aún, la falta de interlocución contra la que se habían estrellado sus intenciones modernizadoras y las de sus compañeros. Como señala Jorge Panesi, Bastos representaba en el interior de *Sur* la voz universitaria o del discurso académico y su reclamo apuntaba a señalar una falta específica, la falta de reflexión crítica sobre la especificidad del hecho literario.

Las afirmaciones de Bastos abrieron el camino a los juicios más categóricos de John King. Como se sabe, King es uno de los críticos más atentos y sagaces de *Sur*, el único que presentó un estudio completo y exhaustivo del proceso de desarrollo interno de la revista. En lo que respecta puntualmente a la cuestión del valor literario, su interpretación prolongó las aseveraciones de Bastos, aunque rectificó el alcance y el sentido de las mismas, al transformar en una falta ideológica lo que ella proponía como una falta específica. En el capítulo dedicado a los llamados “años de consolidación”, los que van de 1935 a 1940, expuso la conclusión que los críticos posteriores citaron a menudo:

[...] *Sur* defendió el valor, pero nunca lo definió: las normas son ‘conocidas’, no se definen; en realidad, probable-

¹ “[...] siendo una revista literaria,—escribía— decepciona advertir que no siempre se tomaban posiciones ante lo que se consideraba estéticamente inaceptable o deficiente” (“Escrituras ajenas y expresión propia” 131).

mente no pueden definirse. *Sur* se dirigía a un grupo de lectores ideales y hacía un juicio de valor perfectamente singular, recordando la célebre observación del crítico inglés Leavis: 'Así es eso, ¿o no?' Si los lectores no sentían o conocían ya 'eso', no se les podía explicar. El gusto sólo podía ser mantenido en alto por unos cuantos intelectuales que conservaban un terreno intermedio, ubicado en el ámbito del espíritu, pero que, en última instancia, nocionalmente era determinado por la historia. (King 98–99)

La misma afirmación abrió el capítulo dedicado a los años del peronismo y la posguerra. El mundo de la posguerra lanzaría preguntas importantes a las que el elitismo de *Sur* no pudo dar una respuesta fácil. "Sartre en particular –agregaba King– planteó el problema: ¿Qué es la literatura? *Sur* no pudo encontrar una respuesta adecuada, pues *sabía* lo que era el buen gusto, valores y normas: estas cosas sólo podían sentirse, pero no se podían definir" (162). No hay dudas de que King acertaba al subrayar la dificultad de *Sur* para encontrar una respuesta ajustada a las condiciones de la pregunta literaria. La confianza indeclinable, y, a esas alturas, algo obstinada, que sus miembros más representativos –Victoria Ocampo, José Bianco, para mencionar a dos de los principales en esta etapa– mantenían en la misión espiritual de las minorías intelectuales impidió, antes incluso de que la pregunta por la literatura se planteara, toda posibilidad de alcanzar una respuesta satisfactoria. Volvía a acertar King, por supuesto, cuando situaba en esa obstinación una de las razones principales de la incapacidad de reacomodamiento que la revista manifestó pasados los años cincuenta. Sus aciertos se enunciaron sin embargo desde una perspectiva unificadora, una perspectiva de probadísima eficacia para identificar e interpretar los núcleos y conflictos intelectuales e ideológicos más sobresalientes de la revista, pero que, en ocasiones, incurrió en reducciones significativas de las tensiones e intereses que recorrieron el ámbito literario.

La realización y posterior publicación de "Moral y literatura" y "Literatura gratuita y literatura comprometida", los dos debates que *Sur* organizó en 1945, contrarían, o al menos relativizan, la idea de que sus integrantes prefirieron dar por sentadas las pautas que definían el va-

lor estético. Esto, sin anotar la cantidad de ensayos, artículos y reseñas en los que sus integrantes, –desde Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre hasta Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi, para trazar un arco que incluya a los representantes más activos de las dos morales literarias antagónicas que recorrieron sus páginas– polemizaron, explícita o implícitamente, sobre el sentido y las funciones de la literatura.² Ambos debates, organizados por iniciativa personal de Victoria Ocampo (una vez en su casa de San Isidro; la otra, en la de Mar del Plata), giraron en torno a las por entonces convulsionadas relaciones entre ética y estética. El primero de ellos convocó a muchos de los principales colaboradores de la revista y se organizó a partir de un cuestionario preestablecido que intentó sintetizar los aspectos más relevantes del problema, recurriendo a declaraciones de Wilde, Chéjov y Gide.³ El segundo, integrado principalmente por personalidades extranjeras allegadas al grupo, se arti-

² En mi Tesis Doctoral, “Escritores en *Sur*. El debate literario en la revista y sus proyecciones en los comienzos narrativos de José Bianco y de Silvina Ocampo”, situé los términos y modalidades en que se desarrollaron estos intercambios. La primera parte de mi investigación extendió y precisó la idea (formulada por Warley y reorientada por King) de que en *Sur* convivieron dos tendencias (“zonas”, “líneas”, “polos”, “concepciones”, “modelos”, “paradigmas”) estéticas opuestas, representadas por Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges. La hipótesis que desarrollé sostuvo que en la revista coexistieron y polemizaron, de un modo casi siempre implícito y asordinado, dos morales literarias antagónicas, cuyos valores principales informaron, de manera particular en cada caso, las distintas poéticas narrativas y ensayísticas de sus escritores. Una moral *humanista*, defendida por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre, en estrecha sintonía con el debate de ideas que atraviesa la revista desde mediados de los años treinta, y una moral *formalista* con la que se identifican Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y su grupo de seguidores, en los ensayos, notas y reseñas, que publican dentro y fuera de *Sur*, sobre todo desde comienzo de la década del cuarenta.

³ Sus concurrentes fueron Victoria Ocampo, Enrique Anderson Imbert, Ricardo Baeza, José Bianco, Jorge Luis Borges, Roger Caillois, Bernardo Canal Feijóo, Augusto J. Durrell, Eduardo González Lanuza, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Luis Emilio Soto. El cuestionario consta de las siguientes preguntas: 1. ¿Tiene razón Oscar Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales sino únicamente libros bien o mal escritos? 2. ¿Hace bien Anton Chéjov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos? 3. ¿Debe seguirse a Gide cuando sostiene que con buenos sentimientos se hace mala literatura? 4. ¿O queda la posibilidad de imaginar que la belleza de un libro puede surgir, en parte al menos, de su moralidad explícita o implícita; que el arte puede

culó en torno a la presentación que, en defensa de la literatura comprometida con los problemas del hombre, realizó el ensayista francés Jean Guéhenno, a quien Ocampo le había solicitado que propusiese el tema del debate.⁴ Respetuosos del ánimo moderado que, a fuerza de atemperar las discrepancias, reguló a menudo las disputas en *Sur*, estos debates expusieron las distintas posiciones que los integrantes más destacados de la revista venían sosteniendo desde la década anterior. Mientras las intervenciones de “Moral y literatura” se ordenaron según un régimen de intercambio que permitió el desarrollo de posturas encontradas a condición de que se eludiera la confrontación directa, las de “Literatura gratuita y literatura comprometida” se atuvieron en su mayoría a solicitar precisiones o hacer comentarios a partir de las propuestas de Guéhenno. Más allá de las propósitos de Victoria, quien como se sabe anhelaba para estos debates la forma improbable de una conversación desinteresada, los encuentros proyectaron el abigarrado fondo de tensiones y disonancias internas sobre el que *Sur* dirimió –y estableció, según veremos– el valor de la literatura.

Antes de avanzar en este sentido, y con el propósito de evitar una simplificación que reduzca los intereses de la revista a sus tensiones internas, me importa aclarar que, aún cuando a mediados de los años cuarenta las disidencias en materia literaria resultaban cada vez más evidentes entre los integrantes principales del grupo⁵, sería un error

consistir en agregar que está mal robar caballos, y que con buenos sentimientos puede hacerse, no sólo mala, sino también buena literatura?

⁴ Además de Victoria Ocampo, asistieron Jean Guéhenno, Vera Macarov, Wladimir d’Ormesson, Félix Gattégno, Robert Weibel Richard, Julio Rinaldini, Eduardo Mallea, Paul Benichou, Angel Vasallo, Pedro Henríquez Ureña, Luis Reissig, Ernesto Sábato, Mariano Picón Salas y María Rosa Oliver. Jean Guéhenno, editor de la revista *Europe* desde fines de los años veinte, fue uno de los iniciadores de la idea de compromiso literario. Pacifista de izquierda, desempeñó un papel importante en las discusiones políticas de ese sector. A partir de 1935, fue convocado por André Chamson para ser corredactor de la revista *Vendredi*, la publicación más importante de los escritores de Frente Popular Francés. Para una caracterización de la revista y del lugar que Guéhenno ocupa en ella, ver Lottman 152–160.

⁵ Como una hipótesis complementaria de la que mencioné más arriba, mi investigación doctoral postuló que la primera mitad de los años cuarenta había constituido el período de mayor de tensión entre estas morales literarias coexistentes. El desarrollo y la argumentación de esta hipótesis se sustentó en el análisis y la interpretación de tres acontecimientos claves en la revista, como fueron: en 1940, la intervención de Bor-

circunscribir a estas diferencias los motivos que propiciaron los encuentros. Las razones, más generales y difusas, habría que buscarlas en el clima de situación, hostil a los cambios estéticos desencadenados a partir del simbolismo, que impregnaba un amplio sector de la discusión intelectual y estética europea, particularmente francesa, desde antes del comienzo de la Segunda Guerra. Un clima agitado y heterogéneo que el libro de Julien Benda, *La France Byzantine ou le Triomphe de la littérature pure*, recogía, en una de sus facetas más conservadoras, el mismo año en el que se realizaba la primera de las reuniones de *Sur*.⁶ Desde mediados de los años treinta, Benda había sido una personalidad de referencia y un colaborador reconocido de la revista. Sus propuestas contra la traición de los *clercs* circularon a menudo en los “Debates sociológicos” e informaron las principales posiciones intelectuales de *Sur*. Aunque en cuestiones literarias su incidencia resultó más indirecta y problemática —habría que especificar y analizar en detalle que recuperó cada uno de los integrantes de la revista— el diagnóstico negativo del que partieron sus conclusiones resultó afín al ánimo general de los debates de *Sur*.

En *La France Byzantine...*, un libro irritado por su encono hacia los artistas modernos, Benda examinaba, desde una óptica parcial y enardecida, las causas que habían desencadenado la “crisis del concepto de literatura” que Jacques Rivière había proclamado, en 1924, desde la *Nouvelle Revue Française*.⁷ Esta crisis, que habría comenzado a ges-

ges en la discusión sobre la novela con el prólogo a *La invención de Morel*; en 1942, el “Desagravio a Borges” que *Sur* organiza y publica en el número 94, cuando *El jardín de senderos que se bifurcan* no obtiene el Premio Nacional de Literatura correspondiente al trienio 1939–1941, y en 1945, el debate “Moral y literatura”, sobre el que insisto en este trabajo.

⁶ Me interesa recordar que, si bien el libro de Benda se publicó en agosto de 1945, es decir, cuatro meses después del primer debate de *Sur*, una síntesis de sus tesis principales había aparecido ya en el ensayo “La crisis de la literatura contemporánea y la juventud”, publicado en la revista *Confluences*, el mismo mes de abril en que tuvo lugar “Moral y literatura”. Dos años después, *Sur* publicó la traducción de ese ensayo en el nro. 147–148–149, enero–marzo de 1947, dedicado a las letras francesas, y compilado por José Bianco y Roger Caillois. La traducción del libro al español apareció al año siguiente en la editorial Argos.

⁷ El ensayo de Rivière se titulaba justamente “La crise du concept de littérature” y se había publicado en el mes de febrero de 1924. Hay que inscribir la crítica de Benda

tarse en 1860, con Flaubert y Baudelaire, se manifestaba, para él, de un modo definitivo, en el triunfo de la literatura pura que dominaba la estética literaria francesa desde la segunda mitad de los años veinte. Se trataba de un triunfo que Benda juzgaba demoledor en tanto celebraría con absoluta irresponsabilidad la proscripción de los fundamentos trascendentes del arte para afirmar en su lugar “el culto de la literatura en sí”, “la religión de lo particular y lo momentáneo” (*El triunfo de la literatura pura* 163). Junto a Mallarmé, el primero de sus protagonistas, Proust, Gide, Valéry, Giraudoux y los surrealistas eran los responsables directos de esta pérdida esencial. La voluntad por todos compartida de definir la literatura como “una actividad específica, con fines y leyes específicas” (15) quedaba reducida en la lectura de Benda a la denuncia de un doble rechazo: por un lado, el rechazo hacia *lo verdadero*, que se manifestaba en el desprecio que estos escritores exhibirían hacia la idea neta y de contornos definidos, en nombre de lo que Benda percibía como una intolerable falta de identidad de los sujetos y los objetos, y, por otro, el rechazo hacia *lo universal*, del que daría prueba el desinterés que ellos mostraban hacia los grandes problemas de la humanidad, en beneficio de una literatura que sólo atendiera a cuestiones de cenáculos y se concibiera a sí misma como “un arte de y para literatos”. Todas las faltas que Benda les atribuía —faltas que enumeraban, con una inteligencia paradójica, los logros más definitivos del arte moderno— se ordenaban invariablemente en el sentido de este

en el marco de las distintas reacciones contra los representantes de la literatura pura, identificados desde la primera década del siglo con la *Nouvelle Revue Française*, que se presentaron en Francia, sobre todo cuando, en el momento de la ocupación, su editor, Gastón Gallimard, negoció con los alemanes el relanzamiento de la revista, bajo la dirección de Pierre Drieu La Rochelle (ver sobre este punto, Lottman 201–326). Los ataques de Benda, judío excluido de la revista de Drieu, fueron explícitos y furibundos: “Sería menester, para producir un contra-movimiento, crear un antídoto contra la *Nouvelle Revue Française*, es decir, un órgano que, sin dejar de ser literario, ignorase el espíritu de clan, la pretensión de ejercer una magistratura, el tono definitivo y despectivo, la voluntad de no ser accesible sino a unos pocos, que se ocupara de pensar sanamente, y no sorprendentemente, que hablase la lengua natural de todos los hombres serios (opuestos a la lengua vulgar), no a una lengua sistemáticamente rara y tensa. Pero, ¿sería clasificado como literario un órgano semejante? En esto reside todo el problema que nuestro estudio plantea.” (*El triunfo de la literatura pura o la Francia Bizantina* 164–165).

doble rechazo. Su imputación más emblemática, de la que provenía el título del libro, consistía en atribuirles a los artistas un interés excluyente por el lujo y el juego literarios, un interés que restringía el valor de la literatura al imperio de la *forma* y absolvía la escritura de sus funciones intelectuales y morales. La conjunción estéril de la “extrema rareza en la forma” y la “extrema fragilidad del fondo” (136), que definiría la obra pura, resultaba, para Benda, un índice incontrastable de la crisis radical que padecían las letras en ese momento.⁸

Salvo contadas excepciones, los miembros de *Sur* adhirieron con reservas y reparos a esta visión adversa y homogénea, que las conclusiones de Benda presentaron sobre esta crisis. Sin embargo, el decidido impulso antimallarmeano que orientó sus argumentos inspiró las posiciones dominantes en los debates de la revista. Tanto “Moral y literatura” como “Literatura gratuita y literatura comprometida” se iniciaron con una firme declaración de principios en ese sentido.⁹ En la apertura del primer debate, Victoria Ocampo se pronunció con énfasis contra de la “teoría muy en boga” que proclamaba la disociación entre forma y fondo. “En materia de literatura, como en materia de amor –decía– ciertas disociaciones son fatalmente empobrecedoras. Sólo son posibles bajo el signo del guión de las sustracciones” (“Moral y literatura” 65). Su comentario anticipaba el ideal de integración que para ella, como para la mayoría de los miembros de la revista, debía regular el funcionamiento de la obra de arte. La importancia de la forma (del estilo) era indiscutible en el dominio de la literatura, a condición de que se la considerara “un medio y no un fin”. Confundir uno con otro –advertía Ocampo– era incurrir en el error mallarmeano de confinar la escritura a un “*aboli bibelot d’inanité sonore*”.¹⁰ El comienzo de

⁸ Me interesa recordar que Benda reconoce un alcance universal y no sólo nacional a esta crisis. “La crisis del concepto de literatura –señala– nos parece lo propio no de una capilla sino de toda la sociedad actual francesa en tanto que acepta un concepto semejante, y también de la sociedad del mundo entero, en cuanto ella toma de Francia las consignas de orden literario” (“La crisis de la literatura contemporánea y la juventud” 136–137).

⁹ En un trabajo anterior, titulado “Moral y literatura en *Sur*: un debate tardío”, publicado en *Boletín/11* (2003), propuse una primera aproximación a este debate. Ese artículo está en la base del que presento en esta oportunidad. Algunos momentos de este trabajo reescriben lo que había anticipado en aquél.

¹⁰ En la traducción de Ricardo Silva-Santisteban: “bagatela abolida de inanidad so-

“Literatura gratuita y literatura comprometida” no fue menos elocuente. La exposición de Guéhenno comenzó con una invectiva directa hacia los defensores del arte puro.

Desde hace tiempo, no sólo en Francia, sino en todo el mundo, quizás, está de moda una literatura a menudo gratuita; y en Francia, particularmente, esa literatura es la que prefieren desde hace treinta años los más ilustres escritores. Tengo el mayor respeto por los mismos escritores a quienes condeno, pero su defecto me parece tanto más grave cuanto, que al mismo tiempo que cultivan esa literatura gratuita, asumen el papel de directores de conciencia: hay en ello, me parece, una especie de contradicción. Admito que la literatura sea gratuita, pero a condición de que no sea al mismo tiempo, literatura de dirección, de dirección moral (105).

El escenario inmediato de esta acusación –que concluía con el reconocimiento de que, en rigor, “no ha[bía] literatura gratuita” sino una “hipocresía de la gratuidad” (106), puesto que el escritor nunca escribía sólo para sí mismo– era el de la disputa que, desde varios años atrás, Guéhenno venía sosteniendo con André Gide: una disputa que los lectores de *Sur* conocían a través de la sección “Calendario” y que sin dudas le agregaba al invitado un atractivo adicional. Las propuestas de Guéhenno, sustentadas básicamente en el defensa del compromiso moral del escritor con los valores humanistas, en lo que él llamaba, de un modo abstracto e impreciso, el “compromiso de fidelidad con el hombre” (110), coincidían con los enfoques más retardatarios de la revista. Pienso, en primer lugar, en las posiciones de Eduardo Mallea: en su terca reivindicación de una “literatura aliteraria”, subordinada a una concepción religiosa del lenguaje, que era la cualidad esencial de la figura del “escritor agonista” que él había acuñado más de una década atrás. Pienso, también, en los planteos espontaneístas

nora”. Ocampo cita en varias oportunidades este conocido verso del “Soneto en ix” de Mallarmé. Como es conocido, el verso funciona como un emblema negativo de la gratuidad literaria no sólo en ella sino también en escritores y críticos franceses de distintas tendencias, por ejemplo, en Benda y Sartre.

y, en ocasiones, resentidos, que Pedro Henríquez Ureña y los jóvenes Enrique Anderson Imbert y Ernesto Sábato esgrimieron durante las reuniones.¹¹

Aun cuando Ocampo lamentaba la falta de coincidencia general

¹¹ Para Henríquez Ureña, quien ya a mediados de los años veinte había manifestado su desazón ante las transformaciones literarias que se estaban suscitando, la naturaleza moral del arte se explicaba, de un modo evidente e inmediato que lo eximía de brindar las precisiones en que abundaban otros integrantes, apelando directamente a la teoría platónica sobre el origen común de los valores trascendentes: “La esencia de estas cuestiones –afirmaba de manera sucinta– es el antiquísimo problema entre el arte y la ética. Concibo la respuesta en imagen platónica: Belleza, Bien y Verdad son Ideas que emanan de una sola y eterna fuente; no hay oposición entre ellas”. En materia de “gran arte”, concluía líneas más abajo, el “fracaso ético” redundaba siempre necesariamente en un “fracaso estético”. El “arte por el arte” no es sino “cosa de muchachos inexpertos o de hombres mutilados” (“Moral y literatura” 79). Para Anderson Imbert, la dimensión ética de la literatura se encontraba garantizada por la conciencia esencialmente moral del escritor. El único camino genuino que él reconocía para la literatura era “el camino interior hacia el yo profundo” (66). “Lo importante es que el artista se conozca a sí mismo, que vea lúcidamente su honda dimensión moral, que nos diga cómo estima la vida del prójimo y el conflicto del prójimo consigo mismo, que se nos muestre en sus reacciones, padecimientos y goces” (95). El arte, sostenía, “es expresión del conocimiento del hombre por el hombre mismo [...]”. El máximo peligro que, desde su punto de vista, debía vencer el escritor era el de creer, como creyó Oscar Wilde, que “la esfera del arte y la de la moral son absolutamente distintas”. En el caso de Sábato, su animadversión hacia la gratuidad literaria encontraba en Borges un blanco cercano. Su testimonio en “Literatura gratuita y literatura comprometida” afirmaba lo siguiente:

El problema no es de independencia entre uno y el mundo que lo rodea, porque todos estamos en dependencia con el mundo que nos rodea: hasta aquellos que no lo parecen. El problema está en determinar qué clase de “compromiso” nos gusta. Esta es otra cuestión. La clase de *engagement* que me gusta a mí, probablemente –y esto prueba que estoy hablando con entera buena fe–, no es la clase de *engagement* que le gusta a Borges, por ejemplo. El tiene su punto de vista, tiene su literatura, que es perfectamente lícita desde su ángulo. Como es lícita una música atonal o diatonal, o es lícita una geometría euclidiana o no euclidiana.

Más que un problema literario o artístico, es éste un problema moral, un problema de conducta. Problema moral que hoy se agudiza, porque estamos en un mundo formidablemente desquiciado, terrible, angustiados. Estamos en un mundo en el cual se plantea, entonces, el problema operativo de la literatura. ¿Debe el hombre, en tanto que escritor, promover la defensa del hombre y de la dignidad humana, la defensa de la Humanidad, así con mayúscula, o puede

con que habían terminado las sesiones de “Moral y literatura”, una falta que sólo era tal si se aspiraba a un ideal de entendimiento pleno, el encuentro había anunciado un amplio acuerdo de base entre la mayoría de sus integrantes. Se trataba de un acuerdo fundado en el *reconocimiento relativo de la importancia de la forma literaria*, que desplazaba del centro de la discusión los enfoques más trascendentalistas, que habían hegemonizado el ámbito literario de la revista en la década anterior. El punto de partida de este reconocimiento afirmaba, en convergencia con los preceptos de Wilde, que la moralidad del arte no residía en los temas o asuntos referidos sino en el tratamiento o la forma que ellos recibían en la obra. Con excepción de Henríquez Ureña y Anderson Imbert, que impugnaron con vehemencia la distinción de las esferas –Mallea y Sábato, estuvieron ausentes–, todos los participantes del encuentro adhirieron al cambio de perspectiva, desde la materia hacia los medios, que Wilde había propuesto en el “Prefacio” de *El retrato de Dorian Gray*.¹² Ninguno de ellos sin embargo –con excepción de Borges, cuya respuesta desbarató todos los consensos y merece, por tanto, un análisis aparte, que quedará para otra vez– pudo retomar y prolongar las consecuencias radicales que Wilde había extraído de este desplazamiento. Las intervenciones del debate se limitaron a afirmar la existencia de una “moralidad interna de la literatura” (para utilizar la fórmula de Francisco Romero), inherente a su realización formal y distinta de la “moralidad explícita” de los temas, cuyo alcance consistía en “asignar valor moral a la realización estética lograda, cabal, y valor no moral a la realización estética torpe o fallida” (“Moral y literatura” 79–80). Las declaraciones relacionadas de José Bianco y Roger Caillois –que fueron, junto a la presentación de Victoria Ocampo, las

permitirse el lujo de dejar que la humanidad se hunda a sí misma? ¿Cuál de las dos actitudes debe adoptarse? Este es el problema.

No se trata de considerar si el escritor está ‘comprometido’ o no, sino qué clase de ‘compromiso’ va a contraer. Yo creo, realmente, que toda gran literatura se ha propuesto, en forma explícita o implícita, el salvamento de la humanidad. Es decir: existe de por medio el problema de la misión. Y en eso estoy plenamente de acuerdo con el señor Guéhenno (119).

¹² Se trata, como señala Pierre Bourdieu, de un desplazamiento fundante de la modernidad estética, ya presente en Baudelaire, Flaubert, Manet, en tanto es “la expresión más específica de la reivindicación de la autonomía del campo”. Sobre este punto en particular, consultar Bourdieu 419–457.

más destacadas del debate, en tanto sintetizaron los principios centrales del acuerdo— se ocuparon de precisar en qué consistía (en que *debía* consistir) específicamente esa “realización estética lograda” que se fijaba como parámetro general de la moralidad inmanente. Tanto Bianco como Caillois asimilaron la elaboración formal al ajustado cumplimiento del carácter funcional o instrumental de la escritura literaria.

En la misma dirección en la que Ocampo había señalado que el valor de la forma literaria radicaba en su condición de medio expresivo, la respuesta de Bianco destacaba que lo fundamental para el artista residía en que se “manifest[ara] bien” la idea que buscaba comunicar. Sus argumentos precisaban el significado general que Ocampo le había otorgado ya a las virtudes del *escribir bien*.

Un libro es inmoral —apuntaba Bianco— cuando su autor —que carece de talento o de una conciencia artística inflexible— no logra expresar adecuadamente una idea o prefiere su talento a esa misma idea y la subordina a sus medios de expresión. ¿Qué debe entenderse por esa última frase? En realidad, es una mera tautología, porque la expresión sólo es formalmente bella cuando es justa, es decir cuando las palabras cumplen su verdadera función: borrarse ante la idea que intentan enunciar, convertirse en vehículos imperceptibles de un significado. Entonces porque las palabras se humillan, son ensalzadas; adquieren realce, esplendor externos. Un estilo es bueno en la medida en que se despoja de todo lo superfluo, de todo lo puramente retórico que perjudica al pensamiento. Cuando se ‘escribe bien’, se expresan hechos e ideas verdaderas, necesariamente. (“Moral y literatura” 70).

Mientras Ocampo había destacado sólo la importancia del orden, las combinaciones y los enlaces de palabras, Bianco se ocupaba centralmente de exponer el modo de funcionamiento que debía respetar el lenguaje para garantizar el anhelo de una expresión justa y verdadera. *Escribir bien* significaba, para él, devolver a la literatura lo que Barthes designa como la “economía propia del lenguaje clásico” (*El grado cero* 49–50). Que las palabras “se volv[iesen] vehículos imperceptibles de

un significado”, que desaparecieran ante el sentido de lo querían expresar, implicaba, por un lado, ofrecer al lenguaje un reconocimiento que lo despojaba de su propio espesor y densidad –un reconocimiento que, como acertaba Bianco, requería de una humillación previa para poder efectuarse–, y por otro, implicaba reinstaurar el privilegio del contenido sobre la forma, la primacía del fondo sobre el estilo. A partir de este doble movimiento (que era uno y el mismo) de *reafirmación* de las certidumbres clásicas del lenguaje y de *retorno* a la jerarquía literaria establecida, las virtudes del *escribir bien* excedían las capacidades sintácticas y compositivas del escritor, para presentarse como una vía de restitución de la escritura al dominio universal de los valores superiores. Si *escribir bien* suponía, como señalaba Bianco, “expresar necesariamente ideas verdaderas”, era porque esa “moralidad interna” de la literatura permanecía todavía regulada por la analogía platónica entre Belleza, Bien y Verdad. Apelando a estas determinaciones elevadas, la respuesta de Bianco explicitaba el límite clásico, clásicamente francés, que la mayoría de los participantes del debate les impuso a las audacias del esteticismo.

Aunque se iniciaba con un juego de palabras que parecía replicar al enunciado final de la intervención de Bianco, el testimonio de Caillois ratificaba en sus líneas principales las tesis centrales del secretario de redacción de la revista.¹³ Como Bianco, Caillois equiparaba las propiedades del estilo a las cualidades tradicionales del *escribir bien*. “[...] la edificación propia de las Letras –afirmaba– reside en el estilo, de modo que es menester que un libro esté ante todo *bien escrito* [...]” (72, énfasis mío). Esta necesidad se explicaba, también en su caso, a partir del vínculo indisoluble que el estilo entablaba con el sentido. Los méritos del *escribir bien* no se agotaban para él en el arte de disponer las palabras, sino que comprometían ineludiblemente la transmisión de un significado que sobrepasaba los problemas concernientes al “oficio

¹³ Bianco concluía: “Quizá exista un arte cuya belleza resida en su moralidad explícita, en agregar que ‘esta mal robar caballos’. Pero no creo que sea la poesía o la novela. Yo, a decir verdad, soy poco sensible a este género de literatura edificante” (71). Y Caillois comenzaba su exposición, diciendo: “Salvo unas pocas excepciones que debo confesar, sólo me gusta la literatura edificante. Es la única, me parece, que llega a tener grandeza” (72). La aparente diferencia se explicaba a partir de los distintos sentidos que le daban a la idea de una “literatura edificante”.

de las Letras” y extendía las ambiciones de la obra más allá de las puras inquietudes literarias.

Desafío [...] a que se reduzca el arte de escribir bien a la simple habilidad de componer: el pensamiento queda comprometido; también hay que razonar con justeza; ya está en juego la lucidez, y pronto el alma entera. El deslizamiento es inevitable: el escritor no combina sonidos, sino signos (72).

Los destinatarios directos de este desafío eran sin dudas los poetas contemporáneos con quienes Caillois había venido discutiendo intensamente desde su ruptura con André Bréton y el surrealismo en 1934.¹⁴ Su alegato en favor del retorno a la instrumentalidad de un estilo claro y transparente encontraba en estas disidencias gran parte de sus razones. En el mismo sentido en que le reprochaba al surrealismo su distracción frente a la crisis social,¹⁵ Caillois insistía, en esta ocasión, en la necesidad de que el escritor abandonara su confinamiento y reestableciera la relación con su tiempo, a través de un uso reflexivo y depurado del lenguaje. “Considerad la época. Decid dónde está el valor de la rebeldía cuando todo anda por los suelos. Deseáis provocar saludables escándalos. Pero todo es escandaloso. Los edificios carcomidos se han derrumbado. Moralmente vivimos en medio de escombros” (73). Su apelación preludiaba la crítica definitiva que enunciados más adelante dirigía contra la modernidad literaria iniciada en Mallarmé. Contra ese “estilo de la destrucción”, contra “ese furor icono-

¹⁴ Para un desarrollo de las razones que provocaron esta ruptura, consultar en especial su manifiesto “Proceso intelectual del arte”, publicado en 1935 (Caillois, *Acercamientos* 42–71). Ver además “Intervención surrealista (divergencias y connivencias)” y “Lugar de la poesía de Baudelaire” (Caillois, *Intenciones* 207–220 y 235–254, respectivamente).

¹⁵ En el párrafo final de “Proceso intelectual del arte”, titulado “Crisis de la literatura”, Caillois denuncia el hecho de que la literatura se haya convertido en “una distracción demasiado inocente y en todo caso inoportuna” para los tiempos de convulsiones sociales, políticas y económicas en que se vive. Para Caillois, señala Gonzalo Aguilar, “la revuelta surrealista ha sido sólo un ‘tumulto’ y su aplicación a la estética (o anti-estética) un culto de la distracción que, en la crisis de los años ‘30, linda con la irresponsabilidad y la culpa (dos palabras frecuentes en el léxico de Caillois y Bataille)” (195).

clasta” (74), impropio, según su punto de vista, de la auténtica obra de arte, de la “obra de gran arte”, acometía una reivindicación detallada del carácter edificante del estilo, de las virtudes de un estilo severo y calculado.

El estilo sólo se alcanza construyendo. Hay que encontrar el equilibrio, reducir el peso, sesgar por entre toda clase de leyes imperiosas, en las cuales no necesitamos pensar para demoler. De estas dificultades surge el estilo; no es fantasía, sino disciplina y choque de la voluntad de edificar contra la resistencia de las cosas y de la naturaleza. No puede nacer si no estamos resueltos a vencer tenaces obstáculos. Pero es necesario que los hombres se vean obligados a ello por la historia: si la historia invita a una generación a construir templos y moral, he ahí, al mismo tiempo la feliz época del arte [...] (74).

Derivadas de esa rigurosa vocación constructiva con la que él y los otros miembros del Collège de Sociologie enfrentaron el automatismo y la irracionalidad surrealistas,¹⁶ el “equilibrio”, la “disciplina”, la “voluntad de edificación” eran las cualidades que, desde su perspectiva, reenviaban el lenguaje al ideal clásico de la plenitud y universalidad del sentido.¹⁷ Este retorno, un retorno que Caillois concebía como una reacción reparadora ante los constantes intentos de desnaturalización que los poetas modernos dirigían contra el lenguaje, era el que, algunos años después de “Moral y literatura”, propuso, con carácter programático, su ensayo “Disolución de la literatura” (1948). En este ensayo, que era una prolongación de otro que también había apareci-

¹⁶ Puede leerse al respecto su ensayo “Pour une esthétique sévère”, publicado originalmente en *Lettres Françaises* 1 (julio 1941: 33–39), y recogido luego en su libro *Les Impostures de la Poésie* (Buenos Aires: Lettres Françaises, 1944). César Fernández Moreno escribe una reseña de este libro en *Sur* 135 (enero 1946: 101), en la que afirma que el mismo “representa una reacción clásica, intermedio entre las dos tendencias extremas que vienen dominando el campo poético desde la posguerra anterior: la acerbadamente romántica (superrealista) y la conocida por deshumanizada (poesía pura)”.

¹⁷ Sobre este punto en particular, consultar su ensayo “Idea de clasicismo” (*Intenciones* 203–206).

do en *Sur*, “El poder de las palabras” (1946), Caillois alcanzaba una conclusión convergente con la que Bianco había expuesto en su intervención. Con un tono y un léxico más inflexible, menos edulcorado que el de su compañero, escribía:

[...] es esencial que las palabras permanezcan esclavizadas y sometidas a las más rigurosas servidumbres. Liberarlas de toda obligación de exactitud y de verdad no significa solamente privarlas de valor, arruinar la literatura que es arte y ciencia de expresión; significa corromper el conjunto de las relaciones humanas, las cuales tienen al lenguaje por condición y por vehículo (19).

Si bien sus declaraciones manifestaban una intención conservadora mucho más urgente que las de Bianco, ambos suscribían por distintas vías a ese “nuevo clasicismo”, a ese “nuevo ascetismo del lenguaje” que Denis de Rougemont reivindicaba en su ensayo “¿Para qué sirven los escritores?”¹⁸ y al que Julien Benda adhería indirectamente cuando auguraba para la nueva generación el lugar que en la literatura latina tenía la promoción de Tácito y, en la francesa, la de Lafayette y Racine (“La crisis de la literatura contemporánea y la juventud” 177).

Este nuevo ascetismo lingüístico, que se presentaba, en el marco de la discusión literaria francesa, como la respuesta amplia y general que escritores de distintos signos —desde Benda hasta el mismo Sartre— impulsaban contra la “crisis del lenguaje” prolongada por las escuelas de vanguardia, consistía para los miembros principales de *Sur* (al igual que para aquellos escritores y críticos franceses) en una *revalorización tardía de las cualidades retóricas de la forma literaria*, es decir, en el res-

¹⁸ Ocampo había invitado a Denis de Rougemont, en ese momento exiliado, a dar conferencias en Buenos Aires. El artículo que menciono había sido parcialmente leído como conferencia el 12 de agosto de 1941, bajo el patrocinio de *Sur*, en la Biblioteca del Consejo de Mujeres. A la semana siguiente de esta conferencia, Caillois abrió el segundo debate de *Sur* en torno a “Los irresponsables” de Archibald Mac Leish, anunciando que, dado que de Rougemont, al igual que Mac Leish, se había ocupado del papel del intelectual en el mundo moderno, ese debate era también una continuación de su conferencia. Denis de Rougemont tuvo entonces un lugar central en esa reunión. Todo el debate giró en torno a las propuestas que presentó en su exposición inicial.

cate y la restitución extemporánea del paradigma forma y contenido en que se había fundado la retórica clásica. Un modelo cuyo influjo sobre la cultura literaria francesa (más aún, sobre la cultura occidental) había sido dominante hasta la aparición de Mallarmé.¹⁹ El restablecimiento de este modelo binario posibilitaba la confianza en ese ideal integrador de los medios y los fines en que se había sustentado el acuerdo literario de la revista. La unión indisociable de los aspectos formales del arte y su finalidad moral, la ajustada relación entre las formas expresivas y el alto contenido humano, conformaba la alternativa conciliadora con que *Sur* enfrentaba también las “limitaciones” de un arte al servicio de las causas políticas. Tanto o más empobrecedora que la disociación a la que suscribían los seguidores del arte puro, al resignar su interés por los problemas humanos en virtud de un beneficio exclusivamente estético, les resultaba la indolencia hacia los medios, hacia la perfección y la calidad expresiva, que acusaban los escritores comprometidos con fines partidarios. Esta indolencia, que aparecía como signo inequívoco de la sumisión a las normas impuestas por los mandatos de una ideología, denunciaba la renuncia de estos escritores a los contenidos trascendentes del arte. La indiferencia que los artistas modernos ostentaban hacia los problemas esenciales del hombre era congruente, en este sentido, con el rechazo que estas cuestiones provocaban en los escritores de partidos. La doctrina del “compromiso político del escritor”, que Sartre estaba definiendo en estos momentos, sería pocos años después, y más aún luego de su adhesión al comunismo, abruptamente asimilada al sectarismo de la llamada literatura dirigida o de propaganda. *Sur* leería los debates de la posguerra desde

¹⁹ “La cultura francesa —señala Barthes— ha concedido siempre, parece ser, un fortísimo privilegio a las ‘ideas’, o, para hablar de una manera más neutra, al contenido de los mensajes. Al francés le importa ese ‘algo que decir’, eso que designa comúnmente con una palabra fónicamente ambigua, monetaria, comercial y literaria: el fondo (o los fondos). En cuanto al significante [...] lo único que ha conocido la cultura francesa durante siglos es el trabajo del estilo, las exigencias de la retórica aristotélico-jesuita, los valores del ‘escribir bien’, que por otra parte, también estaban centrados, con una obstinada vuelta atrás, en la transparencia y la distinción del ‘fondo’. Ha sido necesario esperar a Mallarmé para que nuestra literatura concibiera un significante libre, sobre el que ya no pesaría la censura del falso significado [...]” (“El estilo y su imagen” 281).

la misma encrucijada contra la que se había pronunciado en los años anteriores.

A una distancia equidistante de los efectos deshumanizadores, que habrían producido las literaturas de vanguardia, y de la indiferencia hacia los auténticos problemas del hombre, que le imputaban a las literaturas de partido, los integrantes de la revista suscribieron a ese imperativo de justo medio que Guillermo de Torre, aficionado a las designaciones innecesarias, denominaba “una literatura responsable” (161). Una literatura que, partiendo de la distinción entre los medios y los fines, entre los contenidos y los procedimientos, se definía como “comprometida y desinteresada al mismo tiempo” (186). Esto es, se pensaba como el punto de articulación –“de superación”, especificaba de Torre– de las distancias existentes entre compromiso y gratuidad, al erigirse en responsable de la preservación de los valores humanistas y de los logros que garantizaban la autonomía estética. Creo que en este anhelo irrealizable de una convergencia que se resuelve siempre de un modo desigual –en tanto, conforme a los dictados de la retórica clásica, presupone como complementarios dos órdenes que en rigor no lo son– se revelan, de un modo preciso y específico, los límites de *Sur* para alcanzar una respuesta satisfactoria a la pregunta por el valor de literatura. Mucho antes que en su conocida incapacidad para apreciar la renovación que acarrearón las tesis de Sartre, estos límites se habían puesto de manifiesto, además de en la lectura intencionada que hicieron de Wilde –particularmente, en el modo en que pasaron por alto una de sus divisas fundamentales en este sentido, la que enunciaba que “desde el punto de vista de la forma, el modelo de todas las artes es la música” (6)– en la imposibilidad de leer la transmutación definitiva que la distinción mallarmeana entre “palabra bruta” y “palabra esencial” le imprimía al par forma y contenido.²⁰ Una imposibilidad de la que, como se sabe, el propio Sartre tampoco estuvo a salvo. Si *Sur* no supo articular una respuesta que atendiera a “la dificultosa y mudable especificidad de la literatura” (Panesi 61), fue porque se resistió a interrogar la naturaleza inestable y ambigua del lenguaje, más aún, porque eligió reorientar, cuando no definitivamente clausurar, las vías que

²⁰ Sobre en este punto en particular, ver los ensayos de Mallarmé recopilados por Simons, particularmente “Crisis de verso” y “El libro, instrumento espiritual”.

conducían a ese cuestionamiento. “Escribir sería siempre *escribir bien*, y escribir bien era [en definitiva] hacer el bien, reconocer el bien, [...] armonizar con el mundo de los valores” (Blanchot 61).

Referencias bibliográficas

- AA.VV. Debate “Moral y literatura”. *Sur* 126 (1945): 62–84.
- AA.VV. Debate “Literatura gratuita y literatura comprometida”. *Sur* 138 (1946): 105–121.
- Aguilar, Gonzalo. “La piedra de la Medusa (Roger Caillois conoce a Victoria Ocampo). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2009. 185–210.
- Anderson Imbert, Enrique. “Vuelta a Moral y literatura”. *Sur* 135 (1946): 95–96
- Benda, Julien. “La crisis de la literatura contemporánea y la juventud”. *Sur* 147–149 (1947): 147–177.
- . *El triunfo de la literatura pura o la Francia Bizantina*. 1945. Buenos Aires: Argos, 1948.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1986.
- . “El estilo y su imagen”. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987. 149–159.
- Bastos, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina 1923–1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamerica, 1974.
- . “Escrituras ajenas y expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo”. *Revista Iberoamericana* 110–111, (1980): 123–137.
- Blanchot, Maurice. “Los grandes reductores”. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976: 59–66.
- Bourdieu Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Caillois, Roger. “El poder de las palabras”. *Sur* 135, (1946): 7–28.
- . “Disolución de la literatura”. *Sur* 160, (1948): 7–19.
- . *Intenciones*. Buenos Aires, *Sur*, 1980.
- . *Acercamientos a lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- De Rougemont, Denis. “¿Para qué sirven los escritores?”. *Sur* 86, (1941): 31–48.
- De Torre, Guillermo. *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Panesi, Jorge. “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur*/Contorno”. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000. 49–64.
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el*

desarrollo de una cultura 1931–1970. 1986. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Lottman, Herbert. *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

Simons, Edison. *Poética de Mallarmé*. Madrid: Editora Nacional, 1977.

Warley, Jorge. “Un acuerdo de orden de ético”. “Dossier: la revista *Sur*”. *Punto de vista* 17, (1983): 12–14.

Wilde, Oscar. *Intenciones*. Buenos Aires: Taurus, 1972.

. *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2007.