

## **“MORAL Y LITERATURA” EN *SUR*: UN DEBATE TARDÍO**

**Judith Podlubne**  
**Universidad Nacional de Rosario**

Con evidente retraso, recién a mediado de los años cuarenta *Sur* asume explícitamente la polémica entre las dos morales literarias antagónicas que recorre sus páginas desde su fundación<sup>1</sup>. Dos debates, titulados “Moral y literatura” y “Literatura gratuita y literatura comprometida”, dan nombres oportunos al conflicto que para entonces cuenta ya con más de una década<sup>2</sup>. En ambas ocasiones, Victoria Ocampo recibe en su casa a los participantes (la primera vez en San Isidro, la segunda, en Mar del Plata) con el fin de “conversar” sobre un tema que ella sigue considerando crucial tanto para el proyecto de su revista como para los escritores en general: las estrechas relaciones entre

---

<sup>1</sup> Me refiero a lo que, en mi tesis de maestría “La batalla literaria en *Sur* (1931-1945): Mallea, Borges, Bianco” (2003, inédita), caractericé como el conflicto entre una moral literaria humanista, representada por Eduardo Mallea y Victoria Ocampo, y una moral formalista de la literatura, defendida estratégicamente por Jorge Luis Borges.

<sup>2</sup> Ellos aparecen publicados en *Sur* 126, abril 1945, pp. 63-84, y *Sur* 138, abril 1946, pp. 105-121, respectivamente. Para un enfoque diferente del debate “Moral y literatura”, cfr. Avaro, Nora: “*Sur* en debate: moral y literatura”, ponencia presentada en el “III Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria”, Rosario, agosto de 2002 (mimeo). Debo a la lectura de este trabajo el reconocimiento de la importancia que este evento tiene en el marco de la discusión literaria en *Sur* durante los años cuarenta.

ética y estética. Fiel al espíritu refrenado de *Sur*, las charlas eluden la discusión y adoptan la forma deslucida de un intercambio de pareceres, en el que la fuerza del disenso se neutraliza bajo el acostumbrado ritual del recato y las buenas maneras.

“La idea de este debate –que preferiría llamar conversación–, afirma Victoria Ocampo en la apertura de “Moral y literatura”, ha surgido de una discusión. Y las discusiones no aclaran nunca nada. [...] Creo que la mejor manera de proceder es comenzar por un examen de conciencia sobre los temas principales de este debate, que cada cual exponga su punto de vista y escuche el de los demás con buena voluntad real, no con deferencia simulada (como ocurre generalmente en las discusiones) y esforzándose en no dejar sino un lugar reducido (ya es mucho pedir) al amor propio y al antagonismo que nacen de las opiniones contrarias”.<sup>3</sup>

La sesión se inicia estableciendo ante todo las reglas que debe respetar el encuentro. Ocampo exige un consenso previo en torno a la forma que ordenará la discusión y de ese modo sólo consigue anular las genuinas posibilidades de diálogo y de confrontación con los otros. El resultado es entonces una sucesión de exposiciones centradas sobre sí mismas y de una vez ya constituidas, que deja apenas planteado y sin resolver el propósito de las reuniones.

El primer encuentro convoca a muchos de los principales colaboradores de la revista y se organiza a partir de un cuestionario preestablecido (otro procedimiento destinado a regular la discordia entre los participantes) que intenta sintetizar los aspectos más relevantes de la cuestión, recurriendo a declaraciones controvertidas de Wilde, Chéjov y Gide<sup>4</sup>. El segundo, integrado principalmente por

---

<sup>3</sup> En adelante todos los entrecomillados corresponden a “Moral y literatura”, salvo las ocasiones en que se indica otra referencia.

<sup>4</sup> Los 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 constaba 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 Chejov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar

personalidades extranjeras ajenas al grupo, gira en torno de la presentación que, en defensa de la literatura comprometida con los problemas del hombre, realiza el ensayista francés Jean Guéhenno, a quien Victoria Ocampo había encargado en esa ocasión que eligiese el tema del debate<sup>5</sup>. Se trata, en rigor, de una conferencia dialogada<sup>6</sup> en la que la mayoría de los integrantes se limitan a solicitar precisiones o a exponer con cautela su punto de vista ante lo escuchado, sin olvidar que el centro de la escena debe quedar siempre en manos del conferenciante.

A diferencia de las intervenciones que conforman este segundo encuentro, en las que se percibe, salvo contadas excepciones<sup>7</sup>, un firme acuerdo de fondo entre los participantes, “Moral y literatura” nuclea las posiciones enfrentadas y diversas que circulan por la revista. Si bien, en líneas generales, ambas reuniones contribuyen a presentar el panorama de la discusión literaria en *Sur* promediando los años cuarenta, es, sin

---

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

<sup>5</sup> La nómina completa de los asistentes, además de Guéhenno, fue la siguiente: Victoria Ocampo, 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.

<sup>6</sup> “He pedido a Victoria Ocampo –afirma Guéhenno, en una denegación que confirma lo que digo– que esta reunión fuera una conversación más bien que una conferencia, y no hago más que proponer una serie de temas; si no bastaran, propondría otros.” (“Literatura gratuita y literatura comprometida”)

<sup>7</sup> Entre las excepciones, hay que destacar la inteligente intervención de Paul Benichou, que busca con moderación y sin éxito agrietar el exceso de certezas sobre el que se asienta el discurso de Guéhenno. “Yo me preguntaría –interroga Benichou–: ¿no puede admitirse que existe moral en lo estético? ¿Y si el artista que usted considera diletante se juzga comprometido porque ha puesto su vida y sus esfuerzos para observar lo que ocurre en él? ¿Exige usted que se comprometa en el plano humano, es decir, finalmente político, y se preocupe por el porvenir de la humanidad? En otro sentido, compromiso podría ser para el escritor luchar por una humanidad que no existe todavía y a la cual es fiel.”

dudas, el primero de los debates el que muestra *en acto* los desplazamientos operados en el dominio literario de la revista y las tensiones por las que aún atraviesa la discusión en ese momento<sup>8</sup>. ¿A qué otro propósito, si no es al de atemperar la virulencia de estas discrepancias, obedecen los recaudos previstos por Ocampo en torno a la forma que debe adoptar el debate? ¿A quiénes, sino a sus propios antagonistas internos, replica el enunciado con que ella prelude el planteo de la cuestión? “Nadie, entre nosotros, discute la importancia de la forma, del estilo en literatura.”

Destinado ante todo a delimitar un terreno común desde el que empezar a “conversar” y en el que poder conciliar opiniones adversas, este anuncio, tiene también una orientación suplementaria: deja drásticamente afuera de los límites ceñidos del *entre nos* a Eduardo Mallea. Sin negar ni posponer las exigencias morales que determinan el ejercicio literario, Ocampo declara ineludible para cualquier escritor la preocupación por el estilo. La relación entre moral y literatura es equiparada, desde su punto de vista, al vínculo estrecho entre forma y contenido. Son las virtudes insoslayables de un estilo sobrio y refinado las que permiten que el lenguaje libere su auténtico potencial y se convierta en el *medio* necesario para la expresión del mensaje. “El orden, las combinaciones, el enlace y encuentro casual o buscado de las palabras, sorprendiendo y deslumbrando consiguen sugerir, insinuar lo que la palabra misma –*silex avaro*–, por su naturaleza limitada, no llega a expresar sin estos choques”. En este sentido, que reduce el interés por la forma “al arte del bien elegir y del bien disponer las palabras”, la literatura no *debe* renunciar a los requerimientos del estilo del mismo

---

<sup>8</sup> En “Literatura gratuita y literatura comprometida”, Victoria Ocampo menciona la falta de acuerdo con que había concluido meses antes la reunión anterior. “Cuando pedí a Weibel Richard que le preguntara al señor Guéhenno el tema de nuestra conversación, contestó que deseaba hablar sobre literatura gratuita y literatura comprometida. Coincidencia curiosa; este verano, lo recordarán ustedes, nos reunimos algunos en Mar del Plata para tratar el mismo tema. (...) Discutimos el mismo problema durante tres días, y no pudimos ponernos de acuerdo.”

modo en que no *puede* librarse de su imperioso contenido moral<sup>9</sup>. “En materia de literatura, como en materia de amor, –condena Ocampo– ciertas disociaciones son fatalmente empobrecedoras”.

La apertura del debate muestra con contundencia que algo ha cambiado en *Sur* desde los años en que Mallea proclama, con la aquiescencia de los más importantes colaboradores de la publicación, su ideal del *escritor agonista* y su desaprobación ante las frívolas preocupaciones formales de los estetas modernos. Su visión de la literatura como “expresión de conflictos humanos, *tremendamente no literarios*” (“El escritor de hoy frente a su tiempo”, *Sur* 12, sept, 1935, p.45), y su derecho a desistir del trabajo formal, “a quemar las armas de la prudencia y del gusto” (“Prólogo” a *El sayal y la púrpura*, Bs. As., Losada, 1947), en favor de la vehemencia inmoderada de las energías vitales, encuentran en el anuncio de Ocampo una sanción irrevocable. En adelante, ya nadie en la revista, salvo el propio Mallea, discute la relevancia del estilo literario ni la exigencia de someter la materia artística a un tratamiento técnico. Sólo él seguirá insistiendo en la necesidad de ponerse a salvo de “ese exceso de gusto, de medida, de cuidado” (“De la exageración en la literatura”, *Notas de un novelista*, Bs. As., Emecé, 1954, p.58) que, a su criterio, veda a hombres talentosos la exageración propia de la facultad libre y creadora.

Lejos del reconocimiento relativo, pero ineludible, que Ocampo hace de la forma literaria, Mallea persiste en sostener una radical separación entre estilo y contenido, con el fin último de declarar la prescindencia del primero y redoblar, en esa dirección, su apuesta por una literatura reñida con los aspectos convencionales del arte. En un ensayo sobre Dickens, que escribe a pocos años del encuentro al que previsiblemente no asiste, explicita su opinión al respecto:

“Toda la grandeza de Dickens –escribe– está en la facundia de sus poderes exagerativos. Toda su obra aparece movilizadada y arrastrada por esos poderes, de modo

---

<sup>9</sup> “(...) ningún autor –afirma Ocampo– logra desinfectar sus obras de toda moral, pues jactarse de no tener preocupaciones de esa índole es una moral a la inversa”

tal que su técnica misma es empujada y sobrepasada por ellos sin que le quede tiempo ni coyuntura para fijarse o resistirse en un alarde por su cuenta. Fielding o Meredith, Cervantes o Melville se daban a veces las pausas necesarias para episódicos alardes de estilo, en los que la prosa misma pasaba por un momento a ser protagonista, siendo más brillante y pujante que el fragmento de argumento relatado. En Dickens nunca pasa eso. La facundia dramática o sentimental priva al estilo de gustos propios, le obliga a servir o no ser nada, a entregarse de lleno –*bien o mal*– a decir los sucesos, sin análisis ni discriminación estética.” (*Idem*, p.59)

Contra las medidas reglas del buen gusto y las exigencias de corrección literaria que circulan en la revista, defiende la exageración y el exceso como valores característicos de los auténticos temperamentos creadores. Sólo el desborde imaginativo, “la facundia dramática o sentimental”, provocan, desde su punto de vista, una genuina exaltación de lo natural, capaz de trascender las falsas ostentaciones del estilo y devolver a la literatura su condición vivificante, roborativa. El buen gusto no es sino, la mayoría de las veces, “industria de insignificancia” (*Idem*, p. 60): lejos de contribuir a liberar las capacidades del lenguaje, conspira en su contra, enflaqueciendo su densidad simbólica. “Como en la moral, –responde Mallea con demora a la encuesta de *Sur*– en la literatura hay dos formas típicas de virtud. La virtud que algunos se ponen como un guardapolvo para no ensuciarse y la virtud de los que se meten sin temor en el barro, llevando adentro una verdadera virtud inensuciada. Horror de los novelistas de guardapolvo, de los virtuosos” (“Diario de *Los enemigos del alma*”, *Notas a un novelista*, p.78)

Una distancia máxima lo separa en este sentido, no sólo de las ideas de Ocampo, sino también del lábil consenso general que, más allá de la persistencia de posiciones divergentes, está operando entre los miembros del grupo. Ya sea que se admita que la calidad de expresión es el valor estético superior con que se debe juzgar una obra, aún cuando, en última instancia, este valor se vea subordinado a un veredicto moral (tal el enfoque de Ocampo); o ya sea que, a despecho de toda relación entre literatura y ética, se acepte, como afirma González Lanuza, que lo que interesa son los libros *bien escritos*, un tímido pacto de base, precario e inestable, se establece entre los participantes del debate a partir del

reconocimiento de la importancia que las normas del buen decir y del decoro estilístico adquieren en el momento de evaluar una literatura.

Entre los enfoques conciliadores de Ocampo, Baeza, Canal Feijoó, Henríquez Ureña –que, directa o indirectamente, exaltan la correlación platónica entre Belleza, Bien y Verdad para justificar la necesidad de lo bello por su vínculo entrañable con lo bueno y verdadero–, y la estridencia anacrónica de González Lanuza, que veinte años después aún no logra saldar su relación con la vanguardia y sólo atina a descalificar el problema afirmando que “lo mejor que puede hacer el arte es olvidar que existe la moral”; entre estas posiciones, que describen en líneas generales las alternativas extremas del encuentro, dos intervenciones emparentadas, la de José Bianco y la de Roger Caillois, anuncian una entonación nueva en el planteo del problema.

“La cuestión moral para el artista –sostiene Bianco– no consiste en que la idea que manifieste sea más o menos moral o útil para la mayoría de los hombres, sino en que la manifieste bien.” La superioridad del contenido queda de este modo desplazada por el interés que asumen los problemas de estilo. El compromiso ético del escritor no se resuelve en el sentido de sus afirmaciones, en la calidad del elemento doctrinario que ellas transmitan o no, sino en la relación que el autor entabla con su lenguaje: “un libro es inmoral cuando su autor –que carece de talento o de conciencia artística inflexible– no logra expresar adecuadamente una idea [...]”. Una suerte de moralidad interna o inmanente a la literatura, destinada a juzgar con signo positivo la realización formal lograda y, negativamente, la realización fallida, parece incitar a Bianco a invertir la jerarquía entre fondo y forma que Ocampo había establecido en un principio. Mientras que para ésta el arte del estilo, “indispensable en el dominio de la literatura, es un medio y no un fin”, para él, en cambio, la perfección formal y estilística parece, al menos en un principio, resultar el fin último de la práctica literaria.

Sin embargo, apenas su exposición avanza en la descripción de las virtudes propias del *escribir bien*, Bianco invoca sin rodeos la analogía entre Belleza, Bien y Verdad, a la que suscriben muchos de los

participantes del debate, y a la que él mismo adhiere desde hace años. Su impulso inicial por reconocer en las cuestiones formales del arte la naturaleza intrínseca del ejercicio literario se ve entonces diluido por el papel subsidiario y derivado que termina adjudicando al lenguaje.

“(…) 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. ... 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 o ideas verdaderas, necesariamente.”

El trabajo sobre el estilo redonda de este modo en inmediato beneficio del significado que se quiere expresar, dotándolo del elemento de medida y de reserva que, a su criterio, reclama la obra literaria. Un estilo claro y depurado pone las ideas a resguardo de toda inflación retórica y subraya el lugar central, pero retenido, que ellas deben cumplir en la literatura.

A pesar de sus esfuerzos por dar una vuelta más al planteo del problema, a pesar de la inflexión particular que imprime a sus afirmaciones, Bianco adscribe a la primacía de las ideas defendida por Ocampo. Aun cuando él se muestra más remiso que la directora de la revista a aceptar una literatura de “moralidad explícita” y no duda en confesarse “poco sensible a este género de literatura edificante”, ambos encuentran en el estilo un instrumento destinado a favorecer la calidad de expresión de un contenido previo e inevitable. Quizás la diferencia que sí hay que destacar entre ambos, una diferencia de grado y no de perspectiva, es que si bien para Ocampo la importancia de la forma radica principalmente en el modo en cómo contribuye a la explicitación de las ideas, en cómo potencia la capacidad de significación de las mismas, para Bianco, en cambio, el trabajo sobre los aspectos formales se orienta sobre todo a regular el avance de la información en el relato, a controlar el exceso de explicitación por medio de un juego delicado de selección y de sugerencia. “Es absurdo –afirma Bianco– el afán explicativo de algunos novelistas que marchitan todos los sentimientos



de sus héroes al pretender explicarlos e inferir normas morales de su conducta. *Never explain* me parece un saludable principio estético. Las cosas mejor se comprenden cuando menos se explican”.

Una réplica directa y punzante a las declaraciones de Bianco inicia la intervención de Caillois. Contraviniendo las prevenciones de Ocampo sobre la forma que debe adoptar el debate, el escritor descarga su punto de vista contra el del secretario de redacción de la revista. “Salvo unas pocas excepciones que debo confesar, sólo me gusta la literatura edificante”. Su repentina apuesta contenidista se revela rápidamente como una calculada estrategia retórica dispuesta, por un lado, a desplazar la oposición entre fondo y forma que viene dominando el planteo de la cuestión y, por otro, a presentar una nueva concepción de estilo literario, desprendida de las determinaciones de esa jerarquía. “... la edificación propia de las Letras –precisa Caillois– reside en el estilo”. Pero éste no se limita, desde su punto de vista, a ser la “ciencia de disponer las palabras”, como cree Ocampo, sino que opera en sí mismo la conjunción de lenguaje y pensamiento. “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”.

Con inteligencia y sin escatimar en ironías, la exposición de Caillois toma distancia de los lugares comunes que condicionan el tratamiento del tema durante el debate. No sólo cuestiona la consigna de Chéjov (la que sostiene que el arte consiste en “describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos”), desestimando la importancia que ella reconoce a las intenciones del autor en la construcción de la obra literaria, sino que, además, desautoriza rotundamente la superstición gideana de que “con buenos sentimientos se hace mala literatura”. Su propósito rehúsa la opción simple entre forma o moralidad, ya sea explícita o implícita, y afirma en su lugar la íntima concurrencia entre estilo y pensamiento, entre estilo y sentido, impugnando por completo la posibilidad de que se pueda escoger por

uno u otro, separadamente. Una radicalidad lúcida, y en cierto sentido incomprensible para la mayoría de sus colegas en *Sur*, impulsa a Caillois hacia una resolución nueva del problema.

Sin embargo, una recaída imprevista en los valores que tradicionalmente califican el estilo literario impide, en el final de su intervención, que su punto de vista se realice en la dirección perfilada y se aparte definitivamente del consenso que en favor de la noción de estilo está operando en la revista. La firmeza inicial con que su posición se anuncia como una drástica alternativa dispuesta a sortear este consenso queda muy atemperada por las virtudes clásicas que le reconoce al estilo literario.

“El estilo —sostiene— 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 contra la resistencia de las cosas y la naturaleza.”

Esfuerzo constructivo, equilibrio, ingravidez, disciplina son valores que devuelven el problema del estilo al orden de las formas literarias, separándolo nuevamente del vínculo intrínseco y necesario que mantiene con el sentido. El ejercicio literario se confunde una vez más con el arte de *escribir bien*, es decir, en este caso, con escribir según las normas que se establecen en la definición. Y la idea de *escribir bien* conlleva en sí misma el lugar derivado e instrumental, que la forma tiene respecto del contenido. Tal vez sea la tensión irresuelta que Caillois mantiene con esta dimensión *edificante* del estilo la que le impide llevar al extremo el acierto de sus convicciones iniciales.

Próximo a la voluntad del ensayista francés en su interés por desplazar los términos en que se viene dirimiendo el problema, pero desprovisto de su vocación argumentativa, Borges irrumpe en el debate de un modo desconcertante. Dos momentos bien delimitados componen su intervención: el primero, reproduce algunos de los habituales motivos ideológicos que lo acercan a sus colegas de *Sur*, tópicos que manifiestan de un modo superficial la irritación que les

produce, a comienzo de la primera década peronista, el creciente influjo del populismo sobre la cultura nacional. En el segundo, contesta, elíptica e indirectamente, a los problemas que organizan el debate. Aunque la relación entre ambos momentos no resulta evidente, cierta intencionalidad calculada y maliciosa parece dominar la estructuración de su respuesta.

Su exposición empieza con una declaración de tono tan imperioso y tan poco apto para abrir una discusión como el que él mismo censura en el aforismo de Wilde al que no responde: “Quizás –dice– no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente”. La frase introduce una denuncia directa contra ciertas recuperaciones populistas y sentimentales del *Martín Fierro*.

“El *Martín Fierro* (amplió aquí una observación de María Rosa Oliver) fue escrito para demostrar que el ejército convierte en vagabundos y en forajidos a los hombres de campo; es leído inmoralmente por quienes buscan los placeres de la ruindad (consejos de viejo Vizcacha), de la crueldad (pelea con el moreno), del sentimentalismo de los canallas y de la bravata orillera (*passim*)”.

Con una exasperación moral, que él mismo reprobará en otro momento, pero que en esta ocasión encuentra oportuna para estrechar vínculos de consenso en *Sur* (nótese en este sentido la innecesaria apelación a María Rosa Oliver), Borges devuelve el valor del poema de Hernández a la modesta realización de los propósitos políticos de su autor.

Las mismas ansias moralistas, las mismas motivaciones y designios, conducen, inmediatamente después, un ataque trivial y poco convincente contra las revistas populares. Borges deplora, en este caso, el auge que alcanzan las publicaciones de circulación masiva y el daño intelectual que provocan en sus lectores. “Causa del entontecimiento gradual de los argentinos”, “notorias cátedras de codicia y servilismo”

son algunas de las calificaciones que les atribuye y que, sin dudas, deben haber suscitado simpatías inmediatas en el interior de *Sur*.

“¿Qué decir de esos instrumentos que rebajan el universo a una suma de ceremonias oficiales y de ceremonias mundanas, que no proponen otro ideal que el ocioso vivir de los millonarios, que reducen la historia del país a una lista incompleta de concurrentes al Teatro de la Ranchería, que interminablemente añoran al mazorquero, al negro esclavo y al virrey, que prodigan los campeonatos de golf, los torneos de *bridge*, los prolongados gauchos apócrifos de Quirós y los árboles genealógicos?”

Una enumeración ocurrente y prolongada de circunstancias que describen lo que en otro lugar denomina “el culto de los pobres por el Barrio Norte”, lo llevan a disminuir el asunto del debate a sus formulaciones más triviales, a sus aspectos menos fecundos y más convencionales. “No nos dejemos embaucar por la connotación sexual de la palabra *inmoralidad* –despotrica con un énfasis sentencioso y banal–; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o estolidez.”

Un golpe certero en favor de la compartida “inmoralidad” de algunas lecturas del poema de Hernández y de las revistas de actualidad le permite a Borges desviar el centro de la discusión con el beneplácito de sus interlocutores y eludir arteramente el compromiso de responder a la cuestión principal del debate sometiéndose a las condiciones implícitas en la pregunta que encabeza la encuesta: ¿libros morales e inmorales o libros bien escritos y libros mal escritos? Si bien la reivindicación de la forma estética por la que venía luchando en *Sur* hacía prever una respuesta afirmativa de su parte a la sentencia de Wilde, una respuesta que se pronunciara por el *escribir bien* como un valor literario privativo, Borges se sustrae deliberadamente a la pregunta y deja en suspenso la alternativa. Ni unos ni otros es la réplica que anuncia su retiro. Ni unos ni otros, en la medida en que ambas opciones aparecen como resultado de un problema que él percibe como mal planteado y sobre el que busca llamar la atención, recurriendo a una vía indirecta que lo releve de tener que exponer sus argumentos y justificar su posición.

La antigua querrela entre el fondo y la forma, entre la forma y las ideas, entre la literatura gratuita y la literatura comprometida, para mencionar sólo algunos de los nombres más frecuentes que adopta el conflicto en *Sur*, reduce, desde la perspectiva de Borges, la naturaleza de lo literario a dos supersticiones complementarias e igualmente extendidas: la superstición del contenido y la superstición del estilo. Contra la primera, Borges descarga en *Sur* su prédica formalista; contra la segunda, elige con cautela no pronunciarse en las páginas de la revista. Su urgencia e interés por desplazar a antagonistas de mayor calibre, identificados con el privilegio del contenido (Mallea, desde ya, pero también los escritores y críticos nacionalistas, seguidores del culto al color local), inciden seguramente en esta determinación de no alentar una disputa explícita también en este sentido. No obstante, más acá de este silencio oportuno y conyuntural, cómo olvidar esa temprana invectiva contra de los valores del estilo literario que dispara en “La supersticiosa ética del lector”.

“La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, —escribe— han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías [...] que les informarán si lo escrito tiene el derecho de agradarles o no.” (*Discusión*, Bs. As., Emecé, 1964, p.45)

Distantes entre sí en el modo de concebir la naturaleza y los alcances del hecho literario, ambas supersticiones comparten, sin embargo, para Borges, un fuerte sustrato común, origen de las limitaciones que las constituyen: la confianza, tantas veces discutida por él, de que las intenciones, las habilidades y los proyectos de un escritor son decisivos a la hora de apreciar una literatura. Como Caillois, Borges también responde a la consigna de Chejov impugnando la importancia que los propósitos de un autor tienen en la elaboración de la obra literaria. La oportunidad le resulta propicia para insistir en la desoída cuestión de la impersonalidad del escritor, esta vez a propósito de un asunto candente

e ineludible en las discusiones literarias de la revista: el problema de la autonomía del personaje ficcional. Su posición rehúsa nuevamente las alternativas planteadas para poner el problema de cara a ese lugar neutro en que se hunde toda identidad, en especial la identidad del que escribe.

La independencia del personaje novelesco no depende, a criterio de Borges, ni de la energía vital que éste absorbe de su condición mimética, de la fidelidad con que copia los seres de la vida real, como creía Mallea, ni de “la concordancia entre lo que concibe el escritor y el público espera” (Caillois 1946: 268), es decir, de su construcción altamente verosímil, como señalan, influenciados por Ortega, Caillois y el mismo Bianco. La verdad de estos “homúnculos verbales”, de una existencia no menos varia que la de los sujetos que habitan la “realidad”, “quienes, por lo demás, –agrega Borges– tampoco son, o somos otra cosa que una serie de signos”, reside en la pérdida de esa relación filial que mantienen con el autor. Si “para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos [sino que] todo personaje es inevitable”, es porque ellos se le imponen, como se imponen “las *formas* [literarias cuando] tienen su virtud en sí mismas y no en un ‘contenido’ conjetural” (“La muralla y los libros”, *Otras inquisiciones*, Bs. As., Emecé, 1971, p. 12). Es decir, sin que el escritor pueda ejercer casi deliberación al respecto y sin que su opinión o su juicio moral cuente demasiado o pueda modificarlos. *I understand everything and everyone, and am nobody and nothing*, repite Borges una vez más citando a Bernard Shaw para situar, con sus palabras, ese punto vertiginoso en el se abisman, junto al privilegio de lo humano, las injerencias del autor.

En este punto crucial, desprovisto de sujeto cierto como en los sueños, la literatura está próxima a cumplir el ideal que Pater profetiza a todas las artes: el de alcanzar la condición de la música, aquella por la cual en la obra se vuelve imposible distinguir la forma de la materia, el contenido de la forma<sup>10</sup>. Esa unidad indisoluble de ambas instancias,

---

<sup>10</sup> “Que la simple materia de un poema –su tema, es decir, su situación, sus episodios– (...) no sea nada sin la forma, el espíritu, la manera de tratarla; que esta forma, esta particular manera de tratar el tema se convierta en un fin en sí, penetre cada

sobre la que Borges vuelve con insistencia, citando a Pater, libera la literatura de compromisos morales previos, haciendo que sea imposible demorarse en las implicancias de un tema o asunto determinado, sin estar ya comprometidos con los elementos que hacen a su composición. O lo que es lo mismo, es la que le permite pronunciarse a favor de la moral en el arte –“Vedar la ética es arbitrariamente empobrecer la literatura”– sin caer en la trampa de sentirse obligado a desistir de sus aspectos más técnicos. No hay, para Borges, forma que realice *en sí misma* el efecto estético, procedimiento que *de por sí* asegure la percepción literaria del objeto, como no hay contenido *a priori* de su realización formal, de su expresión manifiesta. Un único orden irreductible, en el que parece definitivamente la acendrada distinción entre fondo y forma, rige, para él, el espacio literario.

Esta es la conclusión que se anuncia, de un modo elíptico e intempestivo, en su respuesta a la convocatoria de Ocampo. Una conclusión de difícil recepción en *Sur*, no sólo porque excede radicalmente el marco en el que venía exponiéndose el problema, sino por que, además, revela la genuina complejidad de las convicciones borgeanas, su legítimo esplendor problemático. Tan alejado de los compromisos de la forma al servicio de la moral –posición que, entre otros concurrentes, defiende Victoria Ocampo y a la que terminan suscribiendo también Roger Caillois y José Bianco– como de las facilidades del *arte por el arte*, con las que se lo identifica desde el interior de *Sur*, y cuya representación durante el debate cumple con gusto provocativo González Lanuza<sup>11</sup>; más acá de ambas posiciones, en una instancia oblicua a la determinación de estas facciones, su punto de vista se muestra, por primera vez en la revista, en una ocasión tan inestimable como inadvertida, heterogéneo a los enfoques en disputa,

---

parte de la materia artística: he aquí lo que todo arte se esfuerza continuamente por alcanzar, y que logra en grado mayor o menor.” Walter Pater: “La escuela de Giorgione”, *El renacimiento. Arte y poesía*, Bs. As., Hachette, 1978, p. 141.

<sup>11</sup> “El arte –sostiene González Lanuza– no tiene nada que ver con el Código Rural, ni con ningún otro código que no sea el propio. El arte me parece que no puede consistir en “agregar” nada que no sea rigurosamente artístico”.

diverso incluso a esa moral de la forma literaria que distinguió su actuación en *Sur* desde los años treinta.

## Coda

No sólo porque resulta la oportunidad de que la diferencia de Borges se manifieste con nitidez, sino porque, además, exhibe el resto de las transformaciones que se vienen suscitando en el dominio literario de *Sur*, “Moral y literatura” presenta el nuevo cuadro de situación que está operando en la revista desde principio de los años cuarenta. Desplazada la centralidad de Mallea y su adhesión a esa suerte de moral *aliteraria* de la literatura, ajena a las reglas del arte y en relación directa con los altos valores del espíritu y de la persona humana, impone su predominio cierta ideología literaria que, promovida por la directora de la revista, refrendada en su expresión más alta por su secretario de redacción, y suscripta por colaboradores de distinto signo, desde Caillois hasta Canal Feijó, desde Baeza hasta Luis Emilio Soto, reconoce como dato insoslayable la realización formal de la literatura. La autonomía del arte resulta un principio aceptado y defendido por todos, en la medida en que, tal como lo establece Francisco Romero durante el encuentro, este principio “significa únicamente que el puro valor estético es independiente del valor ético” y no desconoce que “en la obra de arte realizada aparecen muchos aspectos que guardan relación con la moral de diversos modos”. Un nuevo discurso acerca de qué es lo literario, diferente al que prevaleció durante los años treinta, pero aún en estrecha relación con él, gana su lugar en la revista. Su máximo interés está puesto en reconciliar los criterios humanistas y los valores espirituales, dominantes en ese momento, con las preocupaciones formales y técnicas que desde entonces venían reclamando un lugar.

Al amparo de esta ideología, sujeto a las inconsistencias propias de su ánimo conciliador, asciende entonces el predominio de Borges en *Sur*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> A partir de 1939, año en el que aparece “Pierre Menard, lector del Quijote” (*Sur* 56), Borges empieza a publicar sus ficciones en *Sur*. Como señala King, se abre un



Si bien parece ineludible reconocer el fortalecimiento de esta ideología como una consecuencia derivada de la militancia borgeana en favor de una moral formalista, resultaría un error identificar la valoración de la forma que se sustenta desde este discurso con lo que, estratégicamente, Borges estaba defendiendo en esos años. Las generalizaciones del tipo “Borges es un escritor de *Sur*” o “*Sur* es la revista de Borges”<sup>13</sup> neutralizan la activa trama de tensiones y desacuerdos que ligan al escritor con la publicación, al tiempo que desconocen la realidad que se configura en el ámbito literario de la misma. La amplia mayoría de los participantes al encuentro, desde Ocampo hasta Bianco y Caillois, con sus frustrados intentos por avanzar sobre una solución nueva del problema, terminan sosteniendo, con distintas inflexiones, la subordinación de la estética a la moral. Incluso durante estos años, *Sur* no deja de reconocer una proyección trascendente para la literatura, una justificación ajena y exterior a las determinaciones estéticas de lo literario. ¿Cómo explicar si no que, junto a los relatos de Borges, de Bioy Casares, de Silvina Ocampo, aparezca ese desmesurado encomio de los compromisos del escritor que es la conferencia de Guéhenno?

El reconocimiento que, bajo esta malograda resolución del conflicto, *Sur* le brinda a Borges durante los años cuarenta es un reconocimiento parcial, muchas veces ambiguo, y casi siempre injusto. Se celebra su dominio del idioma, sus capacidades estilísticas, su densidad poética – menos, su rigurosa inteligencia y su inigualable potencia de invención–, con la misma intensidad con se persevera en sindicar su falta de compromiso con los problemas del hombre y su alejamiento cada vez más acentuado de los asuntos vitales de la humanidad. Basta recordar la encendida intervención de Sábato en el final de “Literatura gratuita y

---

período de la revista en el que predomina fundamentalmente la literatura creadora argentina. La importancia de Borges y de su grupo de seguidores se torna entonces decisiva. La mayoría de los relatos que componen *El jardín de senderos que se bifurcan* y sus amplificadas *Ficciones*, así como muchos de los cuentos que integran *El Aleph*, se publican originalmente en *Sur* durante la década del cuarenta.

<sup>13</sup> Ver Pasternac, Nora: *Sur una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Bs. As., Paradiso, 2002, p. 233.

literatura comprometida”, para notar cómo, aunque ahora con otra orientación, sigue en pie la misma alternativa que Mallea planteaba diez años antes<sup>14</sup>. O volver a leer el controvertido “Desagravio” que, por impulso de Bianco, la revista le dedica en 1942, cuando la Comisión Nacional de Cultura niega a *El jardín de senderos que se bifurcan* el Premio Nacional de Literatura por el trienio 1939-1941, para evaluar hasta qué punto la aceptación de sus méritos literarios sólo fue posible a condición de reducirlos a sus logros estilísticos y su talento idiomático<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Afirma Sábato: “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, angustioso. 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 permitirse el lujo de dejar que la humanidad se hunda a sí misma? ¿Cuál de las dos actitudes debe adoptarse? Este es el problema.”

<sup>15</sup> En líneas generales, tres modalidades de respuestas se distinguen a lo largo del “Desagravio”: por un lado, la del grupo de allegados y amigos personales de Borges, quienes, en su mayoría, salvo la honrosa intervención de Carlos Mastronardi, se limitan a ridiculizar a la Comisión y a dar por sentado que la causa del fallo no es otra que la superioridad intelectual que separa al escritor de los miembros del jurado (Patricio Canto, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares); por otro, la de un conjunto de colaboradores importantes de la revista (entre los que se cuentan Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso, entre otros) que, con mayor o menor reticencia, según los casos, y casi sin detenerse en la lectura de los relatos borgeanos, reivindica sus calidades de poeta o sus logros estilísticos; y, por último, la de las voces más críticas (Aníbal Sánchez Reulet, Enrique Anderson Imbert y Ernesto Sábato), cuya ambigüedad y habilidad retórica no alcanza para atenuar la intención que las conduce. Entre lo dicho y lo sugerido por los miembros de estos dos últimos grupos, se dirime el reñido reconocimiento que *Sur* le brinda a Borges.

No resulta un dato aleatorio, entonces, que en el mismo momento en que Borges alcanza un lugar de relevancia en *Sur*, la revista publique uno de los comentarios más críticos que, por esos años, se escriben sobre sus relatos<sup>16</sup>. Tensas, marcadas por una economía que distribuye, en direcciones solidarias, elogios y condenas sobre su obra, las relaciones que Borges y la revista de Ocampo entablan durante la década del cuarenta son complejas, difíciles de situar y, sobre todo, imposibles de recuperar desde un enfoque que no atienda, por un lado, a las transformaciones y desvíos que el escritor imprime a sus puntos de vista, siempre provisorios, y, por otro, a los desplazamientos que se van produciendo en el interior de los discursos estéticos que circulan en *Sur*.

Versión digital: [www.celarg.org](http://www.celarg.org)

---

“Nadie entre nosotros –escribe Amado Alonso– ha creado como él un estilo tan “estilo”, uno en que tanto resalte la singularidad del hombre en el riguroso plan de la pieza entera, en el engranaje de “necesidad” con que se desarrolla, en el ayuntamiento de dos palabras, en cada vocablo” (p. 15). El fragmento condensa el mérito máximo que este segundo grupo reconoce en la literatura de Borges.

La intervención de Anderson Imbert, por su parte, sintetiza, de un modo ambivalente y denegatorio, las imputaciones compartidas por la línea crítica. “Borges está reduciendo cada vez más la esfera de sus intereses, y no sabemos a qué incomunicables visiones de anacoreta bibliófilo llegará en su afán de inventarse una realidad propia. [...] Por fortuna, a pesar de sus mutilaciones, Borges permanece lo bastante humano para que su talento pueda alimentarse de la vida. Su resentimiento contra la vida es un vehemente interés por la vida, ya través de esa rendija Borges se asoma al sol y su literatura se ventila”. (p. 24).

Para una lectura detallada del “Desagravio”, ver Bastos, María Luisa: *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*, Bs. As., Hispamérica, 1974.

<sup>16</sup> Me refiero al artículo “Los relatos de Jorge Luis Borges”, aparecido en *Sur* 125, marzo 1945, pp. 69-75, que Ernesto Sábato escribe cuando se publica *Ficciones*. El mismo prolonga las objeciones que Sábato ya había esbozado en el “Desagravio” y sienta las bases de otros trabajos sobre Borges que escribirá posteriormente. Fue recogido, con algunas variantes, en su libro *Uno y el universo*, Bs. As., Sudamericana, 1968.