

Universidad Nacional de Mar del Plata  
Facultad de Humanidades  
Departamento de Letras  
Maestría en Letras Hispánicas

"La batalla literaria en Sur (1931-1945):  
Mallea, Borges, Bianco"

Tesis de maestría  
realizada por Prof. y Lic. Judith Podlubne  
dirigida por Dra Elisa Calabrese

Servicio de Información Documental  
Dra. Lilitiana B. De Boshi  
Fac. Humanidades  
UNMDP

La batalla literaria en *Sur* (1931-1945):  
Mallea, Borges, Bianco

Indice

Introducción: Dos morales literarias en conflicto	p.1
1. Los ensayos de Mallea: humanismo y literatura	p.11
2. Borges: una ofensiva contra el humanismo literario	
2.a) Borges/Mallea: una "polémica encubierta"	p.32
2.b) Lecturas cruzadas	p.38
2.c) La discusión sobre la novela	p.66
3. Los comienzos literarios de Bianco en <i>Sur</i>	p.92
3.a) El novelista y la novela	p.100
3.b) Bianco, lector de Mallea	p.113
A modo de conclusión:	p.123
"Moral y literatura": un debate tardío	
Bibliografía	p. 147

Introducción  
Dos morales literarias en conflicto

En un ensayo precursor de los estudios críticos sobre la revista *Sur*<sup>1</sup>, Nicolás Rosa propone una acertada caracterización de lo que denomina, bajo influencia de Roland Barthes, la "escritura *Sur*". A pesar del evidente aire de época que impregna de apreciaciones ideológicas todo su análisis, muchas de sus afirmaciones generales se nos ofrecen aún hoy como ajustadas y eficaces, y su decisión de leer la revista a partir de la categoría barthesiana de *escritura* sigue resultando fecunda. Tal como aparece en *El grado cero de la escritura*, la noción de *escritura* es definida como "la moral de la forma literaria" (1986: 23): la elección que un escritor o un grupo de escritores realiza de un modo de significar y de pensar la Literatura, en el marco de los posibles brindados por la Historia y la Tradición (las mayúsculas son de Barthes). Esta elección, que se efectúa siempre en los límites de una libertad condicionada históricamente ("Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias" (*Idem*)) implica, por un lado, una determinación sobre los signos que *realizan* y *señalan* el hecho literario y, por otro, la afirmación de valores en los que se sanciona una concepción de la literatura y se funda una moral literaria.

Los valores en que se sustenta la "escritura *Sur*" son, como señala Rosa, y como ya antes habían denunciado los

---

<sup>1</sup> "*Sur* o el espíritu y la letra", fechado en 1971 y recogido luego en Rosa (1987: 121-137).

contornistas<sup>2</sup>, los valores trascendentes del espíritu. Estos valores instauran, desde su punto de vista, una ideología de la literatura que impone el carácter sagrado del hecho literario como resultado unívoco del prejuicio de la letra. Mediante un modelo que reconoce en el autor el "creador" de una obra misteriosa e inaccesible y en el lector, un sacerdote del culto a las letras preparado por la sensibilidad "innata" y el buen gusto "adquirido", la escritura se perfila como una actividad confesional y redentora, y la lectura, como el espacio de encuentro de dos espíritus gemelos. La letra se revela de este modo como un "falso texto --o un texto transparente--" a través del que se expresa la confesión del autor, dando lugar a un diálogo íntimo entre almas que hablan una misma lengua<sup>3</sup>.

Esta ideología literaria, en la que se confunden elementos laicos y sagrados (el hecho estético obtiene su consagración espiritual por ser expresión de la conciencia privilegiada del autor y no por transmitir la palabra divina), es sin dudas la que nutre la moral literaria dominante en *Sur* durante su primera década. Pero esta moral hegemónica, cuyos rasgos más determinantes son evaluados con agudeza en el ensayo de Rosa, no agota el dominio literario de la revista ni es en sí misma un territorio uniforme y sin fisuras. Los principales acuerdos entre los miembros del grupo no se plantearon en torno a una

---

<sup>2</sup> Ver especialmente Rozitchner 1955 y Masotta 1956.

<sup>3</sup> "Es evidente entonces, agrega Rosa, que la lectura cierra el circuito generado por la escritura: lo clausura y lo instaura como un proceso de transubstanciación donde el lector se cambia en el autor en un claro fenómeno de "transporte" ideológico que escamotea los procesos reales de la comunicación literaria" (1987: 130)

concepción unívoca de la literatura sino en un plano cultural e intelectual mucho más amplio y general, en el que convergían distintas percepciones del hecho literario.

Si bien *Sur* no anunció sus acuerdos y propósitos con un manifiesto colectivo explícito, ya su número inaugural presenta, tal como advierte María Teresa Gramuglio, el esbozo de una visión compartida de la cultura y el anticipo de un programa. "Como si se dijera: no es posible construir nada verdaderamente nuevo en el encierro de una sola cultura y una sola lengua; para encontrar la voz propia, es indispensable mantener una relación activa con todo el ámbito americano y con Europa; la tarea necesaria de difundir lo mejor de la cultura moderna está reservada a ciertos grupos especiales de personas." (2001: 343) Un "proyecto tácito", elaborado en torno a los más amplios puntos de consenso, y al que el grupo resultó singularmente fiel a lo largo de los años.

Este marco de coincidencias generales no impidió sin embargo que se manifestaran diferencias individuales entre sus miembros, así como también divergencias precisas entre los distintos subgrupos que la conformaron. El dominio literario de *Sur* fue uno de los ámbitos más disputados: desde el comienzo, una moral literaria antagónica a la dominante, impulsada principalmente por Jorge Luis Borges, se hizo sentir en sus páginas con una contundencia cada vez mayor. Respetuosa de la convención liberal que integra y neutraliza las discrepancias particulares en una armoniosa diversidad de opiniones

coexistentes<sup>4</sup>, *Sur* albergó en su interior, y dejó incluso que se desarrollara con éxito, la misma concepción de la literatura contra la que, se pronunciaba la mayoría de sus integrantes durante la primera década. A pesar de esa marcada voluntad neutralizadora que orientó las decisiones hegemónicas, y que impidió que en el terreno literario se capitalizara explícitamente una de las discusiones más importantes de ese momento, *Sur* estuvo lejos de ser el espacio unívoco y homogéneo que presentaron con desaprobación algunas de las lecturas críticas posteriores<sup>5</sup>. El ánimo conciliador con que tiñó sus conflictos y desacuerdos no impidió que la revista fuera un escenario de enunciación privilegiado para muchos de los

---

<sup>4</sup> Es conocida la caracterización que Bianco proporciona de *Sur* en este sentido: "En sus páginas han colaborado escritores de tendencias muy diversas; coincidían sin embargo en esforzarse por hacer su pensamiento más sensible, por hacerlo existir en tanto que existir es ser sensible (...) Esta diversidad y a veces disparidad de ideas, sometidas a un acuerdo general que las trasciende, un acuerdo de orden ético, y que supone el ejercicio mismo del derecho a disentir, permitían que el lector reconociera la existencia de lo contradictorio, aunque adoptara un punto de vista determinado, y que pudiese contemplar la realidad en todas sus formas y categorías." (Bianco, "Sur", 1988: 322)

<sup>5</sup> Pienso no sólo en la lectura que *Contorno* hizo de *Sur*, mediada por los conflictos políticos e ideológicos de comienzo de los años cincuenta, sino también en lecturas más recientes como la ya muchas veces citada de Ricardo Piglia. "Sur —escribe Piglia— representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de atraso. De allí que la revista conserve, todavía hoy, el prestigio, un poco ingenuo de su anacronismo" (1986: 48). Esta evaluación parece continuarse hasta hoy en el último libro de Josefina Ludmer: "(...) la literatura de lo que será la coalición de la revista *Sur* de 1955 (una coalición cultural, también liberal y estatal, pero de un estado liberal), que continúa la tradición de la cultura aristocrática de 1880, (...)" (1999: 164).

principales debates del campo literario porteño en la primera mitad del siglo veinte<sup>6</sup>.

Sin dudas, Eduardo Mallea es el representante típico de lo que Rosa caracteriza como la "escritura *Sur*". No sólo porque su pensamiento adhiere de un modo incondicional a los valores en que se funda esa moral dominante sino también porque sus ensayos cristalizan, con un acento programático, las coordenadas teóricas que la definen. Al igual que Victoria Ocampo, Mallea apela a los valores del espíritu como vía de legitimación del ejercicio literario porque confía en que estos valores realizan la auténtica naturaleza de lo humano. Ambos creen en esa transparencia originaria del lenguaje que hace que la literatura sea ante todo manifestación de las calidades entrañables del ser humano que escribe<sup>7</sup>. Pero a diferencia de la lasitud y la imprecisión con que estas convicciones operan en los escritos de Ocampo, los ensayos de Mallea se esfuerzan por especificar el sentido y el alcance que poseen su concepción de lo humano y su visión sobre el lenguaje, apelando muchas veces a las lecturas teóricas y filosóficas que circulan por la revista.

Si bien es preciso señalar que este modo hegemónico de pensar la literatura no es en sí mismo uniforme en el interior de *Sur*, sino que comprende la inflexión personal de cada uno de

---

<sup>6</sup> Francine Masiello (1985: 30) define *Sur* como "a forum for the most significant literary debates in Argentine during the first half of this century"

<sup>7</sup> "Para mí --escribe Ocampo-- un hombre es, ante todo, eso: un ser humano. No es un escritor, ni un carpintero, ni un juez, ni un mecánico: lo es "además". Pero lo que importa es el ser humano que hay en él y cómo este ser humano se transparentará en los gestos, en el trabajo, en la obra. Lo que me conmueve en el hombre es el ser humano que sufre, que lucha y busca su expresión" ("*Huxley en Centroamérica*" 1999: 47)

los escritores que suscribieron a él, es posible reconocer que un fuerte núcleo común, fundado en la *unidad espiritual del ser humano*, orienta la perspectiva general y establece sus determinaciones principales. De allí entonces que, en un sentido estrictamente operativo, califiquemos de *humanista* a esta moral literaria dominante en la revista. Sin desconocer la larga tradición que el concepto de *humanismo* tiene en el pensamiento occidental, retomamos el alcance general propuesto por Todorov al definirlo como "una doctrina que asigna al ser humano un papel particular" (1999: 53). Un papel que lo ubica en el origen de sus propios actos (o en parte de ellos), lo deja en libertad de llevarlos a cabo o no, y reconoce *también* en él (y no sólo en la naturaleza o en Dios) la decisión sobre su propio destino.

Contra esta moral literaria humanista entonces, *contra* el singular reconocimiento que Mallea alcanza por ser su figura más representativa, Borges define su controvertido lugar en *Sur*<sup>8</sup>. Si

---

<sup>8</sup> Aunque sin analizar en profundidad su dimensión polémica, Jorge Warley describió la convivencia de Borges y Mallea en los primeros años de *Sur* de la siguiente manera: "Podríamos decir, escribe, que en tanto figuras condensadoras y realizadores efectivos, Borges y Mallea son los representantes de dos momentos del campo intelectual y, he aquí la paradoja, de las dos zonas principales que recorren la revista a lo largo de sus años de constitución. El primero, en tanto resumidor de las características de los vanguardistas que hasta 1927 integraron *Martín Fierro*, y que en *Sur* ocupa una zona menor, excéntrica (cuantitativa y cualitativamente), que mira el pasado y la marginalidad, y que con un gesto de amoralidad se plantean el problema de la constitución "formal" de una literatura nacional; el segundo, como representante de la mayor parte de los colaboradores nacionales y extranjeros de *Sur*, y que, haciendo a un lado el artículo de tipo fragmentario, vuelca en la revista el artículo largo, de corte ensayístico, donde la pregunta se centra sobre el *deber ser* del intelectual, cuestión que aparece íntimamente ligada al ámbito de lo contemporáneo, a la totalidad, a lo urbano, y donde los contenidos, lo que se dice, pasa a ocupar el primer plano" (1983: 13)

bien la crítica se ha ocupado de describir y evaluar con cuidado el modo de participación de Borges en los primeros años de la revista de Ocampo, no se ha profundizado lo suficiente la exacerbada dimensión polémica que determinó gran parte de sus posiciones. A partir entonces de lo delimitado en estas lecturas críticas, entre las que se destacan especialmente los ensayos "Borges en *Sur*: episodios de un formalismo criollo", de Beatriz Sarlo, y "Bioy, Borges y *Sur*" de María Teresa Gramuglio, se trata de circunscribir y valorar las condiciones y los términos en que Borges llevó adelante su tácita disputa con Mallea, para poder apreciar de este modo la marcada gravitación que esta discusión tuvo sobre sus puntos de vista.

Algunos años después de este conocido ensayo en que Sarlo califica de "formalista" la estética que Borges perfila en sus primeras colaboraciones en *Sur*, Gramuglio advierte sobre el hecho de que la vindicación de la forma que el escritor celebra en esas y en otras colaboraciones posteriores obedece en gran parte a una estrategia de oposición contra la narración realista por entonces predominante en la Argentina y, más aún, contra la variante psicológica representada por Mallea en la revista. Retomando el sentido de estas observaciones, y extendiendo el alcance previsto para ambas, me interesa mostrar cómo muchas de las afirmaciones de Borges en *Sur* obedecieron a ese impulso polémico orientado a ganar un espacio de mayor visibilidad, y cómo fue este impulso el que, en gran medida, determinó el contenido y la acción de sus argumentos.

Su adhesión a una *moral formalista* de la literatura, una moral tantas veces impugnada, desde dentro y fuera de la revista, por su carácter *deshumanizador*<sup>9</sup>, se explica primariamente (esto es: en primer lugar, pero también en el sentido primario, constitutivo, que tiene la polémica en sus ensayos) como respuesta a la moral humanista reivindicada por Mallea. En los términos de *El grado cero...* habría que decir que la defensa de la naturaleza formal de la literatura resultó para Borges el advenimiento de una opción necesaria entre las varias morales del lenguajes que, desde comienzos de la década del veinte, se disputaban el sentido del hecho literario en el campo literario nacional; esta opción lo impulsó a significar la literatura según posibles a los que, en ocasiones, suscribió con más énfasis que convicción.

La prueba más concluyente de que su perspectiva desborda (o es incluso heterogénea a) una simple y directa reivindicación del artificio literario es la radical visión de lo humano que Borges promueve en la revista y a partir de la que impugna la concepción entre clerical y heroica del escritor que circula en ella. A diferencia de lo sostenido por Ortega (1957: 359), que explica la deshumanización en el arte como un proceso vanguardista de purificación, como una operación de eliminación progresiva de los elementos demasiado humanos que dominaban la producción romántica y naturalista, a través de una afirmación positiva de los procedimientos técnicos del objeto estético, los ensayos de Borges, al tiempo que reivindican defensivamente el

---

<sup>9</sup> Ver al respecto "*Sur* y la obra de Borges" en Bastos (1974: 125-150).

carácter formal de la literatura, anuncian la impersonalidad de los sujetos literarios.

A partir de la evaluación de este conflicto entre morales antagónicas que recorre el dominio literario de *Sur*, se pueden leer en las primeras colaboraciones de Bianco en la revista huellas claras de una tensión entre puntos de vista literarios heterogéneos. A diferencia de Mallea y de Borges, Bianco no integra el inicial consejo de redacción. Su ingreso, propiciado por Victoria Ocampo, se produce en 1935 y sólo tres años después asume como secretario/jefe de redacción hasta 1961. Se ha observado, en muchas ocasiones, que su extensa permanencia en este cargo estuvo motivada por sus más desarrollados talentos diplomáticos, por su enorme capacidad para coincidir en muchos aspectos con Ocampo y con Mallea y apreciar al mismo tiempo el valor de las convicciones borgeanas. Atendiendo a esta opinión extendida, pero sin limitar la valoración de su lugar en la revista a sus indiscutidas cualidades personales, me interesa detenerme en los comienzos literarios de Bianco en *Sur*, con el fin de iluminar cómo ya sus primeras intervenciones presentan una vía de lectura que se revela como una compleja perspectiva de cruce. O mejor, cómo desde sus inicios Bianco transforma en un punto de vista propio esa tensión existente entre morales literarias en conflicto.

Su debut en *Sur* se realiza a través de dos artículos poco conocidos y aún no sometidos a la mirada crítica, uno sobre Leo Ferrero y otro sobre Eduardo Mallea. Se trata de textos que, significativamente, no fueron recogidos luego en ninguno de sus

libros ni en ninguna de las recopilaciones posteriores que se hicieron de sus ensayos, y que, leídos en relación con sus primeras colaboraciones en *Nosotros* y en *La Nación*, permiten recuperar una imagen más rica y atractiva de Bianco, anterior a la cristalizada por Borges a mediados de los años cuarenta. Refractaria entonces a esta visión interesada que restringe las preocupaciones literarias de Bianco a una concepción formal de la literatura, la imagen que se desprende de la lectura textual de su ingreso a *Sur* permite, no sólo superar el plano institucional (y anecdótico) en el que este ingreso es a menudo apreciado, sino también iluminar los matices de un modo de reflexión singular, en el que se entrelazan con especial sutileza y sagacidad una aproximación humanista a la literatura con un conocimiento técnico y específico de los problemas literarios. Una imagen *pre-borgeana* de Bianco a partir de la que podrían volver a leerse con nuevos resultados sus relatos de ficción.

**Capítulo 1**  
**Los ensayos de Mallea: humanismo y literatura**

Los ensayos de Mallea en *Sur*<sup>1</sup>, y otros que escribe por los mismos años y recopila también en *El sayal y la púrpura*, establecen las líneas principales de la moral literaria humanista dominante en la revista durante su primera década. En términos generales, estos escritos alternan entre "ensayos de síntesis cultural" (King 1990: 113), que describen de un modo impresionista el clima de la época y sitúan la tarea específica que debe desempeñar el intelectual, y retratos de escritores que, por sus cualidades morales y espirituales, resultan para Mallea figuras paradigmáticas en el cumplimiento de esa tarea. En unos y otros, la reflexión sobre el problema literario, sobre el sentido y la función de la literatura, está siempre condicionada por la preocupación, central en esta etapa de la

---

<sup>1</sup> Entre 1935 y 1943, Mallea publicó en *Sur* los siguientes ensayos: "El escritor de hoy frente a su tiempo" (*Sur* 12, septiembre de 1935, pp. 22-45), "Introducción al mundo de Kafka" (*Sur* 39, diciembre de 1937, pp. 7-37), "Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo" (*Sur* 46, julio de 1938, pp. 18-37), "Aseveración sobre Sarmiento" (*Sur* 48, septiembre de 1938, pp. 30-36), "Carta a Enrique de Montherlant" (*Sur* 55, abril de 1939), "El hombre gordo de Kensington" (*Sur* 75, diciembre de 1940, pp. 17-35) y "Rudolfh Kassner" (*Sur* 103, abril de 1943. Con excepción de "Aseveración sobre Sarmiento", que no fue recogido en volumen, y "Rudolf Kassner", que apareció en *Notas de un novelista* (1954), los otros ensayos fueron recopilados en *El sayal y la púrpura* (1947), con los siguientes títulos: "El escritor y nuestro tiempo", "El alejamiento de Franz Kafka", "El invierno de las ideas", "De una espectacularidad trágica" y "Retrato de Chesterton", respectivamente. En adelante, las citas corresponden a esta recopilación, salvo en los casos en que se especifica lo contrario.

revista, en torno a la delimitación del lugar del escritor frente a la crisis del período.

Considerada básicamente como el ámbito en que un sujeto de cualidades particulares manifiesta sus convicciones y sentimientos en un firme ejercicio de sí mismo, la literatura encuentra supeditada su definición al dominio de una difundida confianza en la personalidad rectora del intelectual, que Mallea comparte con los miembros más representativos de *Sur* y bajo la cual se reúnen muchas de las posiciones, no siempre idénticas, que atraviesan la revista. La exaltación de la conciencia espiritual, la defensa de la autoconciencia como origen de todo acto creador y de conocimiento, y la creencia en la responsabilidad ética de los miembros integrantes de una *élite* son las características comunes que, en un sentido amplio, describen la concepción de intelectual que *Sur* va perfilando, a lo largo de sus primeros años, en estrecho contacto con las tradiciones europeas más representativas<sup>2</sup>. De acuerdo con un principio común a estas tradiciones, la práctica literaria

---

<sup>2</sup> En un artículo insoslayable sobre esta cuestión, María Teresa Gramuglio (1999) señala que el tópico del papel de las minorías en la defensa de la cultura llega a *Sur* filtrado, no sólo por los dos importantes mediadores que la crítica ha señalado con frecuencia: Julien Benda, cuya elaboración de la figura del intelectual (el *clerc* de *La trahison des clercs*) se nutrió en la tradición francesa, y José Ortega y Gasset, que recogió algunos modelos provenientes del pensamiento alemán, sino también a través de la figura de T. S. Eliot, quien retomó las preocupaciones de la crítica literaria inglesa del siglo XIX sobre la formación de una *élite* intelectual independiente capaz de mantener los valores morales y culturales amenazados por el cambio social. Gramuglio llama la atención sobre la importancia de considerar la genealogía de este tópico a fin de "superar lecturas estrechamente localistas y advertir que el tan demonizado elitismo de *Sur* tiene una larga y compleja historia en el pensamiento occidental sobre las relaciones entre cultura y sociedad" (1999: 77).

resulta inseparable de una función espiritual determinada y la actividad específica del escritor se funde con las exigencias y obligaciones propias del intelectual. En este sentido, *Sur* confiere a la percepción y al juicio subjetivos del escritor una autoridad tanto ética como estética. Más allá de las diferencias y matices personales, lo que cuenta para los principales integrantes de la revista, escribe Panesi, es "el escritor y su percepción particular, subjetiva del mundo, o lo que es igual: (...) el escritor como privilegiada conciencia irreductible que tiñe con su propia coloración ética y estética la aprehensión del mundo." (2000: 55).

Si bien es Victoria Ocampo la figura que encarna esta tendencia de manera visible, resulta ser sin embargo Eduardo Mallea el representante local que, en el interior de la revista, más se ocupa de reflexionar sobre el perfil de intelectual con el que *Sur* tiende a identificarse. Apelando a una biblioteca heterogénea, en parte coincidente con la que circula en esos momentos por las páginas de la revista y en la que es fácil reconocer como nota característica la adhesión a un amplio concepto de humanismo, Mallea fundamenta con insistencia esta visión del escritor como conciencia espiritual privilegiada. En 1938 prepara, junto a Carlos Alberto Erro, un número temático, titulado "Defensa de la inteligencia", en el que se reúnen colaboraciones de personalidades nacionales e internacionales en torno al problema de la responsabilidad de las élites

intelectuales en la preservación de la cultura<sup>3</sup>. Las intervenciones elegidas cubren un importante sector del pensamiento ideológico de los años treinta: el que se extiende entre el liberalismo y el llamado "compromiso cristiano" y conforma un fuerte núcleo de oposición contra los regímenes totalitarios, tanto de extrema derecha como de extrema izquierda. Más allá de las diferencias explícitas e implícitas que surge de la lectura detallada del conjunto de estas colaboraciones<sup>4</sup>, es posible reconocer una constelación de ideas de la que participan, con mayor o menor énfasis, acentuando más uno u otro aspecto, todos los autores convocados. En líneas generales, estas intervenciones evalúan negativamente el ascenso de las masas y las transformaciones sociales que lo acompañaron y critican el comportamiento de las élites intelectuales ya sea por su desinterés e indiferencia ante el mundo social e

---

<sup>3</sup> *Sur* 46, julio 1938, p.7-65. Los artículos que integran este número son: "Con Sarmiento" de Victoria Ocampo (pp. 7-9); "La misión de los intelectuales", a cargo de Nicolás Berdiaeff (pp. 10 a 17); "Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo", de Eduardo Mallea; "Inteligencia y personalismo", de Emanuel Mounier (pp. 36 a 42); "Inteligencia y ordenes objetivos", de Bernardo Canal Feijóo (pp. 48-54); "El futuro de la inteligencia", colaboración de John Middleton Murry (pp. 55-62) y "La inteligencia y la asimilación", por Ramón Hernández (pp. 63-65). En estrecha relación con estas colaboraciones, el número incluye además: la segunda parte de un extenso artículo de Aldous Huxley, "Pequeña enciclopedia del pacifismo" (pp. 66-84) y una nota de Walter Mhering sobre "La nivelación de la literatura alemana" (pp. 84-95).

<sup>4</sup> Para un análisis puntual de este número de *Sur*, en el horizonte de los debates ideológicos que se suscitaron en el plano nacional e internacional de los años treinta, cfr. "El marco intelectual y social de los treinta" en King (1986: 80-99) y "Dilema de intelectuales: el papel de la inteligencia" en Pasternac (2001: 25-63). El interés específico que para mí tiene esta discusión, de múltiples implicancias en el dominio intelectual y político de la *Sur*, se circunscribe a la posibilidad de presentar el marco general en el que Mallea está pensando la tarea del escritor.

histórico o por su excesivo compromiso con una determinada fuerza política. Ambas actitudes resultan igualmente condenables: la responsabilidad de los intelectuales es fundamentalmente de orden ético y exige, en este sentido, un ejercicio desinteresado de la inteligencia y la adhesión a valores espirituales permanentes. Este es el marco que Mallea elige para presentar su ensayo "Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo", cuyas preocupaciones, coincidentes con las del resto de los colaboradores, continúan lo que ya había expuesto con anterioridad en "El escritor y nuestro tiempo".

En ambas oportunidades, Mallea caracteriza la función del escritor en términos similares a los que por los mismos años, en respuesta a las acusaciones de *Criterio*, la revista había dado a conocer, con un inusual tono programático, como la "Posición de *Sur*"<sup>5</sup>. Dos tópicos centrales de esta "Posición", en la que se reconoce sin dificultad el tono y el sentido de las consideraciones malleanas, insisten con frecuencia en sus escritos: la idea de que la actividad específica de los intelectuales se legitima en el interior de su propio dominio, a menos que, tal como estaba ocurriendo en ese momento, razones de orden moral exigieran su intervención en otro campo, y la convicción de que en tal sentido resulta impropio establecer distinción alguna entre la actitud política de un escritor y su

---

<sup>5</sup> *Sur* 7, agosto 1937, pp. 7-9. Oscar Hermes Villordo (1993: 229) recuerda que Victoria Ocampo le había contado que el texto de la "Posición de *Sur*" había sido escrito por Eduardo Mallea.

calidad literaria<sup>6</sup>. Con un juego de fórmulas débilmente autorizado en el léxico existencialista, Mallea opone a la concepción tradicional del *escritor-espectador*, que "realiza su existencia en la obra", la del *escritor-agonista*, que "realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de su propia existencia" ("El escritor y nuestro tiempo", 1947: 22). Remedo *aggiornado* de la antinomia clásica entre arte y vida, a la que Mallea adhiere sin reservas<sup>7</sup>, el vínculo entre obra y existencia mide el grado de compromiso y responsabilidad espiritual que el escritor establece con su medio: el *escritor-espectador* constituye el tipo del escritor ensimismado, que antepone los esfuerzos de su obra a las experiencias vitales; el *agonista*, el del intelectual que participa trágicamente en el destino de su tiempo, haciendo de su obra el medio inmediato de esa acción. Próximo a la idea de "vocación social" en Berdiaeff<sup>8</sup>, Mallea sostiene que el caos del momento requiere que el retiro en que históricamente vivieron los intelectuales se transforme en un proceso de *participación creadora*, esto es en "participación del hombre-autor en el conflicto moral de las masas y creación en el fuego de este conflicto" (*Idem*: 22). La idea de *participación creadora* es el modo eufemístico de denominar una forma

---

<sup>6</sup> "El sentido de nuestro pensamiento y la calidad de nuestra expresión -afirma el editorial- son una sola y única cosa [...] No nos interesa la cosa política sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los principios cristianos, los fundamentos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos nuestras voces". (1937: 7)

<sup>7</sup> En el Prólogo a *El sayal y la púrpura* escribe: "Este libro está hecho (...) de unos sentimientos, de unas aspiraciones, de un ardor, que pertenecen más a la vida que al arte." (1947: 10).

<sup>8</sup> Cfr. la distinción entre "vocación social" y "mandato social" que el escritor realiza en "La misión de los intelectuales", *Sur* 46, julio 1938, p. 15.

particularmente imprecisa de intervención, una forma indeterminada y ambigua que, lejos de pensarse como directa actuación en la esfera política<sup>9</sup>, consiste, según sus palabras, en la *expresión dramática y profética* del pensamiento del escritor y juega su acción directa en la defensa moral de los valores trascendentes amenazados por el cambio social.

Inclinado a interpretar los procesos de modernización social y cultural en términos de una crisis espiritual pródiga en pérdidas irreparables, Mallea reconoce como una de sus causas más graves la proliferación de un tipo de conocimiento gratuito, basado en "ideas desprendidas de los fundamentos específicamente religiosos de la existencia" ("El invierno de las ideas", 1947: 49). Su diagnóstico revela, además del rudo impacto personal que provocaron en él estas transformaciones, la enorme ansiedad y resistencia que le suscita el avance acelerado de los saberes especializados promovido por el auge de la cultura positiva<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Contra la forma directa de intervención política, Mallea señala: "Se produce también en los intelectuales una tendencia que no deja de comportar una deformación de su función específica. Tendencia que no es ya de *participación*, sino de *actuación*. Su mandato de responsabilidad y clarificación se ve viciado por lo que implica de limitado adherir a un dogmatismo en acción" ("El escritor y nuestro tiempo", 1947: 34)

<sup>10</sup> En este punto, y en su sentido amplio que habría que especificar con mayor cuidado en otra oportunidad, es posible reconocer que su perspectiva participa de las denominadas tendencias "irracionalistas" que, en oposición al desarrollo del cientificismo autóctono, resucitaron, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, algunas tesis de la filosofía idealista. Más allá de las diferencias y particularidades de cada una de estas tendencias, todas ellas acordaron en dirigir sus críticas contra el pensamiento cartesiano y en impugnar cualquier esfuerzo de abstracción y de generalización que permitiera expresar en conceptos el conocimiento de la realidad. El rechazo a las posibilidades del lenguaje estuvo motivado por la intención de alcanzar una vía de acceso directa hacia la conciencia y el espíritu humanos, sin que se interpusiera ninguna clase de

"En los espantosos desiertos racionalista y positivista -- denuncia Mallea, en uno de sus ardientes cuadros de la época-- sólo se salvó el caminante ansioso de absoluto por algunos oasis poéticos: todo lo demás fue sistematizado soberbia de la conciencia y una parada espectacular del conocimiento, en lo cual había algo de enfáticamente vulgar, la vulgaridad de la suficiencia.

¿Qué había sucedido en el mundo de los años ochocientos? Un gran vuelco, un vuelco de la conciencia: la conciencia se prenda de una materialidad cuyo pasado consistía en carecer esencialmente de materia, un falso empirismo ocupa el lugar del objeto. El hombre no vive entonces según la hegeliana y libre facultad del espíritu, vive aprisionado en la red de las "ideas", casi náufrago en un verdadero piélago de esencias" ("Para un destino" 1947: 181)

Frente a este vaciamiento espiritual de la conciencia provocado por la rotunda cientifización del saber, su pensamiento vislumbra el reestablecimiento de los principios cristianos como la única alternativa capaz de oponerse a los efectos deshumanizadores. Bajo este impulso reactivo, respaldado en el cruce de un heredado espiritualismo novecentista con algunas vertientes cristianas del existencialismo europeo, Mallea despliega una encendida defensa de la tarea del escritor, fundada en la convicción de que éste guarda con el lenguaje una relación de privilegio, una relación carnal y agónica, cuya potencia principal reside en la posibilidad de engendrar la metamorfosis de las *ideas* en *verbo*. La idea del intelectual como conciencia espiritual rectora de intenciones y discursos encuentra de este modo una concepción del lenguaje en la que

---

mediación. De modo tal que el ataque al interés teórico y a los métodos lógicos se tradujo rápidamente en la impugnación y el reemplazo de un tipo de conocimiento abstracto, resultante de la síntesis indivisible del momento empírico y racional, por una suerte de conocimiento inmediato, avalado místicamente en recursos metafísicos, estéticos o religiosos.

fundamentarse y a partir de la cual justificar sus consideraciones.

La distancia irreductible entre el *verbo* y las *ideas* reproduce sin resto la diferencia entre el *ser* y su *imagen*, propia de toda la metafísica occidental. Resultado de un arte que no busca su correlato en el ser de las cosas sino que tiende a la construcción de una imagen de ellas, las ideas se ligan para Mallea a un ejercicio especulativo y artificioso, cuya consecuencia más devastadora reside en la "desnaturalización del hombre, [en su] desencarnación" (*Idem* 1947: 180). La primacía de la razón abstracta --a la que, siempre apelando a Berdiaeff, Mallea antepone el poderío de la sensibilidad, del alma, del espíritu-- implica una pérdida decisiva en la medida en que anuncia la deshumanización del lenguaje. Las ideas, los conceptos, son resultado del hueco provocado por ese desalojo de lo humano: no pasan de ser "alardes adjetivos, generalizaciones sistemáticas, sin radicación en el corazón del hombre" (*Idem* 1947: 183). El verdadero conocimiento no se alcanza, según Mallea, sino por una vía inmediata, desligada de las engañosas gestiones de la inteligencia y cimentada en las virtudes del sentimiento<sup>11</sup>. Valorado como medio de expresión del espíritu, el

---

<sup>11</sup> "Día a día -escribe Mallea-- se desplazan de la producción visible nuevos elementos corpóreos y sentimos la necesidad de establecer con Nicolás Berdiaeff las cosas en sus debidos términos, o sea sostener que " nous connaissons beaucoup plus per le sentiment que par l'intelligence (...) le coeur est au centre de l'homme total", y volver por los caminos auténticos, por esos caminos a cuyos bordes nace la hierba fresca, a cuyas costas viene manso el horizonte y en cuyas bocas extremas se ve todavía a la gente vivir sus actitudes naturales. Decía Aristóteles: "Nada está en la inteligencia sin haber estado antes en el sentimiento". ("Para un destino", 1947: 188).

lenguaje se convierte en el escenario --soberano y discreto, como escribe Foucault (1968: 83)-- de ese acto de conocimiento: la palabra comporta una analogía interna con el contenido que manifiesta y, en esa dirección, abre un camino directo hacia la esencia del hombre, hacia su ser espiritual. El espíritu del hombre se *representa* en el lenguaje; pero *representar* no significa aquí trasladar de un orden a otro, proporcionar un doble material capaz de traducir las verdades de lo humano en un ámbito exterior. En el lenguaje, el ser del hombre *se representa* a sí mismo, es decir, *se hace presente* para sí y para los demás. Y a su vez, este poder de develamiento define la esencia misma del lenguaje como manifestación del pensamiento y expresión del espíritu creador<sup>12</sup>. Soberano y al mismo tiempo discreto, el lenguaje encuentra su definición en el mismo impulso que reduce su naturaleza a mero funcionamiento. Se hace invisible o casi invisible, en todo caso, como señala Foucault, se hace tan transparente a la representación que su ser deja de ser un problema.

Tal como Mallea advierte tempranamente, con el afianzamiento de la perspectiva racionalista, el lenguaje retoma para siempre la dimensión problemática que la perspectiva clásica había denegado en él. Valorado ya no como el ámbito de expresión de la conciencia sino como un acabado sistema de comunicación, su condición de instrumento se impone sobre su espesor trascendente, afirmando el triunfo de lo convencional

---

<sup>12</sup> "(...) la expresión inteligente, el verbo creador, la expresión, son una manifestación de consciencia espiritual, un acto de conocimiento, puesto que no hay expresión sin conocimiento originario." (Mallea 1935, 39)

sobre lo dado. La lengua deja de ser un medio a la medida del hombre para definirse --con alarma para Mallea-- como un orden autónomo y arbitrario. Intérprete de sí misma, descubre su capacidad metalingüística e inaugura definitivamente el juego incontrolable de su propia diferencia. "Lo que no vuelve nunca a ser lo mismo y siempre se busca y se desencuentra, disímil y vario, --condena Mallea con lucidez-- es el azar o juego equívoco de las fórmulas verbales". ("Carta al hermano menor", 1947: 211)

En este descentramiento decisivo, que la lingüística moderna subraya como uno de sus logros más relevantes, se origina para Mallea ese tipo de conocimiento inconsistente e infundado, ese intelectualismo vacío, alejado de los problemas centrales de la existencia y causa principal de lo que considera la razón de todos los males del momento: el radical divorcio entre el hombre y la cultura. Frente a este saber impreciso, conjetural, más cercano a los imperativos de la ficción que a las determinaciones de la verdad, sus afirmaciones insisten en una actitud redentora y exhortan a la recuperación de un lenguaje primero, al retorno "al maravilloso cauce original de cada palabra, a la parcela pura de universo que cada una de ellas contiene en su esencia" (Mallea 1935: 52. Sólo la perdurabilidad del verbo, "la médula de la expresión justa [...] dicha y redicha sin cesar desde la primera edad de las edades" ("Carta al hermano menor", 1947: 211), garantiza la reparación del orden espiritual violentado, la reconstrucción de la unidad perdida, a partir de los fragmentos espurios del mundo moderno.

Esta recuperación inmediata y acrítica que Mallea hace de una concepción del lenguaje respaldada en una tradición de fuerte raigambre religiosa, le brinda la posibilidad de seguir sosteniendo, a pesar de los logros ya producidos en el marco de la profesionalización de los saberes, la confianza en esa suerte de "humanismo *amateur* general" (Eagleton 1999:63) que tiñe todos sus puntos de vista. Lejos de articular una reflexión rigurosa en torno a problemas específicos de la naturaleza del lenguaje, sus escritos apelan a concitar una adhesión espontánea, recurriendo a emociones profundas y a sentimientos compartidos. Mallea se resiste a revisar una jerarquía que privilegia el valor de lo humano por sobre las potencialidades del lenguaje, o mejor, a abandonar una concepción que hace de la expresión de la conciencia espiritual el origen directo de esas potencialidades. No puede tolerar que las palabras se vuelvan y se cierren sobre sí mismas, que en ellas se pueda leer algo diferente de lo dispuesto por una intención original. De allí, su fe obstinada en una indiscutida sinceridad de la escritura confesional y su reiterada renuncia a los engañosos artificios de una escritura literaria<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> En muchos casos, los ensayos de Mallea se presentan como *confesiones* que un autor ferviente prodiga a un lector cercano, e incluso, devoto. En el comienzo de *Conocimiento y expresión de la Argentina*, presenta el orden de valores que le impone la elección de una escritura confesional: "He querido despojar a este discurso de cualquier pretensión estética, a fin de permanecer en un dominio primordialmente humano. He estado con vosotros al escribir estas líneas, estoy con vosotros al leerlas. *Quiero que esta confesión sea, ante todo, un acto humano; menos que nada, un acto literario.*" (1935, 13. La cursiva es mía).

El "Prefacio" de *Historia de una pasión argentina* también anuncia, en el mismo sentido, la necesidad de apelar a la misma

Congruente con esta concepción del lenguaje, sus ensayos presentan además una definida visión de sujeto, avalada en lecturas de Maritain, Berdiaeff y algunos teóricos del personalismo<sup>14</sup>, con la que Mallea completa de manera definitiva las coordenadas teóricas que organizan su perspectiva. En rigor, antes que de una definida visión de sujeto, se trata, tanto en su caso como en el de los filósofos mencionados, de una doctrina general de lo humano, cuyo centro de reflexión reside en el concepto de *persona*. Como señala Guillermo De Torre (1938), este concepto resulta difícil de ceñir incluso para los propios miembros del movimiento personalista. Constituye una noción de elaboración plural cuya definición más acordada se extrae de oponerla a la idea de *individuo*. En los términos de Berdiaeff

---

modalidad enunciativa: "Inevitable es ahora que empiece por hablar de mí, ¡tan inevitable, tan imprescindible! Estas páginas están dictadas, ya lo he dicho por una ansiedad, por una aspiración por una necesidad de diálogo. Quisiera tener algunos rostros argentinos vueltos por un instante a mi propia desazón, a mi propia lucha, a mis propias esperanzas, a mis agonías y renacimientos frente a un pueblo cuyo destino me retiene en los límites agrios del desvelo. *Ya casi mi palabra es sólo fervor; ya casi no deseo más que partir ese fervor con otros; esto es, confesarme, hacer mi fe común con otros.* No hay amistad cierta que no se base en una ininterrumpida confesión, en un comprenderlo, verlo, sentirlo todo confesándose. Confesión quiere decir unidad, sin lo cual no puede haber nada entre tú y yo, lector que me has de juzgar, querer, abominar o padecer." (1994, 34).

<sup>14</sup> Para una lectura rigurosa de la marcada influencia que el movimiento personalista ejerció en los miembros más destacados de *Sur* durante los años treinta, cfr. King (1990: 81-85), Gramuglio (1986: 33--39) y Pasternac (2001: 105-129).

"El personalismo --señala King-- fue una doctrina atractiva para los intelectuales de *Sur* por no pocas razones. Les permitía "acomodarse" entre ideologías conflictivas, subrayaba el papel de las élites en la formación de ideas, fomentaba una serie de valores humanistas y se refería a la parte contemplativa así como a la parte dinámica de cada quien, y lo de más importancia: era utópico sin parecer serlo, y daba a los intelectuales un sentido de propósito sin referirse concretamente a una necesidad de intervención política directa" (p. 85).

(citado en De Torre 1938: 60), el individuo es "una categoría naturalista, biológica y sociológica; pertenece al mundo natural; es un ser enteramente genérico y social, un elemento, una parte determinada de su relación con el todo" mientras que la persona "es una categoría espiritual y religiosa; nos prueba que el hombre no pertenece sólo al orden natural y social, sino también a la otra dimensión del ser, al mundo espiritual". En la persona convergen las cualidades morales que ordenan al ser humano directamente hacia Dios como hacia su fin último y absoluto. De esta ordenación, provienen dos de sus notas esenciales: la universalidad y la trascendencia. Fuera del ámbito universal y absoluto del espíritu, sólo existen realidades individuales (o colectivas, pero en tanto están compuestas por individuos, tal es el caso de la sociedad). La individualidad se opone al estado de universalidad en que viven las cosas en el espíritu y designa el estado concreto de unidad material que todo ser requiere para poder existir como diferente de los otros. Mientras el individuo se define como una parte integrante de la especie, un fragmento sometido al determinismo del mundo físico y social, la persona, en cambio, es en sí misma un todo independiente de las exigencias del mundo. En palabras de Maritain, es "un universo de naturaleza espiritual" (citado en *Idem*, 60): participa del Espíritu universal al tiempo que concentra en sí las fuerzas de ese Espíritu. Su patria es el Todo absoluto que trasciende las restricciones de lo temporal, de tal modo que su ser mismo descansa en la trascendencia: trascendencia hacia el Espíritu que la constituye, un puro

trascender hacia Dios en busca de su propia definición, y trascendencia también hacia las demás personas. La personalidad, lejos de ser una interioridad confinada a sus propios límites, presupone el contacto con los otros; el diálogo y la comunión con otras unidades personales resultan consustanciales a su propia delimitación. En un sentido amplio, la persona resulta entonces la imagen de un ser superior a las determinaciones de la naturaleza y del mundo social. "...lo más hondo y esencial de la dignidad de la persona humana, afirma Maritain, es el tener con Dios no solamente un parecido común a las demás criaturas, sino el parecersele *en propiedad*, el ser *imagen de Dios*" (1946: 45). La verdadera naturaleza personal del hombre consiste entonces en ser la encarnación de Dios en la Tierra. Un mundo desencarnado es un mundo en el que los individuos han asesinado en sí a la persona, han quebrado sus relaciones con la soberana Personalidad representada en Dios. En este sentido, el humanismo antropocéntrico del siglo XIX, resulta para Mallea un "humanismo deshumanizado" cuyo centro de gravedad, situado en la exaltación de las condiciones físicas y racionales del individuo, terminó por desplazar casi completamente la idea cristiana del hombre y de la persona humana. Ante esta situación, que Maritain describe como la tragedia del humanismo liberal o burgués, Mallea reproduce, de un modo empobrecido por la simplificación a que somete sus argumentaciones, las conocidas premisas de Maritain acerca de un nuevo humanismo, un humanismo integral, teocéntrico, o verdaderamente cristiano, que haga de Dios, y no del individuo, el corazón de la humanidad.

En el cruce complementario de este enfoque personalista de lo humano con su visión religiosa del lenguaje, y en el correlativo enfrentamiento que este cruce entabla con una posición que reivindica la potencia estética del lenguaje y circunscribe su concepción del hombre a las capacidades racionales de la conciencia, Mallea sella, de una vez y para siempre, el núcleo central de su pensamiento. Una coherencia incommovible a través del tiempo permite que su perspectiva sobre lo literario, y sus posiciones éticas en general, se vean sustentadas, hasta el final de su carrera literaria, por el reconocimiento, clausurado ya en los años treinta, de que un elenco superior de valores espirituales funde en una misma y única naturaleza las cualidades del verbo y de la persona humana. Si el centro de sus preocupaciones gira en torno al rescate y al enaltecimiento de las virtudes de la persona, el medio para hacerlo lo proporciona, precisamente, un lenguaje que se revela como el propio "cuerpo y espíritu" del hombre. El hombre no inventa su lenguaje, el hombre es su lenguaje -escribe Mallea citando a Humboldt, para quien, como se sabe, la organización lingüística es testimonio del espíritu--. Así, frente a la esterilidad teórica de las ideas, la potencia creadora del verbo ilumina en el sujeto individual la *esencia personal* del ser humano. "Con las ideas se hacen teorías y las teorías individuales de nada sirven, sostiene Mallea. Lo que sirve no es que el artista produzca la expresión de una inteligencia racional, sino que produzca la expresión total de una *persona*, o sea de un estado personalmente dramático y no

sólo intelectualmente dramático" ("El invierno de las ideas", 1947: 62). El antiintelectualismo que nutre sus reflexiones encuentra una justificación elevada en la tarea iluminadora que el escritor asume al tener a su cargo la expresión de la persona humana.

En consecuencia, la misión del escritor no sólo consistiría en poner su palabra al servicio de la restauración de los ideales personales en un mundo acechado por la desintegración y la pérdida de los mismos, sino que además la propia persona del escritor estaría llamada a trascender en su obra<sup>15</sup>. La transitividad de su palabra es la garantía de su propia trascendencia. La obra de arte, lejos de ser el resultado de un ejercicio formal y contemplativo, es el acto a través del cual el escritor hace donación de sí mismo, sobrepasa sus propios límites individuales, y descubre ante sus lectores su más íntima naturaleza personal. En esta exigencia de donación que impulsa al escritor, la obra adquiere un valor testimonial y apelativo, está siempre abierta a los otros y alcanza su sentido último en la comunión con sus lectores. Ella es *prueba* del profundo conflicto en que vive la persona del autor --*prueba* también del sufrimiento de toda la humanidad, si se piensa en el estatuto emblemático que tiene su persona-- y *llamado* al esclarecimiento y la superación general de ese conflicto. Así, lejos de demorarse en el cuidado de las formas o de afanarse en la construcción imaginaria de sistemas abstractos, el escritor *debe comunicar* un conflicto, su propio conflicto interno, y

---

<sup>15</sup> "La persona del autor vive hoy más que nunca en su creación" ("El invierno de las ideas", 1947: 35)

escribir según el ritmo intenso e imperfecto de ese conflicto. Un retiro purificador a la intimidad de su conciencia, una suerte de ascesis previa al cumplimiento de su tarea, asegura, con la renuncia a sus propios medios argumentales y la consubstanciación directa con el verbo, la expresión justa y sin mediaciones de ese conflicto. Al margen de todo arte, su palabra es el vehículo urgente de una experiencia vital irrefrenable y su obra, el resultado, precoz e inacabado, de su necesidad de manifestación inmediata.

Desde el comienzo, haciendo excepción del fugaz episodio vanguardista que resultó ser su primer libro de relatos, toda su poética narrativa permaneció subordinada a esa concepción religiosa del lenguaje que hacía del diálogo con los otros la vía elegida para expresar las altas cualidades de la persona humana. El valor y el sentido de lo literario residían para Mallea en la oportunidad de poder adoptar y desplegar una actitud confesional, cuyo efecto más inmediato, lejos de ser el de conseguir la espontánea comunión con el lector, como pretendía, revela, en el uso inmoderado de una primera persona doliente y angustiada o en el recurso a una tercera persona figural, en la que se delegan las opiniones y obsesiones del autor, el afán pedagógico y ejemplarizador que moviliza toda su escritura. En casi todos sus ensayos y en muchos de sus relatos, la descarga confesional es ocasión para desarrollar una voluntad didáctica previa al deseo de contar la experiencia personal. Mallea entiende la literatura como una acción doctrinaria impostergable, asentada en la natural capacidad de manifestación

que a su entender posee el lenguaje. El escritor, sostiene, siempre necesita defender *algo* y esto, porque en el marco de esa defensa --marco en el que el lenguaje sacrifica su autonomía al servicio directo de la expresión espiritual-- se decide, para Mallea, el sentido y el alcance superiores de la práctica literaria.

La literatura se define como el dominio de una actividad tanto más auténtica cuanto menos literaria. Es, para decirlo del modo paradójico en que el propio Mallea lo presenta, el ámbito de manifestación de "conflictos humanos tremendamente *no literarios*" ("El escritor y nuestro tiempo", 1947: 39). En este sentido, la poesía es pensada como poesía del conocimiento, como examen profundo de la esencia inalterable del yo lírico frente a las cambiantes circunstancias exteriores. Y la novela, género en el que Mallea cifra sus mayores expectativas, como una "crónica viviente" en la que se reflejan los apremios vitales del autor. Se trata, para él, de enarbolar lo que Real de Azua describe, de modo inmejorable, como "la literatura de la grandeza del hombre" (1987: 104). Una literatura que no sólo hace de lo humano un tema, sino que además lo convierte en criterio de valoración y de legitimación.

No alcanza con que la literatura tenga a su cargo el deber de expresar los conflictos morales propios de la esencia espiritual de la persona, sino que ella misma participa de esa naturaleza moral que exalta al hombre como valor superior. Apartada de cualquier voluntad estética o meramente hedonística en virtud del compromiso que sobrelleva su realización, la

literatura resulta en su esencia una tarea de orden ético, se define como una "ética creadora" de firme intención moralizante. En esta subordinación a la moral, Mallea encuentra el punto de partida que orienta y decide su tarea creativa. "Todas las aspiraciones de mi vida han sido dirigidas en un sentido estético y en un sentido moral, pero la primera de esas vías ha ido volcándose cada vez más en el camino de la segunda, a fin de hacerse una sola cosa. En realidad, esto no es un cambio de dirección sino el natural progreso de todo camino que empieza a caminar bien. La propia belleza es siempre, sabiéndola mirar bien y sabiéndola pensar, una categoría religiosa." ("Carta al hermano menor", 1947: 215) Esta claro que lo que aquí presenta como una suerte de estadio superior de evolución personal revela *a posteriori* la jerarquía de valores que desde el comienzo alentó su reflexión. Se trata menos de reconocer el involuntario punto de llegada de un recorrido progresivo que de confesar el fundamento primero de todas sus valoraciones: lo estético como una dependencia de la moral y la moral definida de acuerdo a patrones religiosos. Con el correr del tiempo, Mallea seguirá insistiendo en las premisas que, derivadas de su concepción sobre el lenguaje y sobre la naturaleza de la persona humana, expusieron sus primeros ensayos en *Sur* y tematizaron muchas de sus ficciones contemporáneas: una misión redentora para el escritor, una función anticipatoria para la literatura y el arte como expresión de conflictos humanos, "tremendamente *no literarios*". La fidelidad inquebrantable a estas premisas determinó, en cierto sentido, el marcado anacronismo de sus

posiciones en debates posteriores. En adelante, habrá que pensar en qué medida este anacronismo no contribuyó a la acelerada declinación que su obra sufrió a partir de los años 40.

## Capítulo 2

### Borges: una ofensiva contra el humanismo literario

#### 2.a) Borges/Mallea: una "polémica encubierta"

Contemporáneas a los ensayos en que Mallea define las coordenadas teóricas de la moral humanista de la literatura compartida por los principales miembros de *Sur*, aparecen en las secciones laterales de la revista las notas y reseñas bibliográficas en las que Borges despliega, con discreción pero con firmeza, la que es sin dudas la más efectiva "poética de combate" (Giordano 1991: 45) que hayan proyectado sus intervenciones. Más que de notas y comentarios excéntricos a los intereses y las preocupaciones centrales de la publicación<sup>1</sup>, se trata de verdaderas apuestas ensayísticas en las que Borges disputa, desde el interior mismo de la revista, el sentido y el valor de estos intereses. La lectura de estas colaboraciones según la perspectiva del "ensayo como forma" inaugurada por Adorno ilumina el perfil decididamente polémico de un Borges refractario a la imagen de colaborador marginal e indiferente que muchas de sus declaraciones posteriores pretendieron imponer<sup>2</sup>. Si bien es evidente que sus elecciones intelectuales y sus posiciones estéticas difieren de las hegemónicas en *Sur*, no

---

<sup>1</sup> "(...) las notas de Borges en estos primeros años de *Sur* - escribe Beatriz Sarlo (1982: 6)-- forman un corpus que, desde varios puntos de vistas, es ajeno a las preocupaciones que definen la revista. Más aún podría decirse, que son notas excéntricas, materialmente marginales en su disposición dentro de cada número."

<sup>2</sup> Sobre la forma del ensayo en Borges, consultar especialmente Balderston 2000, Giordano 1991 y 2001, González 2001, Louis 2001, Rest (1982) y Rodríguez Monegal 1970.

es menos cierto que estas últimas cumplieron un rol activo, y muchas veces determinante, en la constitución de sus propios enunciados. Su lugar en la revista interesa no sólo porque sus colaboraciones disienten con las de Ocampo, Mallea y otras figuras relevantes e inauguran una línea interna, propia de la previsible heterogeneidad que caracteriza este tipo de publicaciones. Más allá de esta circunstancia, central si se piensa en una historia de la revista pero insuficiente si se busca situar el alcance de estos ensayos, importa detenerse en la incidencia que los puntos de vista dominantes en *Sur* ejercieron en Borges. Esto es, reconocer el alto compromiso con ellos que manifestó su irrefrenable interés en discutirlos, para valorar lo decisivos que resultaron en el momento de esgrimir argumentos y sentar posiciones.

El modo particular en que Borges perteneció a *Sur* se aprecia en la tensión que sus afirmaciones mantienen con las respuestas que la mayoría de sus miembros ofrece a los problemas comunes<sup>3</sup>, antes que en el escaso grado de adhesión que lo liga a las mismas. "El ensayo -escribe Adorno (1998: 247)- refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada". La palabra ensayística resultaría entonces una palabra estructuralmente polémica, en la medida en que extrae de la confrontación con la palabra del otro su derecho a la existencia. De este carácter polémico, que no contrapone

---

<sup>3</sup> Problemas, en muchos casos, también comunes al propio Borges, si se piensa en la preocupación que todos compartían por la

verdades parciales en el afán de una verdad definitiva sino que anula la ilusión de todo significado primero, el ensayo deriva su relación provisional con el saber, su creencia en los efectos críticos de un tipo de saber ocasional, desligado de las obligaciones de una razón última. Leídas desde esta perspectiva, la mayoría de las intervenciones de Borges en *Sur* constituyen réplicas precisas a las concepciones que allí se legitiman; más aún, en casi todas ellas, sus juicios se orientan con mayor intensidad a cuestionar el orden de valores en que estas concepciones se autorizan que a ofrecer verdades contrarias a las establecidas.

No tiene nada de sorprendente entonces que Borges distinga a Mallea como el miembro de *Sur* a quien disputarle un lugar y hacia quien apuntar sus críticas con mayor virulencia. No sólo porque durante los años treinta Mallea es el escritor más aclamado de la revista, uno de los "intocables de su generación", dirá Rodríguez Monegal<sup>4</sup>, sino también, y

---

cultura y la literatura nacional, por sus tradiciones, y por sus relaciones con el resto de la cultura occidental.

<sup>4</sup> Monegal sintetiza de un modo crítico la homogénea aceptación que Mallea despertó desde temprano entre sus contemporáneos de *Sur*: "toda la *intelligentsia* argentina, la que *Sur* congregaba en sus páginas inauguradas desde 1931, aplaudió sin descanso a Mallea. Lo aplaudió por éste [se refiere a *Historia de una pasión argentina*] y otros libros que reiteraban (en ficción, en ensayo) la misma tesis; lo aplaudió en copiosos artículos de glosa que firmaban Canal Feijóo o José Bianco, Ana M. Berry, Amado Alonso, Francisco Ayala, Guillermo De Torre, Luis Emilio Soto. Lo aplaudieron incluso quienes (como Emile Gouiran o Santiago Monserrat) avanzaban en sus mismos artículos algunas objeciones favorables. (...) el libro de Mallea y sus escuelas novelísticas promovió una adhesión general apasionada de sus coetáneos, y el joven maestro (tiene 34 años cuando lo publica) ocupó pronto el sitio de uno de los intocables de su generación. Sucesivas ediciones, incluso una enorme en la colección *Austral* (...); sucesivas consagraciones en el extranjero que culminan

fundamentalmente, porque, como dije anteriormente, sus ensayos condensan el sentido de lo que se reconoce y legitima como la moral literaria que prevalece en ella. Mallea es por esos años el representante más acabado de lo que *Sur* aprecia como un auténtico "hombre de letras", un intelectual cuya mirada general le permite transitar con la misma comodidad el panorama cultural de su época y las cualidades morales de un escritor determinado. Renuente a aceptar un tipo de saber técnico y especializado a partir del cual indagar los fundamentos de su práctica, se erige y consolida en portador de una autoridad integral e ideológica, sustentada en los criterios espirituales propios de un amplio concepto de humanismo.

Con una destreza retórica calculada para embestir esa autoridad sin vulnerar la moderación que *Sur* impone a sus debates, Borges consigue que la discusión se sustraiga a la forma franca y abierta de la polémica. En su lugar, ejercita una suerte de diálogo indirecto, un modo velado y ensordecido de la disputa, en el que Mallea no es nunca sincerado como destinatario ni sus afirmaciones terminan de aclararse definitivamente como el blanco elegido. En la polémica oculta, tal como Bajtin (1998: 273-4) la caracteriza, el polemista se abstiene de retomar en forma explícita la palabra del otro, no la reproduce, apenas si la sobreentiende. No obstante, su

---

con la edición norteamericana de *La bahía del silencio (...)*; sucesivos cargos que le permiten (como el de director del suplemento literario del diario *La Nación*) el ejercicio de una suave dictadura sobre las letras argentinas; sucesivos honores visibles e invisibles colman al joven, lo visten de importancia, proyectan su mensaje y lo convierten en el primer escritor de su generación." (1970: 250-251)

enunciado está condicionado de manera directa por lo que el otro dijo (o se presupone que dirá) acerca de un mismo tema o un mismo objeto; cada aserción se estructura acometiendo contra lo ya dicho sobre ese objeto o tema en cuestión. Como en cualquier diálogo (--para Bajtin, el diálogo es siempre arena de una lucha--), cada réplica de la polémica oculta se dirige al mismo tiempo hacia su objeto y hacia la palabra ajena, contestándola o anticipándola. El momento de respuesta o anticipación incide sobre su significado temático, incluso hasta llegar a determinarlo.

La mayoría de las veces en que Borges contesta a las certidumbres que organizan el pensamiento de Mallea, estas respuestas eluden una exposición sistemática e irrumpen de modo oblicuo en los momentos menos esperados, cuando se está hablando de otra cosa. Los temas más variados y los autores más disímiles son ocasión de que ejerza su intempestiva voluntad de impugnación a partir de alusiones dispersas y fragmentarias, que en principio (sólo en principio) cuesta reconocer como episodios de un conflicto de mayor aliento. Estas alusiones se orientan con relativa facilidad una vez delimitados los dos grandes momentos a que se circunscribe la polémica entre ambos.

El primer momento resulta tanto una pugna en torno a objetos comunes como una disputa entre dos modos diversos de leer, dos perspectivas de lecturas, y dos concepciones heterogéneas de lo que debe ser un escritor: significativamente, por los mismos años, Borges y Mallea están ocupándose de los mismos autores, ambos están leyendo, traduciendo y escribiendo

sobre Kafka y Chesterton. El segundo momento, señalado por la crítica de una forma somera y general, es el que refiere a las diferencias sobre el género novela. En los dos casos, la discusión trasciende la disputa coyuntural en el ámbito de *Sur* y participa de los debates más generales que se están suscitando en todo el campo literario en torno al "deber ser del escritor y el intelectual", "la deshumanización en el arte" y "la decadencia de la novela", para usar los estereotipos de la época. Esta apertura facilita que Borges evite en todo momento el nombre de su antagonista más inmediato, aunque de ninguna manera el único, mediante referencias genéricas a ciertas tendencias del campo o alusiones directas a nombres menos comprometedores pero igualmente representativos, tal es lo que hace con Gálvez o con Ortega.

La polémica con Mallea ilumina con una potencia inusitada esa calidad de *understated* que Molloy (1999: 209) percibió en la palabra borgeana. Más que el plus de significación que el sobreentendido añade a lo dicho, importa aquello que su palabra omite para poder decir lo que dice y que ahora retorna cada vez como silenciado. Que a lo largo de tantos años de diferencias Borges nunca discutiera con Mallea, fue seguramente lo que hizo que la discusión se prolongara durante décadas<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La única ocasión en que Borges se extendió sobre Mallea, a mediados de la década del ochenta, su irónica condescendencia no bastó para disimular que seguía evaluando su diferencia con Mallea en los mismos términos en que lo había hecho cincuenta años antes. Luego de conceder al novelista un ambiguo reconocimiento, elogiando "el hallazgo que constituyen los títulos de sus libros", señala que sabe que Mallea "está hoy un poco olvidado, cosa que no se debe, pienso, al hecho de que a la gente no le gusta su obra, sino a que se evoluciona hacia otro

## 2.b) Lecturas cruzadas

En 1936, Mallea edita en *Sur* las primeras traducciones de Kafka aparecidas en Argentina<sup>6</sup>; a fines del año siguiente, su ensayo "Introducción al mundo de Franz Kafka" se publica en la sección central de la revista<sup>7</sup>. En ambas oportunidades, su propósito es presentar a los lectores argentinos "el escritor más original de nuestro tiempo", pero su presentación olvida que ya en 1935 Borges había escrito para el diario *La Prensa* una nota breve titulada "Las pesadillas y Franz Kafka"<sup>8</sup> y que, también en 1937 pero algunos meses antes, había publicado, en la revista *El Hogar*, su "Biografía sintética" y comentado la traducción de *El proceso* al inglés<sup>9</sup>. Además, aunque aparecieron sin firma, Borges tradujo para la *Revista de Occidente*, desde mediados de la década del veinte, algunos relatos de Kafka que

---

tipo de literatura y que ya casi no se lee lo que se llamaba la novela psicológica o la novela de costumbres. Mallea escribía novelas psicológicas sobre una cierta sociedad de Buenos Aires y eso ya no interesa, pero es algo que no disminuye para nada las cualidades de su obra" (Ferrari 1986: 71).

<sup>6</sup> "Dé la traducción que tengo en obra de un libro de Kafka arranco para los lectores de *Sur* estas hojas, que no lo muestran sino pálidamente, pero a cuya brevedad debo atender ante todo por fuerza de las circunstancias" Así concluye Mallea la presentación con que encabeza sus "Fragmentos de Franz Kafka". Su selección incluye "Pequeña fábula", "Sobre Parábolas", "La verdad sobre Sancho Panza", "El llamado a la puerta del castillo" y una serie de aforismos. La misma aparece en *Sur* 18, marzo de 1936, p. 20-28.

<sup>7</sup> En adelante, cito este ensayo de Mallea 1947.

<sup>8</sup> Esta nota apareció originalmente el 02/06/1935 en el diario *La Prensa* y fue recientemente recogida en Borges 2001: 110-114.

<sup>9</sup> La "Biografía sintética de Kafka" apareció el 29/10/1937 y su comentario a la traducción de *El proceso*, el 06/08/1937. Ambos fueron recogidos luego en Borges 1986: 182-183 y 155-156, respectivamente. Cito de esta edición.

posteriormente, en 1938, se incluyeron en la controvertida edición de *La metamorfosis* que preparó la editorial Losada para su colección La Pajarita de Papel, dirigida por Guillermo De Torre. Esta edición fue prologada por Borges<sup>10</sup> y, aparentemente, sólo en el caso de algunos relatos la traducción fue también suya<sup>11</sup>.

Un cruce similar de lecturas, quizás más elocuente que el anterior por tratarse ya no de un escritor canónico de la tradición occidental sino de una figura lateral de la literatura anglosajona, se produce también a propósito de G.K.Chesterton. En 1935, Borges publica en la sección Notas de *Sur* su primer comentario dedicado al escritor inglés<sup>12</sup>; el mismo está motivado por la aparición del último volumen de cuentos del Padre Brown y se ocupa exclusivamente del Chesterton narrador de relatos policiales. A pesar de su brevedad, esta nota resulta el primer y más importante estudio (en rigor, puede decirse que el único)

<sup>10</sup> Este prólogo fue luego recogido en Borges (1975: 103-105).

<sup>11</sup> Existe una controversia acerca del verdadero traductor de *La metamorfosis*. En 1938, la editorial Losada publica éste y ocho relatos más como traducción de Jorge Luis Borges. En sus *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Fernando Sorrentino transcribe: "F.S.: Me pareció notar en su versión de *La metamorfosis*, de Kafka, que usted difiere de su estilo habitual (...)/J.L.B.: Bueno, ello se debe al hecho de que yo no soy el autor de la traducción de ese texto. Y una prueba de ello - además de mi palabra- es que yo conozco algo de alemán, sé que la obra se titula *Die Verwandlung* y no *Die Metamorphose* y sé que debiera traducirse como *La transformación*. (...) Esa traducción ha de ser -me parece por algunos giros- de algún traductor español. Lo que yo sí traduje fueron los otros cuentos de Kafka que están en el mismo volumen publicado por la Editorial Losada..." (1996, 137-138).

<sup>12</sup> "Los laberintos policiales y Chesterton " *Sur* 10, julio de 1935, p. 92-94. Recogido en Borges 1999: 126-129. Cito de esta edición. Una primera versión de este ensayo, titulada "Leyes de la narración policial", apareció en *Hoy Argentina*, Buenos Aires,

que Borges dedica al cuento policial: muchos de los argumentos que allí expone originariamente reaparecen más tarde a lo largo de su obra. Un año después, su ensayo "Modos de G.K.Chesterton"<sup>13</sup> se incluye entre los artículos centrales de la revista. En esa oportunidad, que tiene lugar en razón del fallecimiento del escritor, su lectura se abre hacia aspectos más generales de la escritura de Chesterton, pero no deja de subrayar su condición de narrador policial como una de sus facetas literarias más destacadas. Pocos años después de los ensayos de Borges, en 1940, al conmemorarse la primera década de *Sur*, Mallea incluye en el número aniversario de la revista un dilatado retrato de Chesterton, titulado "El hombre gordo de Kesington"<sup>14</sup>, que desconoce por completo lo señalado por Borges y ni siquiera menciona el talento en policiales que éste había descubierto en él.

Una nota común recorre este itinerario de lecturas, en apariencia, paralelas. En los dos casos, los ensayos de Borges son anteriores a los escritos de Mallea: responden por anticipado, y no siempre desde las páginas de *Sur*, a las interpretaciones que más tarde Mallea canoniza en la revista. Aun cuando para nuestra frágil memoria de lectores argentinos, Kafka y Chesterton son desde siempre autores eminentemente borgeanos, es preciso recordar que, durante los años treinta, ambos escritores constituían figuras emblemáticas de algunas

---

Año I, nro. 2, abril 1933 y fue recientemente recogida en Borges (2001: 36-39).

<sup>13</sup> *Sur* 22, julio de 1936, p. 47-53. Recogido en Borges (1999: 126-129). Cito de esta edición.

<sup>14</sup> En adelante, cito de este ensayo de Mallea 1947.

corrientes de pensamiento que habían influido directamente en Mallea y con las que él se identificaba. Como Borges conocía, y de algún modo se le debe haber hecho presente a la hora de dirigir sus impugnaciones, Kafka era, por su proximidad con el pensamiento de Kierkegaard, una figura vinculada al existencialismo cristiano, y Chesterton, por su reconocida militancia religiosa, un autor celebrado del pensamiento católico<sup>15</sup>.

En su ensayo "Modos de G.K.Chesterton", uno de los pocos aparecidos en las secciones centrales de *Sur* durante la primera época, Borges declara expresamente su intención polémica al dirigirse contra cierta imagen del escritor consolidada en nuestro país por un catolicismo ortodoxo, "petulante y autoritario", y por una crítica literaria concentrada en transmitir las virtudes humanas del escritor sin atender a los méritos literarios de su obra. Contra ambos, contra el interés que ambos grupos comparten por el *hombre Chesterton*, Borges descarga sus ironías y perfila sus argumentos<sup>16</sup>. La ocasión es

---

<sup>15</sup> En *Entre la novela y la historia* (Hachette, Bs. As., 1962, p. 11), Manuel Gálvez cuenta con qué expectativa los integrantes de *Criterio* esperaban la colaboración que les había prometido Chesterton.

<sup>16</sup> En el caso de los católicos, el argumento que Borges esgrime es incontestable porque, en lugar de rebatir las razones de sus contrincantes, las profundiza hasta hacerles alcanzar una desautorización inmamente. Chesterton es, para él, un auténtico cristiano; su cristianismo es orgánico, connatural, y no, impuesto o aprendido. Esta cualidad, que lo exime de tratar su fe como un método sociológico, le posibilita, no sólo prescindir casi completamente del dialecto eclesiástico, sino también, lo que es más relevante, operar sin restricciones sobre los dogmas establecidos. Chesterton, comenta Borges, no repite una fórmula con temor de equivocarse; está cómodo en su cristianismo, lo vive y actúa sin superstición ni afectaciones, y esto le permite recurrir a la paradoja y al *humour* para vindicarlo. Por el

inmejorable a su objetivo: en el momento en que se anuncia la muerte del escritor, cuando lo que se espera es la celebratoria evocación de su persona, Borges acomete desestimando la importancia que se reconoce a los hechos de una vida en el curso de una carrera literaria. "Modos de G.K. Chesterton" --al igual que las notas dedicadas a Unamuno y a Lugones-- es también una invectiva contra la escritura necrológica, tan difundida en la época. El párrafo con que se inicia funciona en este sentido como una verdadera declaración de principios:

"Ha muerto (ha padecido ese proceso impuro que se llama morir) el hombre G.K.Chesterton, el saludado caballero Gilbert Keith Chesterton: hijo de tales padres que han muerto, cliente de

---

camino de un humorismo opuesto al de toda una tradición que movilizó el ingenio contra la Iglesia, sus apologías más edificantes muestran la certidumbre de que ninguna de las atracciones del catolicismo puede competir con la desaforada inverosimilitud que las sostiene. Chesterton está menos atraído por las verdades de su religión que por la fuerza de las imaginaciones que la habitan, y esto es muestra, para Borges, de su auténtico cristianismo. Extremando entonces el argumento inicial hasta hacerlo entrar en contradicción con las premisas que lo definen (--Chesterton es un verdadero católico, y serlo implica menos sentirse atado a su fe por una devoción especial, que verse en condiciones de poder disponer de ella sin veneración y con irreverencia--), Borges liga abruptamente el sentimiento religioso de Chesterton a su incomparable capacidad para la literatura fantástica. El modo intempestivo en que expone esta conclusión, la ausencia de un desarrollo previo que la explique y justifique, es consecuente con su intención de atizar la polémica y con su desinterés por persuadir a los lectores a fin de que ella se propague. Sin embargo, la lógica que habilita llegar a ese punto, no menos escandalosa que la conclusión que promueve, se expone en el texto de un modo virtual, reservándose uno de los términos de la comparación: en el mismo sentido en que el Chesterton católico emprende la defensa paradójica de causas que no son defendibles, ante lectores que no creen en ellas, el Chesterton fantástico, indiscernible del anterior, ensaya la narración verosímil de sucesos misteriosos, hasta provocar esa voluntaria suspensión de la duda que, para el Borges admirador de Coleridge, constituye la fe poética. Las ideas religiosas son desestimadas en su sentido intrínseco para ser apreciadas por su valor estético, por "lo que encierran, dirá Borges más adelante, de singular y de maravilloso"

tales abogados, dueño de tales manuscritos, de tales mapas y de tales monedas, dueño de tal enciclopedia sedosa de tal bastón con la contera un poco gastada, amigo de tal árbol y de tal río. Quedan las caras de su fama, quedan las proyecciones inmortales que estudiaré.(...)” (1999: 18)

El recurso de que dispone el argumento es conocido; trasladado de sus relatos de *Historia universal de la infamia*, expuesto por los mismos años en las numerosas “Biografías sintéticas” que escribe para *El Hogar*, y repetido en muchas de sus ficciones posteriores, consiste en “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (Borges, “Prólogo a la primera edición”, 1954: 7), casi siempre azarosas y no especialmente significativas. Que la vida de que se trata sea la de un escritor, la de un escritor que acaba de morir, vuelve esta brevísima selección de acontecimientos anodinos (como todos, como cualquiera, Chesterton es hijo de tales, cliente de otros y dueño de algunos objetos) una verdadera estocada no sólo contra el biografismo de que adolece la crítica literaria del momento sino también y, fundamentalmente, contra el culto a la personalidad excepcional del escritor, contra la concepción divinizadora del mismo, en que esa práctica biográfica se sustenta y justifica.

Las “Biografías sintéticas” son, en este sentido, uno de los golpes más decididos (también, uno de los más arbitrarios y excesivos) que Borges dirige contra la pretensión humanista de lo que debe ser un escritor. En la dedicada a Kafka, como también en otras, la sucesión de circunstancias convencionales en que se resume su vida está precedida por el anuncio del objetivo que guía su lectura.

"Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria". (1986: 182)

Sin énfasis, con moderada reserva, su enunciado desplaza de una vez la presunta gravitación que se reconoce a las experiencias vitales en la construcción de una literatura. El único misterio que encierra, que puede encerrar una vida como la de Kafka, una vida particularmente pobre en vivencias inusitadas, es la inexplicable relación que la liga a una obra tan excepcional. En otras ocasiones, como en el caso de Gustav Meyrink o de Paul Valéry, las declaraciones de Borges resultan aun más radicales e insidiosas: "Los hechos de la vida de Meyrink son menos problemáticos que su obra" o "Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry." (1986: 75). El proyecto de las "Biografías sintéticas" responde al mismo ardor contencioso que encabeza su ensayo sobre Chesterton: el de afirmar, contra la difundida idea del hombre de letras como un gran hombre, que nada puede encontrarse en la vida de un escritor que explique o determine un destino literario. Que una personalidad literaria no requiere de gestos y decisiones heroicas sino que se construye a partir de sucesos ordinarios, poco relevantes y, sobre todo, nada dramáticos. Esta convicción, que recorre tenazmente toda su producción de los años treinta, había alcanzado ya su máxima expresión a comienzos de esa década, con el *Evaristo Carriego*.

Si bien en muchas oportunidades, Borges manifiesta en *Sur* el desacuerdo que le provoca esa modalidad de la crítica literaria centrada en la persona del escritor y desobligada de

la lectura de su obra, en ningún caso su malestar se muestra tan explícito como en el párrafo de "Modos de G. K. Chesterton", dedicado precisamente al "Chesterton escritor":

"Me consta que es impropio sospechar o admitir méritos de orden literario en un hombre de letras. Los críticos realmente informados no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste sólo puede interesarles como valor humano --¿el arte es inhumano por consiguiente?--, como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades. Harto incómodamente para mí, no puedo compartir esos intereses." (1999: 21)

Ni en este ni en ningún otro momento, Mallea, a quien sin dudas la irónica imputación le está destinada de manera privilegiada, acusa recibo de lo señalado. No sólo se abstiene de responder a los insistentes embates que Borges le dedica con sigilo, sino que, como se dijo antes, sus lecturas de Kafka y de Chesterton manifiestan una indiferencia absoluta por las interpretaciones que aquél había escrito sobre ambos<sup>17</sup>.

Los retratos que Mallea dedica a Kafka y a Chesterton participan del tributo a las grandes personalidades que *Sur* consagra a los intelectuales y escritores que admira. "Me ha parecido justo entregar hoy a *Sur* -escribe en la presentación de su retrato a Chesterton- estas viejas notas sobre un hombre del tipo de los que en esta casa se han querido, del tipo de los que en esta casa se han seguido"<sup>18</sup>. Su interpretación se anuncia

<sup>17</sup> Es posible conjeturar que tal vez Mallea no conociera las notas que Borges había publicado en *El Hogar*, pero de ninguna manera se puede pensar que ignorara las que aparecían en *Sur*. Seguramente su silencio estuvo motivado tanto por su adhesión a las buenas maneras del disenso que imperaban en la revista, como por la propia colocación hegemónica que tenía en el interior de la misma, lo que le permitía ejercer su indolencia con relativa comodidad.

<sup>18</sup> Lejos de esta sentida introducción de Mallea, a una distancia que no alcanza a disimular por completo la subterránea

desde el comienzo al amparo del modo de lectura dominante en la revista. Escribir sobre literatura en *Sur* es escribir sobre las personalidades singulares de sus autores, sobre sus formas excepcionales de vivir y de pensar; es atender básicamente a las razones que justifican la pertenencia de los mismos a esa minoría selecta de personas en cuyas manos reside el destino espiritual de la humanidad. Y el retrato, en tanto género literario consagrado al encomio y la celebración, da entonces la forma justa de lo que se necesita.

Así, los retratos de Mallea se presentan como semblanzas morales dedicadas a insuflar de un sentido edificante las vidas de sus retratados. A la manera de Sainte Beuve, para quien "el estudio literario conduce siempre al estudio moral" (1947: LXXIX), Mallea diseña los perfiles espirituales de Kafka y de Chesterton menos con una mera intención biográfica que con el propósito de componer una imagen vívida y ejemplar de sus autores. El modo de la composición es diferente en cada caso e igualmente paradigmático en ambos. El retrato de Kafka se organiza como un recorrido por las distintas etapas de su vida, a partir de la selección de algunos datos biográficos significativos y de la interpretación autobiográfica de gran parte de su obra. Toda su narrativa está puesta al servicio de la caracterización de su autor; la literatura se torna sin más un atributo del hombre: previsiblemente, Mallea convierte a Kafka en un personaje kafkiano. Su retrato progresa bajo el

---

conversación entre ambos, resuena entonces, ahora con mayor intensidad, la irreverencia con que Borges había encabezado unos pocos años antes su ensayo sobre el mismo autor.

ritmo propio de la narración, siguiendo el sentido de que lo dota la vida de su personaje. Asume además un marcado tono narrativo, en el que se combinan gran cantidad de descripciones impresionistas y literaturizadas de su personalidad con reflexiones y juicios morales del retratista<sup>19</sup>. El panorama de la época oficia como un impreciso telón de fondo sobre el que se recorta la singularidad del personaje: su consolidación espiritual, la madurez de su obra, contrastan de manera definitiva con el caos y la disolución impuestos por el momento sociopolítico<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Un claro ejemplo de lo que lo que señalo resulta el fragmento que transcribo a continuación. "Kafka --relata Mallea-- no podía vivir pensando en los sufrimientos y las esperanzas del puente, en el frío pensamiento de los arácnidos, en las transformaciones de un objeto cualquiera, en los casos terribles y complejos que están sucediendo en el universo mientras reposamos en el nocturno sopor.

Somos a veces el centro de maquinaciones y hechos fabulosamente coherentes, atrozmente inadvertidos. Nosotros ignoramos la especie de esas relaciones y no sólo la especie, el ritmo, sino el cuerpo mismo, la forma que adopta la naturaleza en sus manifestaciones más hondas, más azarosas, más centrales e inquietantemente espirituales.

Una vez se siente arco de piedra: está frío y rígido, es un puente; corren sobre su superficie los años, aferrado como está a la arcilla, alto sobre la corriente glacial poblada de truchas; nadie ha pasado sobre él, a tan inexpugnable altura, hasta que un día --no puede decir cuándo porque sus pensamientos son siempre confusos y giran en perpetuos círculos-- oye, en medio del ruido ensordecedor de la corriente, pasos que se acercan; "¡endurécete!", se dice a sí mismo ante el primer hombre que se le va a confiar, "si los pasos del que llega son vacilantes apresúralos y si tropieza yérquete y arrójalo al otro lado como si fueras un dios! --llega el hombre y después de ciertos manejos, salta sobre él a mitad de su cuerpo; tiembla el puente con salvaje dolor sin saber qué le pasa --¿es un niño, un soñador, un suicida, un viajero?--; se da vuelta para mirarlo; pero --¿qué pasa!--; un puente no puede darse vuelta!; --y, en un segundo, todo él se derrumba, y cae en pedazos sobre las puntudas rocas de la orilla..." (1947, 93-94)

<sup>20</sup> Escribe Mallea: "Es en Alemania el momento de la inflación económica. Comienza a propagarse el hambre; los alimentos escasean día por día; en el riguroso invierno, no hay carbón.

El retrato de Chesterton comienza precisamente con un exacerbado contraste de este tipo<sup>21</sup>. Mallea aprovecha la disparidad entre el retratado y su época para introducir la categoría que ordena su lectura. Frente a "la desintegración occidental del hombre y su crisis civil en la órbita de la cristiandad", Chesterton encarna "el ideal de la persona humana" (1947: 151). Una extensa digresión inicial perfila el sentido y el alcance de esta noción, que opera como punto de partida para la construcción de su imagen.

"Lo más peligroso, lo más crítico de la persona humana es que no se salva en los hombres, que no se salva en la masa; la persona humana se salva en la persona, y la persona es en el hombre su condición de plenitud. Para hacer una reunión de gente basta con muchos individuos; pero para hacer una reunión de personas hacen falta cosas mucho más complejas y profundas. Para hacer una sola persona hace falta mucho más que un individuo. Un individuo puede hacerla, pero a condición de que sume a sí mismo cierta calidad particular, que es compleja y por consiguiente plural. Veinte individuos poderosos no alcanzan a veces a hacer una persona. Y un individuo hallado en la más desprovista soledad y a la intemperie puede ser en sí más importante y numerosos que todos aquellos sólo por haber sido rozado por un viento fundamental. Ese viento fundamental proviene del espíritu; pero

---

Las voces de los hombres no se oyen en el aire helado cuando se reclaman los unos a los otros alimentos para sus chimeneas. Lo que avanza es una gran invasión de hielo, una ocupación por la indigencia.

El joven Kafka ya no es el joven Kafka. El joven Kafka ya es el hombre Kafka, el señor Kafka (...). Pasa días de prueba, transido en el fondo de su insomne, cruel presciencia. Su obra ha alcanzado la madurez, o sea, la etapa de l sufrimiento fructífero. Ya tiene los elementos de su arte perfectamente organizados, su obra definitivamente estructurada, como el animal su madriguera, cuyas salidas y departamentos son estrictos y necesarios." (1947: 96-97)

<sup>21</sup> Transcribo el principio del ensayo: "En ese exacto punto de nuestra era en que comenzaba, sin signos todavía aparentes -así como no se anuncia ocaso cierto en la fortuita declinación de un sol voluble--, la desintegración occidental del hombre y su crisis civil en la órbita de la cristiandad, solía caminar por las calles de Londres un hombre en quien, para el ojo de unas pocas naturalezas esencialmente contemplativas y sagaces, parecía alcanzar su más alto grado de verosimilitud la idea de persona humana" (1947: 151)

es también una sabiduría del corazón. Ese viento fundamental es el que llevaba en el ánimo aquel hombre que caminaba hace exactamente cuatro años por las calles de Londres." (1947, 152)

Todo el retrato resulta la descripción del tránsito ascendente del escritor hacia su estadio superior en la condición de persona. A diferencia de lo realizado en el retrato de Kafka, en éste, Mallea prescinde de zonas importantes de la literatura de Chesterton. Salvo por alguna mención de su poesía y por las asiduas consultas a su *Autobiografía* y a *Ortodoxia* (un libro también autobiográfico, "una autobiografía vagabunda", como lo presenta su autor), de donde extrae las circunstancias y episodios vitales que conforman el material para la composición de su imagen, no hay juicios, comentarios ni alusiones indirectas a su producción literaria. Se omite casi por completo aquella parte de su producción que no puede ser recuperada en clave autobiográfica; de allí que ni siquiera se mencionen, como dije antes, sus relatos policiales.

En este punto, conviene abrir un paréntesis y recordar la valoración algo ambigua que por esos años le merece a Borges la *Autobiografía* de Chesterton. En una de sus reseñas para *El Hogar*<sup>22</sup>, señala que, sin desconocer los atractivos que el volumen puede tener para quien ya hubiera frecuentado al escritor, de todos los libros de Chesterton, éste es paradójicamente el menos autobiográfico: muchas de sus mejores ficciones, escribe, "le han dado a Chesterton más oportunidad de ser Chesterton que su labor autobiográfica" (1986: 172). A lo que agrega

insidiosamente que no es el libro que él recomendaría para conocerlo. Si bien es cierto que la reseña a que nos referimos es anterior a la aparición del retrato de Mallea y que por tanto es impropio sospecharle intencionalidad alguna sobre su lectura, resulta difícil no creer que, de algún modo, a Borges se le hubiese aparecido el autor de *Historia de una pasión argentina*, libro que acababa de publicarse con excelente repercusión en la editorial *Sur*<sup>23</sup>, cuando, en la misma ocasión, comparaba con sarcasmo la pomposa relación que, a diferencia de Chesterton, algunos escritores locales mantenían con el género en cuestión.

"Los literatos que en nuestro país condescienden al género autobiográfico nos hablan de sí mismos en un tono remoto y reverencial como si hablaran de un ilustre pariente que a veces encontrarán en los velorios: Chesterton, al contrario, intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él." (*Idem*: 172-3)

El comentario interesa tanto por lo que apunta como al pasar de los autobiógrafos argentinos como por la imagen que ya en esa oportunidad transmite de Chesterton: desde muy temprano, aún cuando no sea luego éste el aspecto que más se ocupe de subrayar, Borges encuentra en el humorismo del escritor una de las cualidades más sobresalientes de su literatura.

Volviendo a Mallea habrá que decir entonces que, fiel a los preceptos de la moral literaria humanista que lo guía, su mayor empeño crítico está puesto en alcanzar y difundir el rostro interno de sus autores, en "buscar --como enseña Sainte Beuve-- al hombre en el fondo del poeta" (1947: 67). Para esto,

---

<sup>22</sup> "Autobiography, de G. K. Chesterton", 01/10/1937. Posteriormente, recogida en Borges (1986: 172). Cito de esta edición.

transforma, en el caso de Kafka, toda su literatura en un expediente autobiográfico (cuando no alegórico) y, en el caso de Chesterton, sólo se interesa por aquellas obras que le permiten una interpretación semejante. La literatura resulta un símbolo del hombre y el hombre encarna ese ideal de *escritor agonista* que él había definido en sus ensayos. En estas dos operaciones se sintetiza una modalidad de lectura que Mallea amplifica y prolonga en muchas páginas innecesarias. Chesterton representa el tipo de escritores que, para decirlo en los términos en que Victoria Ocampo caracterizó a Lawrence y a Camus, guardan una absoluta congruencia entre su decir y su hacer, escritores que "nunca fueron más lejos con sus palabras que con sus actos" ("Albert Camus", 2000: 31).

"Gilbert Keith Chesterton -escribe Mallea- combatía como un luchador desesperado y la esperanza era el objeto de su esfuerzo trágicamente titánico. Su buen humor y su gozo eran sólo los amaneceres de una densa noche de vigilia. Había puesto su cuerpo apuntalando las malas puertas del siglo para que no entrara la confusión. [...] Su sangre corría en esta lucha; no sólo la pluma. He aquí la diferencia entre un gran, corpulento Péguy y un pequeño, prolijo Anatole France. Escritores: he aquí la diferencia entre la densidad humana y la ligereza literaria. Era, pues, exactamente lo contrario del escritor pasivo, del delectado: en casi toda su poesía arde una cosa épica, oscura y misteriosa. En casi toda su poesía hay algo sangrante. Ninguna de sus palabras es literaria, gratuita. Cada una de ellas representa la misión del hombre mismo, esto es, el desgranamiento interior en una especie de invisible cruzada." (1947: 171)

Por su personalidad solitaria y angustiada, diferente del mundano y extrovertido estilo de Chesterton, la lucha de Kafka es presentada por Mallea como más íntima y discreta, pero

---

<sup>23</sup> La primera edición de *Historia de una pasión argentina* apareció en septiembre de 1937, es decir, pocos días antes de la reseña de Borges a que nos estamos refiriendo.

igualmente comprometida. Su mensaje, dice, está destinado a revelar a una humanidad frívola, sólo preocupada por su contingencia vital, las ocultas relaciones que gobiernan el universo.

"Casi todo su esfuerzo se concentra en una lucha por dar expresión a los símbolos que se le presentaban sólo a través de síntomas o apariencias pero que aludían categóricamente a un plano trascendental, a otra vida en la que podemos movernos sin quitar los pies de ésta, pero mucho más rica e incorpórea, fabulosa, poblada de sus propios climas y habitantes. Y no irreal, sino metafísicamente real; no visible, pero sensiblemente existente. Lo encarnizado de su lucha consistía en querer desentrañar esto, querer corporizarlo, arrancarlo de su vuelo, de su raptó, de su evasión. Por eso, cada uno de sus personajes, cada una de sus escenas, cada una de sus palabras parece tener un fondo, una profundidad presciente, una puerta abierta hacia considerables, distantes territorios que trascienden el carácter terrestre y habitual de las vulgares circunstancias humanas" (1947: 85-6)

Estos fragmentos sintetizan el sentido general de las imágenes que Mallea diseña de estos escritores y ejemplifican los dos grandes desaciertos en los que incurre, para Borges, esta clase de lecturas: por un lado, deforma la valoración de la obra literaria "reduc[iéndola] a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico" (Borges, "Swinburne", 1999: 147) y, por otro, simplifica el concepto de lo humano, limitándolo a la noción de personalidad.

Como es conocido, desde los años vanguardistas en los que, influido por sus lecturas del empirismo inglés y por las conversaciones con Macedonio Fernández, escribe "La nadería de la personalidad" y "La encrucijada de Berkeley" (Borges 1993: 93-104 y 117-127), Borges acomete contra la noción de persona, afirmando que no se trata más que de una superstición largamente

extendida en Occidente, gracias a las ideas de unicidad y continuidad que transmite. Durante sus años en *Sur*, esta convicción permanece inalterable aunque se expresa en un tono menos beligerante y se enfrenta a nuevos antagonistas. Salvo en el ensayo titulado "La personalidad y el Buddha", texto central en este aspecto, publicado recién en el año 50, la cuestión no es abordada nunca de manera directa, sino que se desliza en comentarios que van apareciendo de manera intempestiva en sus intervenciones. Ninguno de esos comentarios alcanza la intensidad del párrafo que, en su "Modos de G. K. Chesterton", introduce el aparatado dedicado a "Chesterton, poeta":

"Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón; es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón: ser un hombre. Esta intuición elemental, ese arrebatado duradero de asombro (y de gratitud) informa todos los poemas de Chesterton" (1999: 23)

La misteriosa naturaleza del hombre no se explica para Borges en "los miserables rasgos diferenciales que integran la llamada personalidad" ("La personalidad y el Buddha", 1999: 39). Ella no constituye, como para muchos miembros de *Sur*, la máxima expresión de la esencia humana sino el resultado de un elaborado ejercicio retórico, "un juego de manías, rutinas e inhibiciones, amorosamente aduladas y exageradas" (Borges, "Reseña a *Enumeración de la patria*, de Silvina Ocampo", 1999: 256). La identidad divina de la persona, en la que se sustenta el humanismo personalista de Mallea, es cuestionada afirmando en su lugar la irreductible pluralidad del hombre, desprendida de la naturaleza lingüística de su condición.

"(...) cada hombre -sostiene con Hume- es plural, pues consta de una serie de percepciones o, con Plutarco, *Nadie es ahora el que*

*antes fue ni será el que ahora es o, con Heráclito, Nadie baja dos veces al mismo río. Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora*" ("Nota sobre la Paz", 1999: 33)

El impacto del epigrama final sustituye una vez más la exposición de los argumentos que conducen a Borges hasta la conclusión. Sin embargo, como ya lo demostró Jaime Rest (1976), una concepción orgánica y unitaria del lenguaje<sup>24</sup> recorre toda su obra y, de esa concepción, se deriva su perpleja visión de lo humano. Para Borges, es imposible separar el pensamiento de los mecanismos lingüísticos; éste siempre es lenguaje y el lenguaje constituye un sistema imperfecto y artificial, "un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos", escribe citando a Chesterton. ("De las alegorías a las novelas", 1960: 212). Los límites del conocimiento humano se fijan dentro de los márgenes combinatorios de la materia verbal: nuestro saber es una acumulación de ideas desprovistas de validez definitiva porque "(...) el lenguaje sólo es un juego, dotado de singular eficacia como tal pero exento de cualquier aptitud para representar, conocer y entender adecuadamente la realidad sea 'interna' o 'exterior' al hombre" (Rest 1976: 84). En esta insuficiencia del lenguaje se funda para Borges la incierta naturaleza del hombre<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Rest señala que se trata de una concepción del lenguaje proveniente de una tradición especulativa del pensamiento europeo cuya línea principal pasa por el nominalismo, el empirismo, el positivismo, el pragmatismo y la filosofía analítica.

<sup>25</sup> Al respecto, ver especialmente, "El universo de los signos" en Rest (1976: 77-123).

Resultaría tan desmesurado como erróneo pensar que Borges define su perspectiva sobre el lenguaje en los límites estrechos de su disputa con Mallea. No sólo porque esta concepción ya presentaba huellas claras en su producción anterior, sino también porque el tipo de decisión que entraña una perspectiva como la suya excede todas las discusiones coyunturales, lo excede incluso a él mismo, en la medida en que resulta menos una toma de posición reflexionada y asumida, que una inclinación previa e involuntaria, reconocible sólo *a posteriori*, en su literatura. Se diría que Borges *creyó* en la fuerza imperfecta del lenguaje mucho antes de poder *razonarla* y que dedicó toda su obra a elaborar esa *creencia*<sup>26</sup>. Su antagonismo con Mallea resultó, en este sentido, uno de los tantos itinerarios orientados a perfilar esa creencia. De allí que, aún cuando sus argumentos superen esta discusión, resulte imposible no referirlos a ella.

Aunque en modo alguno limitó sus alcances a conseguir este efecto, el concepto de hombre que promovió la literatura de Borges<sup>27</sup> impactó contra las coordenadas principales del humanismo de Mallea. En un gesto extremo que no oculta la descarga sobre su adversario, Borges aparta la definición de la condición humana de su realización en la persona, para ligarla a la idea

---

<sup>26</sup> Para la diferencia entre *creencia* y *razón* en Borges, ver González (2001: 71-89).

<sup>27</sup> A propósito, conviene recordar que para Jaime Rest el propósito central de la literatura de Borges reside en su preocupación por transmitir una nueva imagen del hombre. "Más allá de todo debate, esto es lo que queda de la obra de Borges - y sin dudas no es poco- como aporte ejemplar: se propuso desentrañar una imagen del hombre que tenía imperiosa necesidad en comunicar." (1976: 21)

misma de impersonalidad. *Nadie sabe quién es*, afirma con León Bloy, y esa "ignorancia íntima", una ignorancia que termina por ser lo más propio de uno mismo, describe para él el misterio de lo humano. No obstante, la impersonalidad no se resuelve cómodamente en una negación simétrica de la noción de personalidad --lo cual, como él mismo advierte, resultaría "una de tantas habilidades para 'ser personal'" ("La postulación de la realidad", 1971: 70)-- sino que se anuncia en la discontinuidad de sus intervalos, en los momentos en que se agrietan y fracasan los propósitos, las teorías, las grandes (y pequeñas) personalidades. "Todo hombre -escribe-- es una ilusión, impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos" ("La personalidad y el Buddha", 1999: 37). Pero se trata de una ilusión cuya potencia no reside en la suma total de los hombres de la serie, sino en el hiato que hace posible ese tránsito incontrolable entre uno y otro. La pluralidad de lo humano es consecuencia de la falta de una identidad superior que la reúna y la explique. Por eso Borges elogia a menudo la fórmula con que Hazlitt definía a Shakespeare: "*He was nothing in himself*". Por eso también, repite tanto lo que Bernard Shaw decía de sí mismo: "*I am of the true Shakesperean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing*" ("Reseña a *Enumeración de la patria* de Silvina Ocampo", 1999: 258)

Esta nueva visión de lo humano que Borges inaugura en las páginas de *Sur* (en verdad, una forma nueva y osada de pensar ya en términos de sujeto y subjetividades, y de abandonar el anacrónico concepto de personalidad) desnaturaliza la instalada

concepción entre clerical y heroica del escritor a que suscribe la mayoría de los miembros de la revista. Lejos de los retratos de Mallea (lejos también de los que escribe Victoria Ocampo e, incluso, José Bianco), las lecturas que Borges despliega de Chesterton y de Kafka, entre otros escritores, dan cuenta del agudo proceso de impersonalización que su teoría del sujeto imprime a la categoría de autor. Voy a avanzar un poco en las imágenes que construye de Chesterton, porque ellas muestran en detalle el recorrido y los intereses definitivos de su pensamiento.

De un modo arbitrario y con un sentido puramente estratégico, las colaboraciones de Borges en *Sur* (y también en *El Hogar*) privilegiaron, entre las muchas facetas literarias de Chesterton, su perfil de narrador de relatos policiales. Sumadas al apartado de "Modos de G. K. Chesterton", su nota "Los laberintos policiales y Chesterton" y la cantidad de referencias al escritor que esparció en reseñas y comentarios a relatos de este tipo, terminaron por reducir su imagen a la de uno de los más destacados maestros del género. Una enérgica voluntad contenciosa encaminada a socavar la figura de "héroe moral", que Mallea fijaría luego en la revista, determinó que Borges acentuara entre los méritos máximos del escritor sus destrezas técnicas y sus virtudes retóricas. Su apuesta fue, en este caso, contraponer a la primacía del semblante espiritual del escritor, la visión de un artista básicamente interesado en los "deshumanizados" aspectos formales y constructivos de la

Chesterton"<sup>28</sup> en que Borges corrige ese perfil de diestro narrador de policiales del escritor, que antes tanto se había empeñado en subrayar. La nota, que retoma algunas de las intuiciones que Borges ya había anticipado en *Sur* pero que pasaron casi inadvertidas, dado el énfasis sesgado que él mismo imprimió a su lectura, comienza con una transcripción casi literal del párrafo que encabeza el apartado "Chesterton, narrador policial" en su "Modos de G.K. Chesterton". En este párrafo, Borges vuelve a comparar los relatos del escritor con los cuentos de Edgar Alan Poe, para concluir una vez más que Chesterton consigue aquello que Poe, inventor del cuento de puro horror fantástico y del cuento policial, nunca había intentado: combinar ambos géneros. La variación que le impone ahora a esta idea radica en que, si en el primer ensayo se derivaba de esta circunstancia la habilidad retórica y formal de Chesterton, en esta nueva ocasión, se advierte que esa "maestría no agota la virtud de [sus] breves ficciones" (Borges 1971: 119). No se trata ya de reconocer su destreza en la construcción y puesta en funcionamiento de un refinado "artificio retórico", sino de interpretar la insistencia de una "forma esencial" que, según la lectura de Borges, se repite en los libros de Chesterton a través de los años. Los cuentos del Padre Brown dejan de interesar como piezas representativas del género policial, para convertirse en emblemas de esa secreta propensión al horror y a

---

<sup>28</sup> *Los anales de Buenos Aires* 20-22, Bs. As., octubre-diciembre de 1947, p. 49-52. Recogido luego, bajo el título de "Sobre Chesterton", en Borges (1971: 119-123). Cito de esta edición.

las pesadillas que, aun cuando su autor no lo hubiera tolerado, definen para Borges la verdadera naturaleza de Chesterton.

Cruzando las leyes del policial y las del fantástico, la literatura de Chesterton desvía las convenciones del primero (las mismas convenciones que antes había contribuido a establecer): busca explicar, apelando a la razón, un hecho inexplicable, pretende dominar con la lógica detectivesca el inescrutable horror fantástico y, de este modo, se distancia del propósito que funda el policial en la elucidación de lo confuso pero nunca de lo inexplicable. Sin embargo, no se resuelve aún en esta intersección esa "forma esencial" que resulta el "símbolo o espejo de Chesterton"; ella no descansa en la fusión armoniosa de dos de sus identidades más destacadas, la de escritor policial y la de escritor fantástico, sino que Borges avanza un poco más, haciendo intervenir, de un modo irreverente, también sus dotes de escritor católico: la razón a la que Chesterton apela en sus relatos, aclara Borges, "no e[s] precisamente la razón sino la fe católica o sea un conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y a Aristóteles" (1971: 122). Su irreverencia --expuesta ya con mayor mordacidad en el párrafo dedicado a "Chesterton, padre de la iglesia" en su ensayo de *Sur*<sup>29</sup>-- transforma la religión en una rama de la literatura fantástica e impide, en este caso particular, que la imagen de Chesterton se clausure en una simple suma de facetas individuales. "Chesterton no es [...] la unidad que Poe no adivinó. Chesterton no es una síntesis. Muestra la imposibilidad

---

<sup>29</sup> Ver en este sentido lo expuesto en la nota 16.

de sintetizar los dos géneros: es, en cierto modo, esa imposibilidad" (Cueto 1988: 22). En esta dirección, la nota de *Los anales...* reescribe, algo más de diez años después, lo que Borges, de algún modo, ya había entredicho en su principal ensayo de *Sur*: no sólo que el *hombre Chesterton* es menos importante que sus proyecciones inmortales, sino también que la reunión de estas proyecciones es menos decisiva que la irresuelta inadecuación entre ellas.

La lucha de dos parábolas opuestas (la que aparece en "Ante la ley", de Kafka, y la que figura en el *Pilgrim's Progress*, de Bunyan) lo ayuda a Borges a figurar esta nueva imagen de Chesterton. La primera parábola es una pesadilla atroz, en la que hay un hombre sin nombre, que busca atravesar una puerta abierta pero inaccesible y al que vemos morir esperando poder atravesarla; la segunda, es una fábula heroica en la que un hombre valiente, que sí conoce su nombre y porque lo conoce, se atreve a trasponer una puerta custodiada por una cantidad de guerreros a los que vence con su espada. "Chesterton dedicó su vida a escribir la segunda de las parábolas --escribe Borges--, pero algo en él propendió siempre a escribir la primera" (1971: 123). Inducido por una moral que le dictaba relatos claros y virtuosos, Chesterton se propuso construir una literatura edificante<sup>30</sup>, pero "algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, ciego y central" (*Idem*: 121), que le

---

<sup>30</sup> Ya en "Modos de G.K. Chesterton" Borges había escrito: "Chesterton -¿quién lo ignora?- fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas. Felizmente, nunca lo conseguía del todo" (1999: 21)

impidió cumplir con éxito su propósito y que determinó que, aun no pudiendo escribir la primera de las parábolas, tampoco concluyera la segunda. De este fracaso de sus intenciones, de esta estrepitosa fractura de su personalidad, proviene la "forma esencial" en que se refleja su verdadera naturaleza: esa "ignorancia íntima" que es al fin la falta de verdad que lo constituye y de la cual su literatura extrae un carácter y un alcance por él impensados.

En esta imagen de Chesterton, Borges alcanza finalmente, y de un modo más perentorio y absoluto que el intentado en las "Biografías sintéticas", desbaratar la idea de que una encumbrada personalidad de escritor domina el origen y los destinos de la obra de arte. En el autor de *Ortodoxia*, y de tanta literatura en apariencia doctrinaria, encuentra que las auténticas e imprevisibles posibilidades de la literatura no residen en una predestinada misión trascendente del escritor, sino, paradójicamente, en la en la suspensión de todas sus intenciones y propósitos<sup>31</sup>, en el recóndito instante de impersonalidad que lo atraviesa y hace de él "el lugar por el que la literatura pasa afirmándose, sostenida en una subjetividad que se divide, se rompe, se derrumba" (Cueto 1988: 23).

---

<sup>31</sup> Al respecto hay que recordar que Borges reclama para la literatura un sentido "ecuménico e impersonal" ("El sueño de Coledrige", 1971: 22) y que, por eso, admira en Valéry su propuesta de una historia de la literatura sin nombre de autor, como pensada y escrita por "un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare, *He is nothing in himself.*" ("Valery como símbolo", 1971: 107)

Aunque no voy a extenderme en este sentido, para no resultar demasiado redundante, me interesa señalar que la misma convicción que se desprende de la "Nota sobre Chesterton" alienta también la imagen que Borges va construyendo de Kafka<sup>32</sup>. En el autor de *El castillo*, experimenta, como le ocurrirá también con otros escritores, la distancia infranqueable que existe entre la *invención* y la *elaboración* de una literatura. "La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables (...) La elaboración es menos admirable que la invención" ("Prólogo a *La metamorfosis*", 1975: 104). Mientras la primera se resuelve en una calculada disposición de las partes de la obra, la segunda responde a las "obsesiones" que habitan al escritor y gobiernan su obra más allá de todo proyecto.

"Dos ideas -dos obsesiones- rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito la segunda." (*Idem*)

Ambas se encuentran correlacionadas, o mejor, la idea de subordinación supone la de infinito ("En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas"). Borges advierte que toda la obra de Kafka obedece a un único

---

<sup>32</sup> Además de los textos que aparecieron durante la década del 30 y que puntualizamos más arriba, Borges siguió escribiendo sobre Kafka a lo largo de los años. El 19 de agosto de 1951 se publicó en *La Nación* el conocido ensayo "Kafka y sus precursores", recogido luego en Borges (1971: 145-148). En 1979, prologó un volumen de relatos del escritor titulado *El buitre* y editado por Librería La Ciudad-F. M. Ricci. La editorial Orión acompañó, en 1982, una nueva traducción de *La metamorfosis* con un extenso prólogo suyo titulado "Jorge Luis Borges habla de Kafka". Finalmente, la edición de *América. Relatos breves* que realizó Hyspamerica (Madrid) en 1985, también fue prologada por Borges. Este prólogo se incluyó luego en la recopilación *Biblioteca*

"mecanismo" (algo así como la "forma esencial", que domina para él la literatura de Chesterton) y que este mecanismo repite el de las interminables paradojas de Zenón de Elea. El infinito, ese "concepto que es el corruptor y desatinador de los otros" ("Avatares de la tortuga", 1964: 129), resulta el corazón mismo de su obra. No porque Kafka lo retome de la filosofía para aplicarlo burdamente a la literatura sino porque, siendo su obsesión más recóndita, vuelve sobre él a pesar de sí mismo, sin que pueda decidir apartarlo en el momento de escribir. Kafka no elige escribir las infinitas pesadillas que escribe, él "hubiera deseado --dice Borges-- escribir una obra venturosa y serena" ("Prólogo a *La metamorfosis*" 1975, 104). Sin embargo, el infinito (la obsesión de lo infinito) vuelve cada vez a su literatura para imponerle menos un contenido que una forma: una forma que él no domina, a la que no se puede sustraer, y que aún así, o por eso mismo, rige su obra encaminándola hasta llegar a ser lo que es. Toda la obra de Kafka es, para Borges, la variación de esa forma única e incontrolable, ignorada íntimamente por el autor, y sólo reconocible, con retardo, en el fortuito trazado de las variantes. Kafka mismo no sería más que el hueco misterioso en que su persona se abisma para dar paso a la literatura, para que ella se *invente* y prospere más allá de sí. "Menos un literato, que una literatura." ("Fragmento sobre Joyce", 1999: 168)

Asombrosas, impactantes en varios sentidos, las imágenes que Borges transmite de las obras de Chesterton y de Kafka

---

*personal (prólogos)*, Bs. As., Alianza, 1988. Sobre la lectura

muestran la dirección oblicua en que su perspectiva se distancia radicalmente del humanismo literario de *Sur*. La particular visión del hombre que sus ensayos y relatos inauguran en la revista encuentra una vía nueva para la discutida deshumanización de la literatura. Un vía que, como se dijo anteriormente, no se limita a la defensa de la naturaleza formal y técnica del hecho literario, como tantas veces se le imputa, desde afuera y desde adentro de *Sur*, sino que deriva de la condición impersonal de los sujetos de la literatura. De los autores, especialmente, como intentamos subrayar, pero también de los lectores. "El pleno goce de la obra de Kafka --como el de tantas otras--, escribe, puede anteceder a toda interpretación y no depende de ella" ("Prólogo a *La metamorfosis*", 1975: 105). La emoción de la lectura escapa a la atención y a la reflexión del lector, no requiere de su voluntad ni de su cuidado; es una emoción misteriosa y puntual, que "conmueve físicamente, como la cercanía del mar" ("Modos de G. K. Chesterton", 1999: 23).<sup>33</sup> Como ocurre con la música, la literatura "opera en nosotros de (...) modo inmediato", no necesita de las interpretaciones para existir. Su "espléndida eficacia", la que resulta del encuentro feliz con su lector y no de confinarla a ser un juego sintáctico y combinatorio, "nos destruye, nos exalta y nos mata, y no sabemos nunca qué es." ("Eugene G. O'Neill, premio Nobel de literatura", 1986: 50). En esta desentronización de los sujetos literarios, intolerable

---

que Borges hace de Kafka, ver Cueto 1999.

para los contemporáneos de Borges que prefirieron creer que en la literatura confesional y autobiográfica descansa la más auténtica expresión estética, reside la resolución más aventurada que tuvo su ofensiva contra el humanismo literario de *Sur*.

### 2.c) La discusión sobre la novela

A comienzos de la década del 40, a partir de las "Ideas sobre la novela"<sup>34</sup> que José Ortega y Gasset había publicado quince años antes, se instala en el campo literario nacional un fuerte debate en torno al estado actual y a las posibilidades futuras del género. La discusión involucra a escritores, críticos y ensayistas de las más variadas tendencias: desde Borges hasta Arlt, desde Héctor Agosti hasta Roger Caillois.<sup>35</sup> En el caso de Borges, la misma prolonga, en una dirección clara y específica, su embestida contra el humanismo literario de *Sur*, proporcionándole una ocasión inestimable para continuar, en las

---

<sup>33</sup> Al respecto, hay que recordar esa suerte de declaración de principios sobre la lectura que es "La supersticiosa ética del lector", escrita en 1930 y recogida luego en Borges 1964.

<sup>34</sup> Publicado originalmente en *La deshumanización en el arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1925. En adelante, cito de Ortega y Gasset (1957: 387-419).

<sup>35</sup> Héctor Agosti da cuenta de la repercusión de las ideas de Ortega en "Los problemas de la novela", conferencia pronunciada en Rosario el 21/09/1940 y publicada luego en su *Defensa del realismo*, Bs. As., Ed. Lautaro, 1963, pp. 71-111. Asimismo, Roger Caillois, residente por aquella época en el país, por invitación de Victoria Ocampo, sienta su posición al respecto en "El suicidio de la novela", artículo aparecido en *La Nación* el 17/08/1941 y recogido posteriormente en Caillois (1946: 265-304). Para una lectura de los términos en que Arlt presenta esta discusión, ver Capdevila 2000.

condiciones subterráneas en que se había iniciado durante la década anterior, la polémica que venía manteniendo con Mallea<sup>36</sup>.

Más allá de las opiniones coyunturales (a esta altura, muchas de ellas anecdóticas) que Borges esgrime sobre las características y los procedimientos del género, su intención apunta a desbaratar el privilegio moral de que goza la novela en la revista. Un ensayo de Leo Ferrero<sup>37</sup>, titulado "La novela y la conciencia moral", publicado en 1938, sintetiza la razón de ese privilegio. Suscribiendo a la idea del escritor comprometido espiritualmente con su tiempo, Ferrero afirma que en la novela reside la conciencia moral de un pueblo. En ella, el novelista expresa "las grandes ideas morales y sociales" del momento, ya sea a través de la representación o la crítica de la vida política y cultural o mediante el estudio contextualizado de los dramas privados y de las pasiones individuales.

"[...] casi todos los grandes novelistas --escribe-- sufrieron los males que afligían a su época y a su patria; sus escritos no son más que una rebelión de la conciencia expresada en espléndido estilo.

¿Qué otro sentimiento puede animar a un novelista fuera del sentimiento moral? Vemos que a veces de la pura observación

---

<sup>36</sup> Su ofensiva venía preparándose ya en varios ensayos de la década del treinta, principalmente en "La postulación de la realidad" (fechado en 1931 y publicado en Borges 1964: 67-74) y en "El arte narrativo y la magia" (*Sur* 5, verano de 1932, pp. 172-179). Así como también en la cantidad de reseñas bibliográficas y notas que por esos años escribió en *El Hogar* y en *Sur*. Al respecto, ver Gramuglio (1989: 11-16).

<sup>37</sup> El italiano Leo Ferrero fue uno de los miembros internacionales más notables de *Sur*. Amigo personal de Victoria Ocampo, participó como integrante del inicial "Consejo extranjero" de la revista. Cuando su fatal accidente automovilístico en septiembre de 1933, *Sur* publica la noticia de su muerte: "Colaborador y miembro de la redacción de *Sur*, nuestra revista pierde con él a uno de sus más seguros amigos" (*Sur* 8, septiembre 1933, pp. 155-156). Dos años después, con motivo de la publicación de *Espoirs*, su novela póstuma, la revista le dedica un homenaje (*Sur* 10, julio 1935, pp. 71-83).

pueden brotar primores, pero jamás surge una vasta obra ni una gran literatura; porque el sentimiento moral engendra por lo regular las pasiones del hombre y determina su tragedia, y un novelista debe ser ante todo un hombre" (1938: 37)

Son claras las correspondencias que estas formulaciones establecen con la idea del *escritor agonista* de Mallea y con la concepción de la novela que él desarrolla fundamentalmente a partir de los años cuarenta. Ambos escritores supeditan la valoración del género a la misión trascendente del escritor y coinciden en identificar como sus principales antagonistas a los "estetas modernos" que "se han habituado a no ver en el arte más que el problema de la forma" (*Idem*: 36). En términos similares a los que Mallea emplea para condenar la figura del "escritor espectador" y en un tono igualmente admonitorio, Ferrero sanciona que

"El escritor que juzgara el mundo sin tener sentido moral sería como el pintor que juzgara los colores sin tener ojos; cuando un novelista renuncia a ser hombre o como más decorosamente se dice "se refugia en su torre de marfil" no puede hacer sino preciosos e inútiles alardes de estilo. Se puede escribir una novela partiendo, como Gide, de un sentimiento polémico de inmoralidad, pero no de la indiferencia a lo justo y a lo injusto, al bien y al mal" (*Idem*: 38).

El sentido moral, la firme distinción de valores antinómicos, no sólo indicaría, para ambos escritores, el punto de vista desde el que *debe* manifestarse el novelista sino que además proveería la materia de que se nutre la novela y a partir de la cual se decide su definición. La descripción del género se aparta de este modo de una caracterización formal precisa, sus leyes dejan de obedecer a una preceptiva específica, y la novela, lejos de ser apreciada por sus aspectos estilísticos y compositivos, es

entonces distinguida como una de las formas destinadas a sellar de manera definitiva la subordinación de la estética a la moral.

Según señala Mallea, Balzac y Dostoievski, sobre todo este último, cumplen en tal sentido un rol determinante ya que resultan los iniciadores de esta controvertida transformación.

"Balzac y Dostoievski fueron los primeros rebeldes de una regla tradicional. Ellos introdujeron en la literatura la representación del hombre situado frente a su circunstancia social. El criterio acerca de la perfectibilidad de la obra cambia con ellos: lo que producen es un bloque artístico imperfecto, pujante y angustiado, *el fondo esencial humano vale por su potencia intrínseca en sus obras y no por los viejos principios estéticos que tenían su norma fundamental en la armonía.* Introducen la desarmonía fecunda, de naturaleza esencialmente humana, como factor primero de su estética, en la que la teoría fundamental y filosófica del arte es transmutada en una teoría fundamental y filosófica de la vida. De ese modo su estética se transforma en una ética, pero en una ética funcionalmente creadora, viviente y no postulativa." ("El escritor y nuestro tiempo", 1947: 22-23. El subrayado es mío)

De acuerdo con esta interpretación, a partir de Balzac y Dostoievski, la función y el sentido de la novela se liga a la expresión de los problemas del hombre en el marco social y espiritual de su época: la preocupación por el contenido humano desplaza el interés por los procedimientos específicos hasta llegar a convertirse en el único elemento imprescindible para la definición del género. Las formas novelísticas se subordinan al fondo humano que las trasciende y adquieren la *inconsistencia* y la *incorrección* propias de las formas vitales: "no cesan de buscarse y rectificarse, carecen de permanencia, están privadas de sosiego, viven azotadas, soportan mil torturas, su proceso expresivo se parece más al grito que a la voz normal, viven la agonía de una transición" (*Idem*: 20). La *imperfeción* y la *desarmonía*, en tanto cualidades profundamente humanas, serían

entonces las fuerzas urgentes de que se alimenta la exuberancia estructural y temática del género<sup>38</sup>. Este vitalismo de la novela anuncia el fin de "cierto enciclopedismo, [de] cierta frialdad lúcida, [de] cierta virtuosidad formal, [de] cierto clasicismo" (*Idem*: 24)<sup>39</sup>. Su consagración como género del hombre entraña "la desaparición del esteta" y el advenimiento de ese nuevo tipo de escritor cuya responsabilidad no se limita a la procuración del goce artístico sino que asume destinos espirituales. La novela realiza, para Mallea, el anhelado tránsito del "escritor espectador" al "escritor agonista". De allí que esta oposición, que signó en gran medida sus ensayos de los años treinta, sea la misma que fundamente la concepción y la defensa del género que emprende con mayor decisión en la década siguiente.

El conocido prólogo que Borges dedica, en 1940, a *La invención de Morel* de Bioy Casares presenta no sólo una respuesta, débil y poco convincente, a las "Ideas sobre la novela" expuestas por Ortega sino también y sobre todo una contundente declaración de guerra contra esta visión humanizada del género<sup>40</sup>. Si en esta oportunidad, Borges reconoce en el pensador español --sobre quien años atrás sólo había disparado

<sup>38</sup> "A partir pues de Balzac y Dostoievski, con Proust y Joyce - concluye Mallea-- un arte tradicionalmente de síntesis se hace analítico, gorgónico, barroco y exhaustivo" (1946: 21)

<sup>39</sup> Aunque no la vincula con la defensa que hace del género novela, hay que recordar que Warley lee en esta declaración de Mallea la construcción de "una verdadera poética anti--Borges". "La concepción del escritor agonista -señala- se afirma sobre la negación (la inversión) de los rasgos que caracterizaban a las principales figuras de *Martin Fierro*" (1983: 13).

<sup>40</sup> Sobre las lecturas críticas que se hicieron del prólogo a *La invención de Morel*, ver Podlubne 2001.

burlas e ironías<sup>41</sup>-- un adversario legítimo, es menos por la consideración que le despiertan sus ideas que por las inigualables posibilidades de intervención que ellas le proporcionan. Amigo íntimo de Victoria Ocampo, figura decisiva en la fundación de *Sur* y de gran influencia ideológica y estética entre muchos de sus miembros<sup>42</sup>, el nombre de Ortega y una versión simplificada de su pensamiento le brindan a Borges una ocasión única para reaccionar contra la moral literaria dominante en la revista, absteniéndose de comprometer a sus responsables directos.

La inmediata aceptación del problema en los términos estrechos en que Ortega lo presenta y el grado de exterioridad desde el que enuncia sus objeciones dan la pauta del escaso interés que estas ideas en sí mismas le suscitan, así como también del uso puramente estratégico que ellas le merecen. El extenso ensayo incluido en *La deshumanización del arte* queda reducido, en la respuesta de Borges, a la oposición general que plantean sus páginas iniciales. Partiendo de un "dato estadístico", la disminución de las ventas en materia novelística, Ortega elabora el diagnóstico que explica la decadencia del género: "A mi juicio, esto es lo que hoy acontece

---

<sup>41</sup> Basta recordar el seudónimo Ortelli y Gasset con que Borges y Carlos Mastronardi firmaron la declaración "A un meridiano encontrao en una fiambarrera", aparecido en 1927, en la revista *Martín Fierro*, como respuesta a un artículo de *La Gaceta literaria*, titulado "Madrid, meridiano intelectual de Hispano-América" y firmado por Guillermo De Torre.

<sup>42</sup> Para la relación de Ortega con Victoria Ocampo, su importancia en la fundación de *Sur* y su influencia en los primeros años de la revista, ver Paz Leston (1981: 289-293), Matamoro (1986: 111-124), King (1989: 53-62) y Villordo (1993: 162-165). También "Mi deuda con Ortega", en Ocampo (1999: 264-283).

en la novela. Es prácticamente imposible hallar temas nuevos. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos" (1957: 389). El agotamiento de temas -- paralelo al crecimiento en el lector de una exigencia (imposible de satisfacer) cada vez más rigurosa y exacta de argumentos de mejor calidad, más insólitos y más nuevos-- debe ser compensado por el desarrollo de los otros elementos de la novela. De allí que el tratamiento propuesto consista en desplazar la preocupación por los temas hacia la descripción de los personajes, hasta conseguir el reemplazo definitivo de la primitiva novela de aventuras, centrada en los avatares de la trama, por la moderna novela psicológica, modalidad en la que reside, a criterio de Ortega, el único futuro promisorio del género. Se trata, en síntesis, de abandonar la intención de "inventar tramas por sí mismas interesantes -cosa prácticamente imposible-" por la de "idear personas atractivas"; esto es, de contraponer "un arte de figuras" a "un arte de aventuras" (*Idem*: 398) .

Establecida por Ortega como punto de partida, esta antinomia general condiciona el resto de los aspectos particulares abordados hasta hacer que todos ellos se presenten como variantes derivadas de la misma. Las distintas oposiciones específicas que componen los párrafos del ensayo --"pura narración" frente a "rigurosa presentación", "referir" frente a "ver", "acción" frente a "contemplación", "función" frente a "sustancia", "lo indirecto" frente a "lo directo"-- reproducen de

un modo u otro el sentido ya expresado en la oposición principal. Dos supuestos, en muchos sentidos cuestionables, dan lugar al exacerbado maniqueísmo de Ortega: la idea de que la acción o trama no es la sustancia de la novela sino su armazón exterior, el mero soporte mecánico del personaje -de su psicología- a la que le da forma y en verdad estructura, y la convicción de que lo más relevante en el personaje es su dimensión psicológica, su naturaleza profunda, lo que tiene en su interior y condiciona sus movimientos antes de que actúe. "El interés propio al mecanismo externo de la trama -concluye Ortega-- queda hoy, por fuerza, reducido al *mínimum*. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que puede emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de "acciones", sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco." (*Idem*: 418)

Resulta curioso que Borges, un maestro en el arte de interrogar y desplazar los términos establecidos en que se le presentan los problemas, acepte en esta ocasión la alternativa propuesta por Ortega y limite su respuesta a la facilidad, censurada por él en otro momento, de dotar de signo inverso a los argumentos del contrario. Es conocido que, ante el infundado diagnóstico acerca del agotamiento de los temas de la novela, su prólogo a *La invención ...* sólo atina a contradecirlo acentuando el predominio de la trama en la novelística del siglo XX; que la controvertida disyuntiva entre argumento y personaje es rápidamente resuelta de hecho en favor del primero; que frente a la pretendida superioridad de la "informe" y "realista" novela

psicológica no hace más que defender el "intrínseco rigor" y el "carácter artificial" de la novela de peripecias. Todas las razones que Borges esgrime resultan complementarias de las expuestas por Ortega, lo que muestra no sólo que su refutación adolece del mismo maniqueísmo que acusaban los argumentos del autor de las "Ideas sobre la novela" sino que además ella se esfuerza por ignorar los matices y gradaciones que estos argumentos establecen.

El rígido concepto de novela psicológica con que Borges opera (lo mismo habría que decir del que tiene de la novela de peripecias) desatiende las precisiones apuntadas por su contrincante y hace que sus objeciones incurran en reducciones excesivas. Aunque Borges prefiera olvidarlo, Ortega postula y defiende el carácter artificial de la novela psicológica. El caso del que parte es precisamente el de Dostoievski, en quien encuentra ante todo un "prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca" (*Idem*: 400). Deudora de la tradición clásica que sostiene la separación entre forma y contenido, la concepción general del arte a la que suscribe Ortega reconoce la enorme importancia que la forma estética, entendida como un organismo vivo al que se subordina la materia, tiene en toda creación artística ("La obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto" (*Idem*: 399)). La morosidad o *tempo lento*, que especifica el ideal de la novela moderna, y de la cual la obra de Dostioievski representa el ejemplo más acabado, constituye para Ortega la estructura formal del género. Una estructura basada en

la densidad, en la reducción al mínimo del papel de la acción, en la "concentración de la trama en tiempo y lugar", en la dilación de una peripecia "mediante prolija presencia de sus menudos componentes". En suma, una estructura regida por una norma de condensación formal, opuesta a la mera yuxtaposición de peripecias que domina la novela de aventuras, y orientada a la tarea de "describir una atmósfera", de demorarse en la presentación de los personajes y su ambiente. Allí reside, para Ortega, el realismo de Dostoievski. La "evidente corporeidad" de sus personajes no proviene de ninguna definición conceptual que se proporcione de ellos sino de la detallada (calculada, diríamos) descripción que el autor hace de estos caracteres. La técnica de Dostoievski consiste en no referirnos sus vidas, en no definirlos, sino en mostrarlos, de modo lento y minucioso, en una continua mutación de estados de ánimos y comportamientos. La idea es que el lector se encuentre ante estos personajes, como le ocurre en el trato vital con las personas, "delante de una realidad difícil y no de un sencillo concepto". Que se vea forzado a reconstruir por sí mismo, a partir de los equívocos, contradicciones y mudanzas que los describen, el perfil definitivo de cada uno. De este ajustado procedimiento, se derivan los múltiples efectos de realidad que producen las figuras dostoiivskianas. De allí, concluye Ortega, "que el realismo -llamémoslo así para no complicar-- de Dostoievski no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector" (1957: 401). No está, para decirlo en los términos en que Borges simplifica la

cuestión, en la tendencia a proponerse como una mera "trascricpción de la realidad", como una incauta mimesis de lo real, sino en la producción consciente y elaborada de un cierto *verosímil*, esto es, de ciertos efectos retóricos y compositivos destinados a que el lector crea estar tratando con lo real<sup>43</sup>.

La forma del realismo que Ortega lee en Dostoievski, y también en Proust, y que reivindica como una calidad particular de la novela psicológica, está lejos de resolverse en el realismo ingenuo que la lectura de Borges hace sospechar. Anticipándose a Barthes, aunque sin su rigor ni su claridad, Ortega muestra, en Dostoievski, cómo el realismo es el resultado de un tipo determinado de construcción artística, cómo la intención de representar lo real exige la puesta en marcha de un aquilatado artificio retórico, doblemente complejo, en la medida en que, además de provocar la ilusión referencial, debe ser capaz de disimular las huellas de su ejecución<sup>44</sup>. "El lector -escribe- no tropieza nunca con los bastidores del teatro, sino que, desde luego, se siente sumergido en una cuasi-realidad perfecta, siempre auténtica y eficaz. Porque la novela exige -a diferencia de otros géneros poéticos- que no se la perciba como tal novela, que no se vea el telón de boca, ni las tablas del escenario."

(*Idem*: 402) La construcción de esa "cuasi-realidad", perfecta y

---

<sup>43</sup> Sobre el concepto de *verosímil*, ver AA: VV: 1970.

<sup>44</sup> La lectura de Ortega reconoce en Dostoievski esa forma del realismo literario moderno que "más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos, aspira a alcanzar una representación *verosímil* a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y la vida cultural y social." Gramuglio (2002: 22-23)

eficaz, en que el lector permanece atrapado, destierra de la obra literaria la realidad circundante. Es lo que Ortega define como el "hermetismo" del género. La táctica del novelista no consiste en presentar un doble de la realidad sino en aislar al lector de su horizonte real para retenerlo en el horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interno de la novela. No hace de la novela una versión derivada del mundo sino un mundo autónomo con derecho propio a la existencia. "En este sentido -- afirma-- me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera su novela. Sea él todo lo "realista" que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros" (*Idem*: 411). Tal es el efecto de *lo novelesco*, un "poder mágico" que produce en el lector una acción hipnótica de la cual regresa, concluida la lectura, como si emergiera de otra existencia. Un efecto al que Borges, admirador de Stevenson<sup>45</sup>, debiera haber adherido en caso de haberse interesado genuinamente por las "Ideas sobre la novela". Más aún, detenerse en ellas lo hubiese obligado a reconocer allí una de sus más agitadas banderas de la época: la defensa de la autonomía literaria. El hermetismo que postula Ortega no es sino "la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del

---

<sup>45</sup> "Si hay algo que propiamente pueda conocerse con el nombre de lectura, habría de ser una actividad voluptuosa y absorbente; deberíamos recrearnos en el libro, ensimismarnos, y emerger de la lectura con la mente colmada de la más viva y caleidoscópica danza de imágenes, incapaces de conciliar el sueño o de desarrollar un pensamiento continuado" Stevenson (1983: 147)

arte: la intranscendencia". O, lo que es lo mismo, la necesidad puramente estética de que ella presente un orbe obturado a toda realidad eficiente. La novela no debe aspirar a ser ni filosofía, ni panfleto político, ni estudio sociológico ni prédica social. "No puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior, como el ensueño -remata Ortega, con una imagen que podríamos encontrar en Borges- dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando" (*Idem*: 412).

Si algo se constata una vez más, luego de una lectura atenta del texto de Ortega, es la enardecida intención de disputa que anima el prólogo a *La invención...*; como tantas veces en Borges, la previa voluntad de descalificar al adversario es inmovible, incluso, ante coincidencias flagrantes. En este caso, sumado a su premeditado interés en disentir con el autor de *La rebelión de las masas*, actúa también, y fundamentalmente, su decisión de no sacrificar a ningún acuerdo posible la oportunidad de lanzarse contra quien tácitamente sigue siendo uno de sus principales rivales. La versión elemental de la novela psicológica que Borges postula al desvirtuar los conceptos de Ortega, y contra la cual organiza sus propios argumentos, resulta funcional a su desencuentro con Mallea. Es, en verdad, lo suficientemente amplia y general como para poder acometer en su contra sin tener que mencionarlo y sin atender en detalle a sus consideraciones. Aunque por cautela o

por mala fe, Borges no explicita en ningún momento la pertenencia de la obra de Mallea a la variante psicológica de la novela (lo cual, por otra parte, resulta innecesario dado el interés casi excluyente que éste mantiene por el personaje como categoría rectora de su programa narrativo), no es demasiado aventurado pensar que la arbitraria irritación que el género le provoca deriva del reconocimiento que el novelista posee como escritor de la conciencia, así como también del enorme prestigio de que esta forma goza en todo el campo literario nacional. Es probable que sean estas razones coyunturales, más que su declarado encono hacia las novelas rusas del siglo XIX o del realismo francés<sup>46</sup>, las que expliquen por qué, como afirma Sarlo (1995: 126), Borges se opone a la novela realista como si ésta fuera no sólo una forma del género sino una ideología cuya expansión sobre la literatura hay que controlar.

La defensa que Mallea hace de la novela es una defensa sin dudas ideológica, fundada en la moral humanista que, a su criterio, sustenta el ejercicio literario. *Notas de un novelista* (1954) es, en ese sentido, el libro encargado de perfilar y sentar su posición definitiva<sup>47</sup>. En él, Mallea reúne los

---

<sup>46</sup> En el Prólogo a *La invención...*, Borges manifestó la irritación que le provocaba la psicología de los personajes de las novelas rusas de fines de siglo XIX, diciendo: "Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad." (1975: 22) Sobre Flaubert dijo estar más interesado en su personaje de escritor que en su literatura. (Cfr. "Flaubert y su destino ejemplar" en Borges 1964)

<sup>47</sup> En 1965, doce años después de la aparición de *Notas de un novelista*, Mallea publica *Poderío de la novela*, un volumen también dedicado a exponer sus reflexiones sobre el género. El

fragmentos, artículos y escritos autobiográficos, centrados en el género, que escribe a lo largo de la década del cuarenta y comienzos del cincuenta. Ninguna de estas notas aparece previamente en *Sur*, pero todas ellas responden a la perspectiva que habían anticipado sus ensayos en la revista, y explicitan los ejes principales de la poética narrativa que guió desde el comienzo sus relatos y novelas<sup>48</sup>. Todo el volumen es una presentación, ahora más específica, de las cuestiones relativas a la novela que había apuntado antes sin una forma programática.

Con un tono menos desagarrado y una mirada algo más advertida sobre algunos aspectos técnicos de la práctica literaria, Mallea insiste en la tarea profética del escritor y en el alcance trascendente de la literatura: atribuye a la novela contemporánea la misión, aún pendiente, de brindar una imagen integral del ser humano, de ser "*representativa del hombre entero*" ("*Mitología cotidiana*" 1954: 20). Su punto de partida es una concepción claramente mimética del género, respaldada en la certeza moral de que la ficción no es más que

---

mismo incluye sus notas y ensayos de la primera mitad de la década del sesenta, y resulta un claro testimonio del encierro intelectual en que Mallea desarrolla su actividad literaria. En pleno auge de la nueva novela latinoamericana, él va a seguir insistiendo en los mismos postulados que había defendido más dos décadas antes.

<sup>48</sup> Cabe recordar que durante los años treinta, los relatos de Mallea dominaron la escena literaria en *Sur*. Allí publica: "Sumersión" (*Sur* 2, otoño de 1931, pp. 86-133), "Suerte de Jacobo Uber" (*Sur* 9, julio de 1934, pp. 69-112), "Momento vitae" (*Sur* 11, agosto de 1935, pp. 40-47), "Noche" (*Sur* 33, junio de 1937, pp. 33-52) y, ya a comienzos de los años cuarenta, "Un bien pensante" (*Sur* 70, julio de 1940, pp. 40-48) y "Juego" (*Sur* 99, diciembre de 1942, pp. 7-26 y *Sur* 100, enero de 1943, pp. 45-78). Luego de este relato, disminuyen sensiblemente sus narraciones en la revista (la siguiente aparece recién en 1950) y empiezan predominar los cuentos de Borges y de sus seguidores.

"la expresión de una necesidad constante de verdad" ("Introducción al mundo de la novela", 1954: 122)<sup>49</sup>. Reconoce como mérito máximo de la novela el "habernos contado la historia del hombre no a la medida del héroe, sino a la medida del hombre" (*Idem*)

"Asombra verificar -escribe-- cómo fue la novela, la ficción, de adicta a la historia auténtica del hombre en la tierra, cómo lo acompañó en lo que vivió, cómo -siguiendo la pauta del espejo de Stendhal que se pasea por un camino para reflejar lo que recorre- reflejó las grandes etapas de acomodación del ser en el planeta." (*Idem*: 123)

De acuerdo con este presupuesto inicial, su artículo "Introducción al mundo de la novela" propone, de un modo bastante particular y poco fundado, una historia progresiva de las distintas fases del género, centrada básicamente en la relación entre personaje y mundo representado, entendida esta relación como una fiel transposición del vínculo entre el hombre y su mundo circundante. El personaje resulta, en todos los períodos, una imagen exacta de la concepción de hombre imperante en ese momento; de allí la inmovible prioridad que la

---

<sup>49</sup> Escribe Mallea: "Llamamos ficción a la novela, pero esta ficción, abocada a sus leyes últimas, observada en sus consecuencias, demuestra ahora el fenómeno de haber sido más veraz que mucha historia. La historia recoge el acto, o el acto de los actos, pero no hay acto hacia fuera que se pruebe superior o distinguible respecto del acto de adentro y de ahí que un crimen como el de Raskolnikov sea tan poca cosa en tanto que acto, al lado de las potencias o contingencias interiores de que surgió, y a las que la justicia en estado puro, vuelve para ponderarlas, para tenerlas en cuenta, ya que sin la historia de esos actos interiores es incompleta, o sea es injusta. Y en esta hora en que tantos actos se vuelven contra el hombre por eso, por ser solamente actos, por no querer contar con otra ley que el acto, por desatender al espíritu del escrúpulo como tal espíritu del escrúpulo, en esta hora es cuando vale más la pena recapacitar sobre lo que es la novela y sobre lo que ella en especie, ha dado como caudal al cauce de los tiempos" (*Idem*)

categoría adquiere, para Mallea, en la definición y conformación histórica del género.

Desde este punto de vista, los caracteres de la novela moderna están confiados a representar el ideal de la persona humana y son pensados, en tal sentido, como verdaderas encarnaciones espirituales, dotadas de derecho a gozar de una existencia independiente de la intención del novelista. Figuras impulsadas por una suerte de energía orgánica, que los conduce a alcanzar por sí mismos, más allá de la voluntad del escritor, un perfil propio y definido. En su "Diario de *Los enemigos del alma*" (1954: 74-119), Mallea los muestra resistiéndose a actuar de un modo inerte y mecánico, como meras representaciones, y negándose a proceder si no es de acuerdo a los dictados del alma particular que les ha conferido<sup>50</sup>. Es esta capacidad de autonomía, la que permite, según él, un ingreso directo de la vida en la novela: no sólo porque los personajes aparecen con conductas y reacciones tan complejas como las reales sino, además, porque en ellos se decide la posibilidad de

---

<sup>50</sup> "Había yo decidido --escribe Mallea-- que Mario Guillén, uno de los personajes principales de *Los enemigos del alma*, no hablara nunca de sí, cautamente temeroso de dejarse pescar en trampa. Pero a la mitad del libro el personaje se resiste, quiere hablar de él, no se aviene con la total reserva, pugna por saltar al mundo sin trabas con su yo enarbolado. Entonces doy crédito a su necesidad y le abro hacia fuera las puertas de sí mismos." (*Idem*: 86)

Una experiencia similar relata con el personaje femenino de la novela. "Hasta ahora me mantuve en un puro juego con la figura de Débora, ya que cautivado por el austero escorzo de su carácter, no me animaba a enfrentarme del todo con ella misma. Pero ya hemos llegado a ese punto del libro en que tiene que acabar el juego: yo debo despedirme de la ilusión de una figura que me complace y ella debe partir por sí sola a ser lo que es, la imagen potencial y actuante del demonio, la soberbia maligna." (*Idem*: 97)

trascendencia del género. ("Son los personajes libres los que conducen una novela a vivir. Ellos --los personajes libres-- andan y andan, supremamente, hasta dejar la letra atrás." (*Idem*: 87)).

Podría decirse que esta concepción elemental del personaje que defiende Mallea se aproxima a la noción de "personaje-persona" que Barthes (1991:37) empleó para definir a los individuos de la novela burguesa del siglo XIX. No sólo por el carácter representativo que tienen estas figuras sino también, y sobre todo, porque el modo en que Mallea piensa la relación entre protagonista y acción narrativa recupera el lugar derivado que la trama posee en la novela decimonónica. Antes de actuar e incluso aunque no actúe, un personaje es una "persona" plenamente constituida, un "ser" al que las cosas que le suceden ilustran su personalidad, su naturaleza espiritual, pero en modo alguno la constituyen ni determinan. Su esencia no se subordina a la acción, y puede incluso prescindir de ella casi totalmente. La aventura queda reducida al mínimo, cuando no es absorbida por el protagonista y transformada en aventura interior o espiritual. "El personaje de Borg, de *A orillas del mar libre*, -escribe Mallea sobre una novela de Strindberg-- no realiza nada de lo que esperamos de él, casi no realiza en absoluto nada; hace algo más importante: *está*. *Un auténtico gran carácter es anterior y posterior al mundo de la peripecia*. Borg es un personaje que se nos da totalmente en su *pneuma* o espíritu." ("Un novelista útil al hombre", 1954: 55).

No obstante, en esta descripción que Mallea hace del protagonista de Strindberg está también planteada la distancia que, a su criterio, separa a los personajes de la novela contemporánea de los de la anterior novela realista y psicológica. Los seres que pueblan la novela del siglo XIX son, a su modo de ver, seres convencionales, sujetos a una psicología empobrecida, reducida a los meros "mecanismos íntimos del trueque humano". Héroe táctico dominado por argucias, cautelas, prevenciones, disimulos, decepciones; en suma, por "tramos cortos del ser". En ella, aún no gravitan "sobre el hombre las fuerzas cíclicas y tenebrosas en que el alma se espanta y el espíritu se aviva" ("Introducción al mundo de la novela", 1954: 128). Sólo hay psicología, "el acotado drama psicológico a lo que se llama realismo o naturalismo, sin que lo real alcance a ser portentosamente real ni el naturalismo alcance a ser natural" (*Idem*). Lo que le falta a la novela psicológica, concluye Mallea, es *trascendencia*. La trascendencia propia de la concepción del hombre fundada en los atributos espirituales de la persona humana.

Y ésta es precisamente la cualidad que, para él, distingue la nueva novela contemporánea, a la que llama también "gran novela de la conciencia" o "gran novela moral". Esta nueva novela, de la que Dostoievski aparece como su primer representante y de la que participan además Kafka, Joyce, y Proust, entre otros, es una novela de "dimensión reveladora y de consecuencias incalculables (...) para el sentido de la vida del hombre en el planeta" (*Idem*: 131). Su meta es superar los

enfoques parciales del ser humano, que brindaba la novela anterior, para llegar "a la expresión fundamental, completa, mítica, expuesta en su pleno relieve, de una criatura viviente, sufriente, preocupada, pensante (...) cuyo dolor, peligro, hallazgos e incertidumbres la han hecho grande en un mundo amenazadoramente empequeñecido" (*Idem*: 134). Sus héroes no son "entidades definibles como de razón psicológica" sino seres valorados por su desbordante vigor humano, por su pertenencia integral al orden del espíritu, al dominio moral de la persona. Es el hombre mismo, la criatura viviente y pensante, el que avanza, para Mallea, como protagonista de este arte nuevo, un arte cuyas dimensiones, en el orden específicamente literario, no son superiores a las de sus predecesores, pero cuyos alcances e intereses son más entrañables y comprometidos, porque se revelan como definitivamente morales.

¿Cómo no pensar que es justamente contra esta visión humanizada del personaje que ya presentaban los relatos de Mallea<sup>51</sup>, o mejor, contra la ideología cultural dominante que afirma esta categoría como valor central de la literatura, contra lo que Borges reacciona, en forma arbitraria y descomedida, rechazando por completo la novela psicológica? ¿Cómo no pensar que se trata de una discusión que Borges

---

<sup>51</sup> Cabe señalar que para noviembre de 1940, momento en que Borges fecha el prólogo a *La invención...*, Mallea no sólo había publicado los relatos que detallé anteriormente, sino que además ya habían aparecido, en la editorial *Sur*, *Nocturno europeo* (novela, 1935) y *La ciudad junto el río inmóvil* (Nueve novelas cortas, 1936); en edición reservada para los socios del Club del Libro A.L.A. (Amigos del Libro Latinoamericano), *Fiesta en noviembre* (novela, 1938) y, en editorial Sudamericana, *La bahía del silencio* (novela, 1940).

sostiene tanto en el terreno específicamente literario, como también, y sobre todo, en el plano ideológico en el que esta posición se enuncia y fundamenta? Advertida esta posibilidad, no sólo se esclarece de modo definitivo la lectura intencionada y el uso calculado que hace del texto de Ortega, sino que además, en cierta medida, se explica que sus críticas al género adolezcan de tal grado de generalización y exterioridad. Se torna evidente que al dirigir sus principales ataques hacia la falta de rigor y el pleno desorden de la novela psicológica, Borges no está respondiendo a la concepción altamente verosímil que Ortega tiene del personaje y de todo el género, sino a la visión vitalista del mismo que encarna el propio Mallea. No a los rigurosos caracteres que Ortega lee en Dostoievski, sino a las profundas y excesivas almas rusas que seducen y exaltan al autor de una *Historia de la pasión argentina*<sup>52</sup>. Resultaría torpe

---

<sup>52</sup> No llama la atención en este sentido que Mallea discuta el diagnóstico de Ortega acerca de la deshumanización de la novela, impugnando, precisamente, la lectura que sus "Ideas sobre la novela" proponen de los personajes de Dostoievski. "La leyenda de la deshumanización de la novela --sostiene Mallea-- no es más que el falseo de una verdad, la verdad de su acceso a otra trascendencia, mucho más humana porque mucho más completa, mucho más humana por ir hacia la meta de darnos del hombre la certidumbre de otras regiones, la idea de su distinta colocación en el mundo, la posesión de otras llaves." Y continúa: "Los hermanos Karamosov trajeron la orientación para buscar esos diferentes territorios, la noción de su importancia, la concepción de lo inmenso, serio, engañosos y terrífico de sus fronteras, los instrumentos de su exploración. La novela anterior había habituado a concebir al hombre como una figura plana, globalmente adscrita a sus actos, o como a un árbol sin prolongación subyacente: Dostoiewsky enfrenta un mundo a otro mundo, a un cosmos ótro cosmos, al infierno y el paraíso el infierno y el paraíso del espíritu subterráneo, cuya profundidad es equiparable y proporcionable a la proyección del alma hacia las esferas de su propia elevación. Existe un destino interior, un viaje accidentado e invisible de las potencias immanentes y refugiadas en los sótanos del ser, a la vez un cantón de fuerzas

y equivocado considerar que, atraído como estaba por los procedimientos de verosimilitud artística, Borges no hubiese percibido la notoria distancia que separa las "Ideas sobre la novela" de toda variante ingenua y trascendentalista del realismo. Más aún, si se tiene en cuenta que Ortega manifiesta en forma explícita su firme desacuerdo con la intención de que los personajes de ficción deban representar a los seres vivientes. En este sentido, cabe recordar que la materia de la novela es, para él, fundamentalmente, "psicología imaginaria", es decir, psicologías inventadas, imaginadas, que no se limitan a copiar las almas existentes en sus procesos reales, sino que buscan aparecer como posibles en el marco del universo novelesco al que pertenecen.

"(...) se supone torpemente -escribe- que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que, por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo. Lejos de mí la intención de discutir ahora este enrevesado término, que he procurado usar siempre entre comillas para hacerlo sospechoso. Pero nadie dudará de su ineptitud si advierte que no puede ser aplicado a las obras mismas de que se considera extraído. Son los personajes de éstas tan distintos, casi siempre, de los que en nuestro contorno tropezamos que, aun cuando fuesen en efecto seres existentes, no podrán valer como tales para el lector. Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario." (1957: 418)

Las razones de Ortega son concluyentes y no pueden menos que haberle resultado acertadas al propio Borges. Su decisión de ignorarlas revela entonces, además de su interés en silenciar sus acuerdos parciales con Ortega, que su intención no consiste

---

misteriosamente dirigibles y perfeccionables. Más que por los ojos se ve por esa óptica profunda, prometeica, aparentemente ciega." ("Introducción al mundo de la novela", 1954: 131-132)

en discutir las indiscutibles capacidades artísticas del realismo, su naturaleza constructiva y sus proyectados efectos estéticos, sino en arremeter sordamente contra la simplificación ideológica que el humanismo estético à la Mallea hace de la llamada novela psicológica y realista, al reducirla a mero reflejo de lo real e inmediata expresión de la persona humana.

De una contundencia y una eficacia sorprendentes, la ofensiva que Borges contrapone a esta simplificación se plantea en un terreno igualmente ideológico, y no menos elemental, que la defensa del género esgrimida por Mallea. Antes que detenerse a discutir las condiciones y posibilidades específicamente literarias de la novela --discusión que podría haberse sostenido, en forma interesante y fructífera, con Ortega pero, en modo alguno, con el autor de *El sayal y la púrpura*, dada la naturaleza básicamente *no literaria* de sus argumentos-- Borges proyecta un ataque directo, orientado, como se dijo, a desplazar y sustituir la moral literaria humanista que la nutre por una moral formalista del relato. Fiel a este objetivo, su estrategia se limita a incriminar el género desde valores previamente sancionados como ajenos a él -- debilidad en la trama, falta de rigor en la construcción, resistencia a reconocer su carácter de artificio, excesos de inverosimilitud psicológica, ausencia de invención, entre los más importantes-- y a reconocer estos valores como propios y excluyentes del relato policial y el fantástico. Un doble movimiento que es necesario apreciar como uno y el mismo, para no sobreestimar el valor de sus juicios

contra la novela, así como también, para no exagerar su mentada preferencia por la literatura policial y fantástica.

El amplio operativo que, desde dentro y fuera de *Sur*<sup>53</sup>, Borges organiza en favor de estas formas literarias responde al propósito, estrictamente polémico, de oponer el rigor y la economía narrativa de estos géneros, a la desmesurada necesidad de contenidos y formas humanas que domina la novela. Si bien habría que revisar una vez más qué encuentra Borges en cada una de ellos, en tanto él mismo reconoce diferencias (mientras el policial es apreciado por su carácter convencional y por brindar un modelo de prolija ejecución narrativa, en el fantástico, en cambio, vislumbra menos un género que un ideal de invención pura) ambos contribuyen a cimentar la *reivindicación de la forma y el artificio literario*, como valor máximo de su moral narrativa. Un *valor de choque*, a partir del cual poder disputar un espacio para su literatura y la de sus seguidores en el interior de la revista. El mismo, se recordará, que Mallea había impugnado para imponer el privilegio moral de la novela.

---

<sup>53</sup> Me refiero, por un lado, al fluido intercambio de reseñas que Borges y Bioy realizaron, en las páginas de *Sur*, vindicando estos géneros, y a la publicación en la revista de parte de la obra en colaboración que ambos empezaron a producir por esos años: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Sur, Bs. As., 1942), *Dos fantasías memorables*, *Un modelo para la muerte* (Oportet y Haereses, Bs. As., 1946). Para una lectura ineludible de estos textos, ver Gramuglio (1989). Por otro, aludo al vasto operativo editorial que Borges (una vez más, junto a Bioy Casares) llevó adelante, a partir de los años 40: en 1940, ambos publicaron, junto a Silvina Ocampo, la *Antología de la literatura fantástica* en la editorial Sudamericana; sólo tres años más tarde, dieron a conocer en Emecé --editorial que concluiría por aceptar en 1945 el proyecto de "El séptimo círculo"-- la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*. La segunda serie de *Los mejores cuentos policiales* apareció en la misma editorial en 1951.

Con un sentido evidentemente táctico, Borges reedita, en 1940, el falso enfrentamiento que él mismo ya había desandado algunos años antes. En *El Hogar*, y a propósito de una elogiosa reseña a *¡Absalom, Absalom!* de William Faulkner, escribe en 1937:

"Sé de dos tipos de escritores: el hombre cuya central ansiedad son los procedimientos verbales; el hombre cuya central ansiedad son las pasiones y trabajos del hombre. Al primero lo suelen denigrar con el mote de "bizantino" y exaltar con el nombre de "artista puro". El otro, más feliz, conoce los epítetos laudatorios "profundo", "humano", "profundamente humano" y el halagüeño vituperio de "bárbaro". [...] Otros, excepcionales, ejercen las virtudes y los goces de ambas categorías." (1986: 76)

Si en esta oportunidad elige reponer las facciones y atribuir a cada una su nombre y el de su antagonista, respectivamente, no es porque sus convicciones se hayan modificado en tan corto plazo, sino para ganar en el impacto del golpe que asesta contra su adversario. Podría decirse que, en una decisión que lo honra como estratega, Borges sacrifica a la eficacia de su respuesta la complejidad de sus argumentos. Habrá que decir también que, como el mejor de los ensayistas, está menos preocupado en resguardar el justo sentido de sus razones que en debilitar los postulados del adversario. Tan conocidos como los momentos en que reduce, casi siempre desde las páginas de *Sur*, la literatura a sus aspectos técnicos y artificiales, son aquellos en que, aunque pocas veces en la revista, contradice o desatiende esas afirmaciones. En *Sur*, y contra la hegemónica reivindicación del humanismo estético que impera en ella, Borges afirma el carácter formal de la literatura. Así, nada menos que a propósito de

Lawrence, uno de los autores más celebrados por Victoria Ocampo, escribe:

"Puestos a imaginar la epopeya, Lawrence -con el caudal de "vivencias" que conocemos- lo supera infinitamente a Andrew Lang. Puestos a traducirlas, el sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto. Lo cual nos restituye a la casi escandalosa comprobación: La literatura es arte verbal, es arte de palabras" ("Lawrence y la Odisea", 1999: 139)

Pero cuando otra es la discusión y otros los antagonistas, también son otros, diversos u opuestos, los argumentos. Lo que pone en evidencia entonces que, acentuando un valor en el que efectivamente cree, pero al que en modo alguno circunscribe la naturaleza del hecho literario, Borges despliega las coordenadas de una "poética de combate" que pide "que se la lea por la fuerza con que sacude y desestabiliza lo estatuido antes que por la coherencia y la consistencia (siempre discutibles, siempre al borde de la exageración o lo arbitrario) de lo que propone" (Giordano 2001: 34). Una poética que en disputa con la dominante busca y consigue habilitar con éxito un lugar para su literatura y para la del grupo de escritores que, desde comienzo de los años cuarenta, empiezan a perfilarse como una alternativa estética en el interior de la revista<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Me refiero al grupo reducido de escritores integrado por Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock y Manuel Peyrou.

### Capítulo 3 Los comienzos literarios de Bianco en *Sur*

A pesar de que al iniciarse los años cuarenta la hegemonía de Mallea en *Sur* ya había empezado a decaer<sup>1</sup>, Borges aprovecha la aparición de *Las ratas* de José Bianco<sup>2</sup>, en 1943, para trazar un panorama implacable de la novela nacional e insistir de ese modo en una discusión que acreditaba para entonces más de una década de duración y que ya había alcanzado su punto más resonante con el prólogo a *La invención de Morel*. La necesidad de prolongar la disputa (una disputa de la que Borges no se librará nunca definitivamente) estuvo motivada en esta ocasión por el propósito puntual de legitimar el ingreso y la pertenencia de Bianco al grupo de narradores que, bajo su influencia, reivindicaban el privilegio de la forma y el artificio literario contra las interpretaciones humanistas del arte de novelar.

Conforme a este propósito, aunque sin privarse de elogios ambivalentes y generosidades excesivas, Borges limitó su interpretación de *Las ratas* al enfático reconocimiento de sus méritos técnicos y estilísticos. Es decir, a aquellos logros que identificaban a quien era ya el conocido secretario de redacción de *Sur* con la moral de la construcción literaria que él defendía

---

<sup>1</sup> Ver al respecto "La radiografía velada", en Gramuglio (2001: 360-362).

<sup>2</sup> Me refiero a su reseña "Las ratas de José Bianco", recogida en Borges 1999.

desde la revista. Movido por un acentuado "ardor sectario"<sup>3</sup>, celebró entonces el "ingenioso argumento" del relato, su meditada preocupación por la atención del lector, su estilo "hábilmente simple", su severo rigor en la composición, su "rica y voluntaria ambigüedad". A pesar de reconocer que "el carácter de Heredia era lo primordial" de la novela, apenas se detuvo en los cuidados con que Bianco compone el drama interno del protagonista y no mencionó siquiera las significativas implicancias morales que poseen sus elecciones temáticas. Con un resultado admirable, al que mucho contribuyeron luego el propio autor de *Las ratas* y el perezoso respeto que sus críticos manifestaron ante la palabra borgeana, su lectura logró imponer una imagen parcial e interesada de la literatura de Bianco, con la que desde entonces se vincula de un modo homogéneo su programa narrativo.

A la luz de esta imagen, podría resultar curioso y muy difícil de explicar que las primeras colaboraciones de Bianco en *Sur* ponderen dos novelistas, en apariencias, tan alejados de sus intereses y preferencias estéticas. Me refiero puntualmente a su comentario de *Espoirs*, la novela póstuma de Leo Ferrero, aparecido en 1935, y al estudio que dedica, en 1936, a las últimas obras de Eduardo Mallea<sup>4</sup>. ¿Qué podía atraer, a un escritor identificado con los severos rigores de la construcción literaria, en obras como las de Ferrero y Mallea, definidas,

---

<sup>3</sup> Esta expresión la utiliza Adolfo Bioy Casares, en la Postada que escribe a la *Antología de la literatura fantástica*, en 1965, para justificar la oposición que los compiladores del volumen manifestaban hacia la novela en los años cuarenta.

<sup>4</sup> "La novela de Leo Ferrero" y "La últimas obras de Mallea. Al margen de sus temas principales", respectivamente.

como vimos, por su compromiso espiritual y su indiferencia hacia los procedimientos técnicos del arte? ¿Qué podía concernirle en ellas, al punto de elegir comentarlas?

Más allá de la arbitraria voluntad de Borges en concentrar los intereses de Bianco en los aspectos formales de la literatura, una lectura de los comienzos literarios del escritor revela cómo su perspectiva involucra, también, creencias y valores que lo aproximan en gran parte a las posiciones intelectuales y estéticas de estos novelistas. La rápida compulsión de sus primeras intervenciones en el diario *La Nación* muestran cómo las colaboraciones iniciales en *Sur*, lejos de resultar excéntricas a su obra, prolongan en forma manifiesta las preocupaciones que lo animan desde comienzos de la década del treinta<sup>5</sup>.

De hecho, la primera contribución de Bianco en *Sur*, la nota dedicada a *Espoirs*, es en realidad una nota escrita por encargo que tiene su origen en el elogioso artículo sobre Leo Ferrero que, unos meses antes, al cumplirse el primer aniversario de la muerte del escritor, había publicado en el suplemento literario de ese diario<sup>6</sup>. Interesada por ese artículo, Victoria Ocampo lo invita a una de las reuniones habituales de *Sur*, en la que cambian opiniones sobre la recién aparecida novela de Ferrero y allí surge la idea de que escriba su comentario para la revista. La nota se publica al poco tiempo, precedida por un ensayo de la misma Victoria, e integrando lo que, desde sus páginas

---

<sup>5</sup> Ver especialmente "Anna de Noailles", Bianco: 1933 y "El novelista y la ciudad: Jules Romains", Bianco 1934a

<sup>6</sup> "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero", Bianco 1934b.

centrales, *Sur* anuncia como un "Homenaje a Leo Ferrero"<sup>7</sup>. Un lugar de notable visibilidad para quien acaba de debutar como colaborador y no acredita aún una extensa trayectoria en el campo literario.

No es difícil conjeturar las razones que despertaron la inmediata adhesión de Victoria a la imagen de Ferrero que Bianco diseña en aquel primer artículo de *La Nación*. Desde el título, "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero", el novelista es presentado como un miembro de esa élite intelectual, integrada por hombres excepcionales, cuya superioridad proviene del "descontento que lo[s] lleva a luchar con el mundo a los efectos de ordenarlo, o mejor dicho, de tornar perceptible el orden que oculta su apariencia caótica" (Bianco 1934a: 37), y en manos de los cuales, como ya vimos, reside, para Victoria y para los integrantes más destacados de *Sur*, la responsabilidad de preservar y difundir la cultura<sup>8</sup>.

Pero además de esta coincidencia ideológica general, es probable también que la particular visión del escritor que Bianco postula a propósito del autor de *Espoirs* haya atraído la atención de Victoria de un modo especial. Dos valores, tan decisivos como indisociables para lo que ambos entienden que

---

<sup>7</sup> *Sur* 10, julio 1935, pp. 71-83. El ensayo de Victoria Ocampo lleva por título "Espoirs".

<sup>8</sup> Si bien la cuestión de la responsabilidad de la élites intelectuales en el mantenimiento y la preservación de la cultura es un tópico repetido en las intervenciones de Ocampo y presente en *Sur* desde sus inicios, menos difundido es el dato, anecdótico, pero significativo en este caso, de que, tal como lo señala Gramuglio (1999: 73), la primera tematización explícita de la función de las minorías en la revista es un artículo de Leo Ferrero, aparecido en 1933, y que muy probablemente Bianco conociera. Me refiero a "Carta de Norteamérica, crisis de élites", *Sur* 8, septiembre de 1933, pp. 107-116.

debe ser un escritor, se conjugan, según Bianco, en la prosa de Ferrero: *lucidez en el pensamiento y elegancia en el estilo*<sup>9</sup>. Las mismas cualidades que en un retrato de *Nosotros* ya había atribuido a Paul Groussac, a quien considera el "arquetipo del escritor"<sup>10</sup>. El perfil de Ferrero que su artículo se esmera en componer (sobre todo en el apartado que titula "El escritor y las palabras") expresa el propósito central de lo que define según Bianco la tarea del escritor: provocar en el lector el encuentro con la verdad. Con una verdad a la vez extraordinaria y familiar, que lejos de ser patrimonio exclusivo del autor, habita en germen en el lector, a la espera de que aquél suscite "su florecimiento instantáneo, milagroso" (*Idem*).

Como en el caso de muchos de los escritores que Bianco admira, por diferentes que ellos sean entre sí, el máximo talento de Ferrero reside en posibilitar que un lector, alentado a abandonar una actitud pasiva y dispuesto a dejarse atrapar por esa mezcla de goce entre intelectual y casi físico, que es para Bianco la lectura, transite el pasaje que lo conduce hasta la manifestación de esa verdad aún latente e inadvertida. Esta búsqueda de la verdad es la que condiciona y explica los atributos fundamentales que debe reunir un escritor. El rigor en el pensamiento y la elegancia en el estilo garantizan que el

---

<sup>9</sup> En este punto, resulta oportuno recordar los términos en que Bianco describe a Victoria Ocampo. "(...) el pensamiento abstracto la fascinaba. Su sensibilidad recurría en primer término a las ideas para ordenar y esclarecer sus emociones." ("Victoria", Bianco 1988: 235)

<sup>10</sup> "Arquetipo del escritor, [Paul Groussac] descuellos entre esos estimables aficionados por el domino de los temas que trata, la profundidad en el pensar y la elegancia del estilo" *Nosotros*, julio de 1929. Recogido luego en Bianco (1993: 11-13).

sentido no se extravíe "en el largo y serpenteado camino de las ideas" (*Idem*), y pueda ser transmitido mediante una expresión justa y clara, despojada de los énfasis innecesarios del lenguaje.

Si bien con el paso del tiempo y la lectura de Proust, Bianco va a afinar el alcance y la relevancia de estos atributos, en ningún momento renunciará a la creencia de que un vínculo complejo pero inquebrantable liga a la literatura con la verdad. Aún cuando la naturaleza de la verdad sea luego lo que se le vuelva problemático. La fidelidad a esta creencia decidirá entonces que, más allá de sus ambigüedades y divergencias, más allá incluso de su notable disposición a dejarse atraer también por valores menos espirituales y más afines a los aspectos técnicos de la literatura, Bianco participe de las determinaciones humanistas que configuran la moral literaria dominante en *Sur* durante su primera década.

Sin alcanzar la consistencia y la homogeneidad que esta moral presenta en las reflexiones de Eduardo Mallea, e incluso, de Victoria Ocampo, su punto de vista no deja de identificarse con ella en muchos aspectos centrales. Comparte esa suerte de común ideologema filosófico en el que la verdad se define por su concordancia con el espíritu y este último resulta la propiedad específica de lo humano. De allí se desprende su convicción, también extendida entre la mayoría, de que tanto la literatura de imaginación como la filosofía y la poesía son auténticas expresiones de valores espirituales, valores que se caracterizan

por su abstracción y universalidad, y que les dan a estas manifestaciones una irrenunciable dimensión trascendente<sup>11</sup>.

Este Bianco, apegado a una legitimación humanista y referencial de la literatura, es el que sostiene, con Mallea, que la búsqueda de la *belleza* es la búsqueda del *orden* que se oculta tras la apariencia caótica de la realidad, es el que defiende, en estrecha coincidencia con Ocampo, "un ideal de lengua literaria" fundado en la convicción de que el escritor "ha de salvar esa distancia insalvable que va del pensamiento a las palabras", sin desnaturalizar "el oscuro sentido original" de las mismas y aproximándolas en un máximo posible al pensamiento (*Idem*). Es el que no duda en afirmar que "la belleza es el signo exterior y visible de una interior e invisible verdad".

Pero para no simplificar ahora la imagen de Bianco en un sentido opuesto y complementario al de Borges y, sobre todo, para no desconocer los matices de un escritor más inclinado a dejarse guiar por de sus propias opiniones que por la adhesión definitiva a las morales de grupo, habrá que decir entonces que, con mayor o menor audacia, según los casos, su perspectiva reúne un acercamiento espiritual a la literatura con un saber técnico y una mirada específica sobre los problemas literarios. En muchas oportunidades, sus reflexiones oscilan entre un modo de valoración y otro, con relativa naturalidad y sin conflicto aparente. Ambos criterios parecen convivir en un terreno pacífico, cuando lo que en definitiva sucede es que los aspectos

---

<sup>11</sup> Ver a propósito "Julien Benda", Bianco (1997: 50-64)

formales de la literatura se ven subordinados a una valoración moral. En otras ocasiones, aquéllas en las que su pensamiento alcanza mayor penetración y sagacidad, Bianco imprime un giro significativo sobre las determinaciones humanistas, apartándolas del ámbito de imprecisión y vaguedad a que parecían condenadas e introduciendo un esfuerzo de elucidación que, a pesar de resultar muchas veces insuficiente y limitado por el mismo espacio en que se ejerce, permite que se planteen cuestiones literarias específicas y se busque establecer las respuestas a esas cuestiones en una dirección igualmente rigurosa.

En este sentido, y revisando la hipótesis que sostiene que Bianco fue un hombre de *Sur* ante todo porque compartió las limitaciones del proyecto cultural de la revista<sup>12</sup>, importa observar, sin dejar de reconocer la parte de razón que esta hipótesis ilumina, que su modo de pertenecer a *Sur* se aprecia en una dimensión más ajustada si se atiende, antes que al acuerdo ideológico y al entendimiento estético que sostuvo con sus miembros más representativos, a la forma particular en que su perspectiva reunió las posiciones literarias antagónicas que atravesaron la publicación durante su primera década. Quiero decir, es indudable que Bianco adhirió, incluso desde antes de integrarse a la revista<sup>13</sup>, a esa suerte de "programa tácito"

---

<sup>12</sup> Aludo aquí a Giordano (2001: 68).

<sup>13</sup> Las notas y reseñas que Bianco escribe para la revista *Nosotros*, desde fines de la década del veinte, dan cuenta por anticipado de las muchas coincidencias que poco tiempo más tarde lo acercan a *Sur*. La adhesión a una concepción alta de la cultura, la confianza en los efectos reparadores de la influencia europea sobre nuestra débil cultura vernácula, la visión crítica de la cultura y la literatura nacional, la frecuente apelación a un indefinido "buen gusto" estético, la

(Gramuglio 2001) que nucleó a la mayoría de sus colaboradores y es igualmente indiscutible que suscribió a la concepción estética dominante, pero también es cierto que fueron menos estas adhesiones que la eficacia con que supo recuperar la tensión existente entre las morales literarias que allí estaban en juego, esto es: el modo en que hizo de esa tensión su propio punto de vista, lo que singularizó su posición en *Sur*.

### 3.a) El novelista y la novela

La nota con la que Bianco inicia su colaboración en *Sur* se abre con un comentario general en torno a su concepción del novelista y de la novela, en el que se esfuerza por afinar, a partir de un saber inherente a la práctica literaria, pero sin renunciar a los compromisos morales que la motivaron, la visión del escritor que ya había aparecido en su primer artículo sobre el autor de *Espoirs*. El resultado más interesante de esta tentativa es la definición del "novelista--crítico" con la que Bianco distingue la labor de Ferrero y presenta al mismo tiempo su propio ideal de novelista.

"Combinación feliz del crítico severo, que lleva hasta el extremo la lucidez y la penetración de su juicio, sin restar ni

---

defensa de un estilo literario sobrio y elegante son algunos de los valores que comparte con los miembros más destacados de la revista de Victoria Ocampo, desde antes de pertenecer a ella. Esta suerte de implícito acuerdo previo, que se refleja tanto en estos artículos de *Nosotros* como en los que, también por esos años, escribe para el diario *La Nación*, explica de alguna manera el reconocimiento oficial que acompañó su ingreso a *Sur* y justifica, más allá de las precisas razones coyunturales que lo determinaron, que a pocos años de su bautismo en la revista, él fuese ya su secretario de redacción.

un ápice a la belleza propia del artista ni a la profundidad de su pensamiento filosófico" ("Paul Groussac", Bianco 1993: 13), el novelista-crítico es aquél que, a diferencia del "novelista directo", privilegia las ideas sobre las pasiones y concibe las mismas antes de haber pergeñado sus personajes. "Pertenece - escribe Bianco, retomando las palabras de Ferrero sobre Gide y Váleriy-- a esa clase intermedia de pensadores «que saben escribir mejor que los filósofos y expresar conceptos abstractos mejor que los poetas»" (1935: 76). Es el tipo de escritor que realiza novelas admirables justamente por no ser un novelista innato. Se comporta como un crítico, tanto porque no renuncia a su compromiso con la verdad y aprecia la importancia que las ideas poseen en el interior de la novela, así como también porque tiene conciencia de su actividad y es capaz de especular sobre ella. "Está fuera y dentro de su obra, percibiendo reflexivamente los escollos que un novelista congénito salva con perfecta inconsciencia." (*Idem*)

Definida en estos términos, la idea del novelista-crítico revela un modo determinado de concebir la relación entre literatura y pensamiento. Un modo que, tal como Bianco lo manifiesta años después en su ensayo "Crítica literaria y literatura de imaginación"<sup>14</sup>, encuentra fundamento en sus tempranas lecturas de Oscar Wilde. Al igual que Borges, Bianco aprende en Wilde la necesidad del vínculo que une la creación artística al espíritu crítico. Para el autor de "La decadencia

---

<sup>14</sup> Leído originalmente por Bianco en una audición de Radio Nacional, hacia el final de los años sesenta, y reproducido posteriormente en Bianco (1977: 207-211) y en Bianco (1988: 301-303).

de la mentira", no hay invención posible, no hay auténtica creación, sin intervención de la facultad crítica: "La imaginación imita -dice Wilde, en un conocido aforismo que Bianco retoma--, el espíritu crítico inventa." El sentido de este aforismo expresa tanto la distancia que separa el pensamiento de Wilde de todo propósito imitativo en el arte, como su convicción de que la obra artística obedece a una actividad consciente y deliberada del autor y no es nunca el resultado de sus procesos vitales inconscientes. "Donde no hay teorizadores tampoco hay narradores, donde no hay pensamiento abstracto, tampoco hay mito, donde no hay crítica, no hay ficción." (citado en Bianco 1977:). Esta convicción es, sin dudas, la que decide la diferencia entre el novelista congénito y el novelista crítico. La genuina capacidad de invención que caracteriza al novelista crítico resulta básicamente del conocimiento que tiene de su tarea literaria, del uso calculado y eficaz que realiza de los recursos propios de su arte.

Al tiempo que anuncia en ese sentido una percepción de la literatura como actividad deliberada y específica, esta definición del novelista muestra además cómo los alcances y las posibilidades de esa percepción se ven limitados gracias a la misma condición que los hace posible. Si la búsqueda y la transmisión de una verdad que supere la práctica literaria resulta una exigencia irrenunciable para el novelista-crítico, y más aún, si es precisamente esa exigencia la que lo lleva a reconocer en la literatura un ejercicio inteligente, ocurre también que es ella la que limita su concepto de especificidad

al aprovechamiento lúcido y controlado de los mecanismos ficcionales. Distanciándose de Wilde en este sentido, para quien "el arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo" (2000: 39), más aún, alejándose del Borges que encuentra en la literatura "un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin" ("La supersticiosa ética del lector", 1964: 50), el novelista crítico participa de la convicción de que un más allá de lo literario da su razón de ser a la literatura. De allí entonces que su lugar sólo pueda ser pensado en el marco de una concepción trascendente de la novela.

Si bien este horizonte de trascendencia vincula, en un sentido amplio, la visión que Bianco tiene del género con la interpretación humanista del mismo que defiende Mallea<sup>15</sup>, su voluntad de imprimir a las determinaciones morales de la literatura las precisiones propias de una mirada formal y técnica sobre el arte lo lleva a interesarse antes en Ortega que en el autor de "Notas a un novelista". Para el Bianco lector de las "Ideas sobre la novela"<sup>16</sup>, la categoría de personaje es, como

---

<sup>15</sup> Aunque existen claras diferencias respecto de la concepción del hombre a la que suscribe cada uno, Bianco y Mallea coinciden en reconocer en lo humano una justificación previa y una proyección exterior para el ejercicio literario.

<sup>16</sup> "Desde muy joven he leído a Ortega y Gasset --escribe Bianco--. Ahora, con motivo del homenaje al centenario de su nacimiento, me he puesto a releer algunos tomos de su obra --no de sus obras completas--, todos ellos respetuosamente encuadernados. Debajo de mi firma, consta la fecha en que los compré: 1926, 1927, 1928..., es decir, cuando yo tenía diecisiete, dieciocho, diecinueve años. En aquella época me gustaba mucho Ortega y Gasset, y no hablo del Ortega estrictamente filósofo --yo estaba y sigo estando al margen de la filosofía--, sino del Ortega sociólogo y crítico literario y artístico." ("Sobre Ortega y Gasset", 1988: 335).

no podía ser de otra manera, una instancia decisiva en la constitución del género. La importancia de la acción narrativa es siempre derivada y resulta, en primer lugar, de su capacidad para revelar la psicología del personaje. Con Ortega, afirma que el novelista debe evitar en lo posible definir los seres con los que trata y hacer que la naturaleza interior de los mismos se desprenda de los actos que ellos promueven.

Pero, a diferencia de lo sostenido por el crítico español, para Bianco, la función que tienen las acciones en la novela no termina allí. Ni es éste su papel más importante<sup>17</sup>. Además de presentar internamente al personaje, cada acto manifiesta "el valor intrínseco de la idea que consciente o inconscientemente dio nacimiento y prestó a dicho acto su carácter irrevocable o cuenta menos que la idea contraria (que el acto, al violentar, hace surgir por antítesis) y que hubiese originado una opuesta manera de proceder." (Bianco 1935: 77). La auténtica materia

---

Asimismo, como prueba del interés que, a comienzos de los años cuarenta, Bianco sigue sosteniendo por el Ortega crítico literario, hay que recordar que Roger Caillois envía a Victoria Ocampo una carta en la que le cuenta que el secretario de su revista acaba de pasarle el texto de Ortega sobre la novela. Escribe Caillois: "Bianco ha creído conveniente pasarme las *Ideas sobre la novela* de Ortega: imposible entonces no escribir un pequeña nota para mostrar hasta qué punto las ideas susodichas están en desacuerdo con los hechos. La he redactado con la máxima cortesía posible." (1999: 105)

<sup>17</sup> "La novela moderna no define, escribe Bianco. En vez de ceñirse a un formulario de preguntas y respuestas combinadas, nos pone en contacto con los seres, nos hace penetrar en el funcional misterio de sus naturalezas. Cual en la vida misma, vemos actuar a los hombres. Pero en la novela logramos ir más allá. A nuestra perspicacia se suma la perspicacia del novelista: con su ayuda nos interiorizamos de aquello que no podríamos averiguar sin error librados a nuestra fuerza. Detrás de los actos, los resortes ocultos: móviles, intenciones, pensamientos, deseos insatisfechos o inconscientes que el mismo actor ni siquiera conoce." (1934b:42. Subrayado mío)

novelesca no es la "psicología imaginaria" de los personajes, sino algo anterior a ellos que determina sus comportamientos y deseos, y cuyo dominio está en manos del novelista. Una suma de ideas abstractas que no sólo prefigura la composición de los actores sino que además prolonga el sentido y los efectos de sus acciones más allá de los límites de la ficción.

Contrario al hermetismo con que Ortega distingue el género, contrario a ese olvido de lo real que caracteriza para él el auténtico realismo, Bianco reconoce la contaminación de ficción y realidad como una consecuencia derivada del influjo de la novela sobre el mundo. Si bien los personajes definidos como la transposición literaria de ideas previas a sí mismos conectan desde un comienzo el género con un exterior, es la influencia que estas ideas ejercen sobre el lector más allá de la actuación de los seres que las representan lo que expande el efecto novelesco al ámbito de la realidad. Mientras que para Ortega el autor aísla al lector de su horizonte real y lo aprisiona en el universo cerrado e imaginario de la novela, para Bianco, en cambio, el novelista arbitra los medios que extienden el poder de ilusión del género hacia un afuera de sí en el que se cruzan los dominios y el lector es convocado a cumplir un rol tan dinámico como el del autor<sup>18</sup>.

"Los problemas así encarados -escribe-- trascienden el ámbito del libro, proyéctanse sobre el lector y lo obligan a salir de su actitud pasiva. Ya no se limita a escuchar la explicación minuciosa del mecanismo funcional de un personaje. Junto con el

---

<sup>18</sup> Sin dudas, esta suerte de temprana valoración de la importancia del lector en el relato, posibilitado por el debilitamiento de los privilegios del autor que conlleva su perspectiva, es uno de los mayores aciertos que habrá que reconocer ya en el joven Bianco.

escritor, lo juzga y comenta activamente; lo ve actuar, lo descubre a cada paso... Entre lector y escritor existe una suerte de equivalencia. La realidad ficticia y la realidad parecen confundirse, los contornos del libro crecen, se esfuman. Al terminar de leerlo, tenemos la sensación de que una atmósfera perdura rodeando nuestra propia vida. Dejaron de actuar los personajes, pero allí están los motivos de sus actos y las normas ejemplares que se desprenden de su conducta subsistiendo una vez que ellos han desaparecido. Y allí está nuestra época -- el resultado de ese cúmulo de ideas que flotan en el aire, derivan las unas de las otras, provocan la adhesión de los sujetos, y tan pronto se apoyan como luchan entre sí, furiosamente." (*Idem*: 77)

El riesgo que amenaza esta concepción, y que Bianco se apresura a reconocer para disipar de inmediato, es el de permitir que una serie de teorías e ideas abstractas invada las obras y convierta los personajes en "meros autómatas carentes de emoción". Es preciso cuidar que el interés por el pensamiento no desplace la vida en la novela, para evitar incurrir en lo que Caillois señala como la mayor acusación que puede infligirse a un novelista: la de "haber llevado a escena meros títeres o abstracciones" (1946: 265). La solución que Bianco propone es paradójica y lo muestra plenamente advertido sobre las cuestiones relativas a la construcción del verosímil que ya habían aparecido en Ortega. Que los personajes se comporten como seres de carne y hueso, que la novela comunique el vigor de lo viviente, depende estrictamente de la habilidad del escritor para cumplir con algunas reglas literarias básicas que el mismo Bianco se encarga de puntualizar. Por un lado, y como modo de garantizar su consagrada imparcialidad, el novelista debe estar atento a "personalidades distintas, observarlas desde adentro, con simpatía humana, hasta particip[ar] de sus impulsos y de[fender] sus ideas como si fuesen propias." (1935: 77) No debe

adoptar tal o cual punto de vista sino abarcarlos todos con el fin de mantener su objetividad en el hecho de parecer perderla a cada instante<sup>19</sup>. Por otro lado, con el propósito de preservar la relativa autonomía de los personajes, debe esforzarse en presentar sus ideas y racionalizaciones atendiendo especialmente a las características propias de sus héroes. Llegado el caso, tiene que ser capaz de gestarlas de nuevo en función de ellos y de retocarlas hasta que adquieran naturalidad. "Ha de volver la cabeza, contemplar lo escrito, de manera de no forzar la evolución de los caracteres, y, mientras conduce a sus héroes, dejarse conducir por ellos." (*Idem*)

El novelista-crítico, dirá Bianco con una fórmula que alcanza a describir su propia literatura, es aquél que consigue "introducir el desorden aparente de la vida en el orden peculiar de la obra de arte" (*Idem*). Aquél que logra suspender, al menos por un momento, la relación de la vida y la novela para plantear el problema de la vida en la novela, y poner entonces a disposición de esa cuestión todas las convenciones de su arte. Cuánto más calculado y premeditado resulte su trabajo, cuánto mayor sea la conciencia que tenga de sus procedimientos, mayor será también el efecto de vida logrado, mayor la naturalidad con que las ideas participen de la novela, y más efectiva por ende la proyección del género sobre el mundo.

---

<sup>19</sup> Es probable que sean las exigencias de este principio las que motiven desde un comienzo el premeditado manejo de la perspectiva que presentan sus narraciones. Pienso no sólo en sus relatos de la década del cuarenta sino también en los anteriores, incluidos en *La pequeña Gyaros*.

Se aprecia entonces cómo, compartiendo la importancia que Ortega reconoce a la construcción del verosímil, Bianco deriva de la utilización de este recurso consecuencias enfrentadas a las suyas. Como ya vimos, para el autor de las "Ideas sobre la novela", la construcción de un verosímil realista que desaloje del universo ficcional la realidad circundante es, en sí misma, una condición decisiva en la definición del género. De la eficacia de este artificio depende la principal cualidad de la novela: su hermetismo, o lo que es lo mismo, su *intrascendencia*. Aunque está tan interesado como Ortega en las "argucias" de que se sirve el novelista para captar la realidad, Bianco no considera sin embargo que en ese esfuerzo se resuelve el fin último de la novela. Lejos de cerrar el mundo novelesco sobre sí mismo, el verosímil realista, al naturalizar el vínculo con lo real naturalizando el discurso que lo significa, abre un camino fluido y despejado para el desarrollo de las ideas que motivaron la creación de los personajes y dieron origen a la obra. Borrando las huellas de su ejecución, hace que "el plan no se adviert[a] por ningún lado, [que] no hier[a] la delicada contextura de la novela como el alambre inflexible que atraviesa las flores de la florería" (*Idem*, 78). En este borramiento, del que procede la ilusión de que las ideas se encuentran con el lector sin que el "instrumento escrito" se interponga, se sustenta la *trascendencia* de la novela. Una vez recreada la vida real en la ficción, el "natural" discurrir de las ideas hace que el novelista supere su representación de la misma, otorgando "amplitud y universalidad a los temas cotidianos". "El continuo

germinar de sugerencias morales y espirituales -escribe, a propósito de *Espoirs*- volatiliza la substancia del libro, lo envía a pujante ascensión hasta regiones más nobles, más abstractas y permite que el novelista, incidiendo en la vida real, logre explicarla, superarla." (*Idem*)

Se trata entonces no sólo de *introducir el desorden aparente de la vida en el orden peculiar de la arte*, sino también de reconocer y extraer los beneficios que ese ordenamiento imparte sobre la vida real, al descubrir en ella un sentido aún inexpresado y dejar entrever la verdad oculta que la dirige y organiza. En lugar de adherir a esa separación radical de lo real y lo imaginario a la que Ortega suscribe desde una perspectiva reconocidamente clásica, Bianco se interna en el juego de relaciones entrañables que liga ambos órdenes y por este camino revela la importancia de la literatura. Al margen del realismo ingenuo, sostenido por Mallea, que convierte la novela en una copia derivada de lo viviente, pero también con diferencias claras respecto de esa forma consciente de realismo, igualmente derivada, que defiende Ortega, propone lo que Prieto Taboada (1986:961) denomina un "realismo trascendente". Un modo nuevo de realismo en el que la vida ingresa a la novela menos con el exclusivo propósito de ser representada, que para ser conducida más allá de sí, para que se exploren los misterios que la habitan y se llegue a vislumbrar su verdad más recóndita. De este poder de iluminación sobre lo real, de esta capacidad de volver sensibles aquellos aspectos que "la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros

ojos" ("Viaje olvidado", Bianco 1988: 148) resulta para Bianco la fuerza trascendente de la literatura. Una fuerza cuya potencia quedaría completamente reducida, sería incluso imposible de pensar, si no se le reconociese ante todo un lazo decisivo y entrañable con la realidad.

La íntima relación entre vida y literatura, entre ficción y realidad, es una creencia constante en Bianco, desde el comienzo de su carrera literaria. Sus tempranas colaboraciones en la revista *Nosotros* ya anticipan implícitamente ese vínculo sutil que sus relatos postularían luego entre ambos dominios. En esas intervenciones, señala Prieto Taboada, Bianco define "una toma de posición que orientar[á] el resto de su obra: se coloca a igual distancia de la bulliciosa profesión de literariedad de la vanguardia y del «verismo abominable» de la escritura realista" (1986: 959). Una toma de posición, habrá que agregar, que, lejos de resultar ecuánime o poco controvertida, entra en diálogo directo con las dos tendencias dominantes en ese momento y aparece con la contundencia propia de quien está peleando un lugar en el campo literario. Las colaboraciones a que alude Prieto Taboada son precisamente aquellas en las que Bianco plantea críticas severas al modo en que tanto la vanguardia como el realismo tradicional piensan el lazo entre la literatura y lo real: la reseña sobre *Aquellarre*, de Eduardo González Lanuza, y el ensayo sobre *Los caminos de la muerte*, de Manuel Galvéz<sup>20</sup>. Con idéntica ironía y virulencia, el joven colaborador acomete aquí

---

<sup>20</sup> Bianco 1928a y 1928g, respectivamente.

contra sus pares generacionales, los "jóvenes novísimos" de la vanguardia, y contra el consagrado novelista de lo nacional.

Además de retomar el argumento de Borges en contra de la marcada institucionalización de que adolece la retórica vanguardista<sup>21</sup>, el principal reproche que Bianco dirige a la nueva generación es el de haberse alejado demasiado de lo real, el de haber contaminado sus obras de "una atmósfera de irrealidad excesiva". A diferencia de sus maestros europeos, quienes, como Gómez de la Serna por ejemplo, no sienten tanto desprecio "por este mundo ordinario, en que todos vivimos", los jóvenes vanguardistas, escribe, hacen ostensible su voluntad de "huir de lo común y de lo terrestre", y esto aísla y perjudica sus obras. En cuanto a la literatura de Gálvez<sup>22</sup>, la mayor falta que le atribuye es, en algún sentido, justamente la contraria: su negligente inclinación a lo real, su saturación de detalles referenciales "a cada cual más truculento y melodramático", "su afán de minuciosidad", "sus descripciones soporíferas", en suma, "su verismo abominable, exento de todo buen gusto". El autor de *Los caminos de la muerte*, concluye, "permanece a enorme distancia espiritual de la novela, completamente ajeno al mundo de los personajes. Se lo percibe insensible a los

---

<sup>21</sup> También a propósito de un libro de E. González Lanuza, Borges había señalado, ya en 1925, lo siguiente: "He visto que nuestra poesía, cuyo vuelo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el aire del tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia" (1993: 106-107)

<sup>22</sup> Aunque Bianco sólo analiza *Los caminos de la muerte. Escenas de la guerra del Paraguay*, su comentario alude a toda la narrativa de Gálvez dado que, como él mismo señala, esta obra "se mantiene, con respecto a la factura de sus novelas, en una enojosa inmutabilidad".

acontecimientos que tan minuciosamente relata, combinando fríamente los incidentes como si se tratara de un juego de paciencia [...] Gálvez relata el hecho, no como un novelista, sino como un gacetillero policial" (1928b: 105).

La simétrica impugnación que Bianco dirige hacia estas alternativas estéticas revela de un modo tácito su creencia en que un enlace más complejo y aún inexplorado decide el intercambio entre ficción y realidad. Un enlace menos directo y perentorio que el que, ya sea para alejarse o para plegarse a lo real, definen con igual precipitación las obras de la vanguardia y el realismo de Gálvez. Un vínculo problemático que su narrativa intenta recuperar y poner en escena a través de los reconocidos mecanismos de la ambigüedad que operan en los distintos niveles de sus obras. Esta "poética de la ambigüedad", que agota la mayoría de las veces la descripción que la crítica hace de su literatura<sup>23</sup>, no puede pensarse al margen de ese "realismo trascendente" que anuncia su primera colaboración en *Sur* y muestran luego sus narraciones.

El calculado ejercicio narrativo de selección y sugerencia de la información que se percibe en estos relatos es indisociable del interés de Bianco por superar los límites de la simple representación y aproximarse a la verdadera naturaleza profunda de lo real. Dado que esa naturaleza se manifiesta siempre de un modo esquivo y misterioso, la literatura debe "evocar" la realidad en lugar de "describirla", debe "sugerirla" más que "demostrarla", para no correr el riesgo de omitir decir

---

<sup>23</sup> Ver especialmente Stern: 1979 y Bastos: 1980.

En fuerte polémica con lo que caracteriza unívocamente como "la crítica nacionalista", Bianco suscribe con entusiasmo las tesis generales que Mallea presenta, sobre todo, en *Conocimiento y expresión de la Argentina* y en *Nocturno europeo*. La adhesión a estas tesis, congruentes con las que Victoria Ocampo expone en algunos de sus ensayos más relevantes de ese momento<sup>26</sup>, lo muestran participando fervorosamente de uno de los debates culturales más importantes de la década desde una posición identificada con la de los miembros destacados de la revista. Bianco encuentra en los textos de Mallea una respuesta ajustada al doble problema de definir nuestra identidad nacional y de pensar la relación con Europa. Una respuesta que lo autoriza a disparar con contundencia (con una contundencia mayor que la del propio Mallea) contra lo que describe como un "nacionalismo mal entendido".

El comienzo de su ensayo es categórico y expone la convicción, extendida en las páginas de *Sur*, de que la literatura argentina requiere de un vínculo con Europa para completar los huecos de que adolece nuestra cultura, debido a la distancia que la separa de los centros más civilizados y a la ausencia de tradiciones y linajes, propia de una nación joven. "La indigencia de nuestras letras -afirma Bianco- impulsa al escritor argentino a nutrirse de ideas europeas. Recurre a la

---

María Berry, "Letras hispanoamericanas. Una voz nuestra", en *Sur* 39, dic. 1937, pp. 76-85, y a Émile Gouiran, "Una interpretación argentina", *Sur* 40, enero 1938, pp.75-78.

<sup>26</sup> Me refiero particularmente a Ocampo *Supremacía del alma y de la sangre* (Ediciones Sur, 1935), "El hombre que murió (D.H. Lawrence)" y "Quiromancia de la pampa" (*Testimonios*, Madrid, Revista de Occidente, 145-155 y 233-282, respectivamente).

cultura foránea para organizar la realidad argentina que lo circunda, para ordenar y jerarquizar el Presente, en donde ha de apoyarse toda futura creación" (1936: 39). Esta actitud, agrega, lejos de resultar "indicio de ignorancia ó menosprecio de lo argentino", se funda en el "amor y el respeto al país y proviene del hecho de haber nacido en él" (Idem: 40. Subrayado es mío).

Como Ocampo y como Mallea, Bianco también participa de la idea de que la única forma legítima de pertenecer a la nación es aquélla que deriva *naturalmente* de integrar una clase (la de "nuestro patriciado", dice Mallea) que cuenta con una probada ascendencia criolla. La argentinidad de este grupo está fuera de discusión y se justifica a sí misma a través de las intrínsecas cualidades morales y fundacionales que la definen. Seguros de su pertenencia al país y libres de tener que probarlo a cada paso, sus miembros se sienten con pleno derecho a tomar distancia de él y a reconocer las "transitorias limitaciones" y "deficiencias" por las que atraviesa. Antes que un modo de depreciar lo nacional, esta decisión compromete, tanto en la visión de Bianco como en la de los integrantes más representativos de *Sur*, el punto de partida para superar las carencias locales apelando al contacto y al intercambio con las principales culturas extranjeras.

Desde este horizonte compartido, y en una dirección también común a la perspectiva dominante en la revista, Bianco proyecta entonces sus imputaciones al nacionalismo literario. Contrario a este tipo de crítica "que amordaza su curiosidad intelectual (...) y se contenta con las soluciones que el pensamiento

argentino le ofrece" (*Idem*), defiende, al igual que Borges y Mallea, que el escritor de nuestro país está en condiciones de prescindir de las afectaciones propias de esa concepción estrecha de lo nacional que restringe sus temas al tratamiento de "algún sedicente tópico argentino", de "cualquier descolorido episodio de nuestra historia", o al reflejo de "la vida de campo con su inevitable postulación (...) de nuestro muy evitable gaucho" (*Idem*). En su lugar, el escritor argentino puede y debe ejercer su legítima potestad sobre todos los temas de significación humana y universal, sin sentir por eso que se resiente o se niega su carácter nacional.

El auténtico carácter nacional, sostiene Bianco, se reconoce en aquellos hombres que manifiestan su descontento hacia las falencias autóctonas y perfeccionan su carácter individual como un modo de empezar a revertirlas. El descontento es "una influencia salvadora que lo[s] lleva a reaccionar en contra de [las fuerzas negativas del país], a trascender ese odioso nivel aparente para descubrir los valores intrínsecos de nuestro pueblo. (...) Puede decirse que mientras más desligado[s] aparezcan superficialmente de su país, con mayor violencia habrá el país influido en [ellos], y mientras menos concomitancias guarde[n] con lo que se ha dado en llamar el carácter argentino, más argentino habrá de considerárselo[s]." (*Idem*: 41-42). El verdadero escritor nacional es aquél que consigue distanciarse de esos vicios y defectos compartidos que la crítica nacionalista confunde con cualidades representativas del país y logra vincularse a través de su pueblo con los

valores y los temas universales. Es aquél que sabe que "(...) representa a su clase y a su país en la medida en que se expresa a sí mismo profundamente, expresando al mismo tiempo a la humanidad." (*Idem*: 43)

Como se desprende de lo expuesto hasta acá, escribir sobre Mallea es para Bianco no sólo la posibilidad de impugnar el nacionalismo literario sino también la ocasión de explicitar, en las páginas de *Sur*, el acuerdo que lo liga a los principales representantes de la revista. La localización de un enemigo común y la plena adhesión a las consensuadas razones expuestas por el autor de *Nocturno europeo* contribuyen a que el joven colaborador gane en visibilidad y reconocimiento ante sus pares y empiece a cimentar su lugar en la revista. Basta recordar el ímpetu polémico con que Bianco ingresa al campo literario porteño a fines de los años veinte<sup>27</sup>, para advertir que en esta oportunidad, como en tantas otras anteriores, está interesado en establecer las alianzas y delimitar los antagonismos propios de quien busca legitimar un nuevo espacio. La virulencia con que dispara sus críticas al nacionalismo emparenta esta introducción con aquellas primeras intervenciones de *Nosotros* en que está peleando ese ingreso.

Luego de este comienzo fuertemente contencioso, y pasado el momento de presentar al adversario común, el texto cambia de tono de un modo drástico. Bianco atempera el ardor polémico y se aboca a glosar con aprobación y monótona prolijidad las últimas obras de Mallea. La inicial fuerza impugnatoria del ensayo se ve

---

<sup>27</sup> Ver al respecto Giordano 2000: 56-61.

entonces sustituida por la medida descriptiva del *comentario*. Tal como lo anuncia el subtítulo del artículo, su lectura no profundiza en los "temas principales" del novelista, aquellos que se definen por su honda proyección metafísica (las turbulencias del alma humana, la angustia y la soledad que la aquejan, la búsqueda de nuevos valores éticos con los que enfrentar el caos imperante, entre otros), y se centra exclusivamente en sus tópicos ideológicos, o mejor, en aquellos tópicos que participando de un alcance universal reciben por parte de Mallea una clara inflexión nacional. Ahí están, la Argentina inexpresada, la ciudad de Buenos Aires como centro del falso progreso material, el hombre adventicio frente al hombre civilizado, la necesidad de conocimiento y expresión de nuestra verdadera esencia humana, las palabras vacías ante al verbo como única expresión auténtica de esa esencia, la visión de Europa, la comunión humana como única alternativa de salvación. Estos son los motivos que le permiten a Bianco circunscribir lo que Mallea denomina "un modo nuestro de agarrar el mundo", "un modo argentino de ir a las cosas, de preferirlas y de tomarlas." ("El hombre gordo de Kensington", 1940: 17). Un modo que se postula como alternativa a la restringida concepción de lo nacional que defienden los nacionalistas de "última hora", para utilizar una conocida expresión de Victoria Ocampo, y cuya aspiración fundamental es "vincular al resto del mundo esta porción de Sudamérica; sumar a esa vasta sinfonía de voces nuestra voz, ahogada por el momento, que ha de surgir de los ámbitos

profundos y revelar la esencia auténtica del extremo Sur del continente." (Bianco 1936: 50).

En un gesto que puede interpretarse como signo de un acuerdo sin resto, Bianco no sólo glosa los distintos aspectos que conforman este modo de pensar lo nacional sino que además remeda la forma y el estilo expositivo de Mallea. Fiel a la lógica que compone los textos comentados, también en su lectura "los núcleos de ideas se repiten pautadamente y la acumulación sustantiva y adjetiva vuelve una y otra vez sobre el tópico elegido, en una operación de sinonimización de enunciados muy sencillos" (Sarlo 1988: 231). Todo el comentario avanza sostenido, básicamente, en el recurso a las citas textuales y a la paráfrasis. La voz del crítico se eclipsa ante la del autor de *Nocturno europeo* y su escritura, en otros momentos tan atenta a las virtudes de un estilo llano, queda atrapada en las falsas complejidades de la retórica malleana.

Sin dudas, la literatura de Mallea despierta en Bianco una fuerte identificación ideológica; como sostuvo desde el comienzo y se muestra ahora de un modo flagrante, Bianco participa de esa constelación de valores y temas nucleares que definen el proyecto de *Sur*. Pero sería un error derivar de este acuerdo ideológico con el autor de *Nocturno europeo* un reconocimiento igualmente incondicional de sus méritos como novelista<sup>28</sup>. Como su primera nota sobre "La novela de Leo Ferrero", este ensayo también permite entrever el grado de reserva crítica con que

---

<sup>28</sup> Este es el error, me parece, en que incurre la lectura de John King al presentar a Bianco como "un escritor inicialmente impresionado por Mallea, para ser después cautivado por la obra imaginativa de Borges" (1989: 112. Subrayado mío).

Bianco suscribe a la moral literaria defendida por Mallea. ¿Cómo explicar sino que quien propicia como ideal de escritor la figura del novelista crítico consienta sin reparos la imagen del novelista confesional en que Mallea se afirma y reconoce? Basta recordar la descripción de sí mismo que el autor presenta en *Conocimiento y expresión de la Argentina*, uno de los textos más glosados por Bianco, para advertir la distancia que su definición del novelista crítico mantiene con figuraciones de este tipo. "Mi trabajo, mi aspiración, mi oscuro aporte al concierto humano --escribe Mallea--, es un trabajo de novelista; mi imaginación reacciona ante hechos, pasiones, circunstancias humanas, y las ideas, en su faz propiamente especulativa, si no dejan de inquietarla e instruirla, no le son la atmósfera propicia." (1935: 14). Se trata justamente de la clase de reacción espontánea e inmediata que Bianco impugna en un escritor, anteponiendo, como vimos, el rigor de la inteligencia, la primacía de las ideas sobre las pasiones.

A partir de esta diferencia, que se ilumina con mayor claridad poniendo en relación las dos primeras colaboraciones de Bianco en *Sur*, no puede soslayarse entonces la advertencia que su comentario desliza en medio de una genuina valoración positiva de la narrativa de Mallea y deja sin desarrollar probablemente porque no es el momento para hacerlo cuando se está buscando estrechar las filas ideológicas ante un antagonista común. Luego de elogiar la forma en que el novelista "desuella a un personaje cuando lo encara en forma subjetiva", Bianco se pregunta si "interesarse en un sufrimiento

determinado, encarnarlo en un sujeto y luego amar a ese sujeto porque lo padece ¿no lo llevará a compadecerse arbitrariamente del sujeto? ¿A pretender salvarlo y torcer su destino? ¿No lo llevara a perder su objetividad de novelista?" (1936: 56). Sus preguntas persisten sin respuestas hasta que la misma objeción reaparece ya en un tono afirmativo. "La fusión entre el autor y el personaje, indispensable en un relato de esta índole -- escribe, mientras lee "La causa de Jacobo Uber, perdida"--, entraña el peligro que señalé anteriormente: el peligro de que el novelista, que ya mira como suyo el destino de su héroe, no pueda menos de claudicar su papel de narrador y necesite forzosamente *salvarse*, imprimiendo un sesgo arbitrario a los acontecimientos" (*Idem*, 59)

Aunque lo hace con la cautela y la perspicacia necesarias para atenuar las diferencias en el mismo momento en que las formula, Bianco no deja de advertir sobre la falta de distancia con que Mallea proyecta y compone sus personajes. No es preciso insistir en la centralidad que ambos escritores reconocen a la categoría de personaje en la delimitación del género novelesco, para reparar en que esta advertencia pone en discusión dos formas diferentes de concebir no sólo la índole de los caracteres sino la naturaleza misma del ejercicio literario. Al identificarse con el protagonista del relato, Mallea omite, según Bianco, cumplir con las dos condiciones básicas en que se sustenta para él, tal como vimos más arriba, la construcción del verosímil novelesco. Por un lado, privilegia un único punto de vista e impide que se produzca el efecto de *objetividad del*

novelista, y por otro, arruina el efecto de *autonomía de los personajes*, condición, derivada de la anterior, que reside en que un narrador, consecuente con su visión objetiva, no obligue a sus héroes a adoptar conductas contingentes que alteren las "naturales" motivaciones de sus actos. De este modo, Bianco advierte cómo, eludiendo los esfuerzos de verosimilización, ignorando el carácter artificial del hecho literario, la narrativa de Mallea busca postularse como expresión directa de las experiencias del novelista y acaba por revelarse, inadvertidamente, como una construcción fallida y arbitraria.

En esta objeción que entredicen, sin estridencia pero con firmeza, los reparos de Bianco, se reconoce una vez más el juego doble de proximidad y distancia crítica que lo liga a la moral literaria dominante en *Sur*. En el mismo momento en que elogia el tratamiento que Mallea da a sus personajes, no puede evitar introducir sus prevenciones. Su aguda conciencia de la especificidad literaria no sólo le impide pasar por alto los límites de la poética elogiada, sino que lo lleva incluso a cuestionar uno de sus aspectos definitorios. Esta lúcida torsión, discreta al punto de poder resultar imperceptible, abre posibilidades futuras para la lectura de su propio programa narrativo.

A modo de conclusión:  
"Moral y literatura": un debate tardío

Con evidente retraso, recién a mediados de los años cuarenta *Sur* asume explícitamente la polémica entre las dos morales literarias antagónicas que recorre sus páginas desde su fundación. 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>1</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 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" (AA.VV 1945: 62).

---

<sup>1</sup> Para otro enfoque del debate "Moral y literatura", cfr. Avaro 2002. 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.

La sesión se inicia estableciendo ante todo las reglas que debe respetar el encuentro. Ócampo 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, Chejov y Gide<sup>2</sup>. El segundo, integrado principalmente por personalidades extranjeras ajenas al grupo, gira en torno de la presentación que, en defensa de la literatura comprometida con los problemas

---

<sup>2</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 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?

del hombre, realiza el ensayista francés Jean Guéhenno, a quien Victoria Ocampo había encargado en esa ocasión que eligiese el tema del debate<sup>3</sup>. Se trata, en rigor, de una conferencia dialogada<sup>4</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>5</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 dudas, el primero de los debates el que muestra en *acto*

---

<sup>3</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>4</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." (AA. VV 1946: 107)

<sup>5</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." (*Idem*: 114)

los desplazamientos operados en el dominio literario de la revista y las tensiones por las que aún atraviesa la discusión en ese momento<sup>6</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." (*Idem*: 63).

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

---

<sup>6</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." (*Idem* :107-108)

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" (*Idem*: 63). En este sentido, que reduce el interés por la forma "al arte del bien elegir y del bien disponer las palabras" (*Idem*), la literatura no debe renunciar a los requerimientos del estilo del mismo modo en que no puede librarse de su imperioso contenido moral<sup>7</sup>. "En materia de literatura, como en materia de amor, --condena Ocampo-- ciertas disociaciones son fatalmente empobrecedoras" (*Idem* 65).

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 y nuestro tiempo" 1947: 39), y su derecho a desistir del trabajo formal, "a quemar las armas de la prudencia y del gusto" ("Prólogo" 1947: 8), 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

---

<sup>7</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" (AA. VV 1945: 65)

a salvo de "ese exceso de gusto, de medida, de cuidado" ("De la exageración en la literatura", 1954: 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 movilizad y arrastrada por esos poderes, de modo 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 discrimen estético." (*Idem*: 59)

Contra las mesuradas 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*: 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 inensuciabile. Horror de los novelistas de guardapolvo, de los virtuosos" ("*Diario de Los enemigos del alma*", *Idem*: 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" (AAVV 1945: 79); 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." (*Idem*: 70) 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[...]" (*Idem*). 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" (*Idem*: 63), 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, como vimos, 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." (*Idem*: 70)

El trabajo sobre el estilo redunda 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" (*Idem*: 71), 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" (*Idem*: 70).

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" (*Idem*: 72). 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" (*Idem*) Pero éste no se limita, desde su punto de vista, a ser la "ciencia de disponer las palabras", como creía 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" (*Idem*)

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 Chejov (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." (*Idem*: 74)

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" (*Idem*: 71). La frase introduce una denuncia directa contra ciertas recuperaciones populistas y sentimentales del *Martín Fierro*.

"El *Martín Fierro* (amplíe 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*)". (*Idem*)

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<sup>8</sup>.

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?" (*Idem*)

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

---

<sup>8</sup> Por los mismos años y también en *Sur*, Borges dirá exactamente lo contrario: "En general, nada más extraño a los libros que los propósitos de su autor. Hernández redactó el *Martín Fierro* para mostrar como el ejército hace de un paisano decente, un prófugo, un borracho y un forajido; Lugones y Rojas, para definir a ese desertor recurren a la voz *paladín*..." (Reseña a "La redoma del primer ángel" de Sylvina Bullrich Palenque, 1999:269)

énfasis sentencioso y banal --; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o estolidez." (*Idem*)

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 nutre "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." (Borges 1966: 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 Callillos, Borges también responde a la consigna de Cejo 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, compuesto, oblicuo (...) en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" (Barthes 1987: 65).

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" (AA.VV 1945: 71), 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" (*Idem*), 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", Borges 1971: 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 eveything 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.

"Escribir consiste [desde su punto de vista] en alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el cual el lenguaje, y no "yo", actúa, "performa" (...)" (Barthes 1987: 66-67) En esa actuación involuntaria, desprovista 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>9</sup>. Esa unidad indisociable de ambas instancias, 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" (*Idem*)-- 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

---

<sup>9</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 parte de la materia artística: he aquí lo que todo arte se esfuerza continuamente por alcanzar, y que logra en grado mayor o menor." (Pater 1978: 141)

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, 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>10</sup>; más acá de ambas posiciones, en una instancia oblicua a la determinación de estas fracciones, 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, diverso incluso a esa moral de la forma literaria que distinguió su actuación en *Sur* desde los años treinta.

---

<sup>10</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" (AA.VV 1945: 78)

### 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 Feijoó, 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" (Idem: 79). 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>11</sup>. 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" (Pasternac 2002: 233) 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

---

<sup>11</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 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.

explicar sino que, junto a los relatos de Borges, de Bioy, 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 sindicarlo 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 literatura comprometida", para notar cómo, aunque ahora con otra orientación, sigue en pie la misma alternativa que Mallea planteaba diez años antes<sup>12</sup>. O volver a

---

<sup>12</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." (AA.VV 1946: 119)

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>13</sup>.

---

<sup>13</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 Sábató), 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.

"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" (AA.VV 1942: 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" (*Idem*: 24)

Para una lectura detallada del "Desagravio", cfr. Bastos 1974.

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>14</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*.

---

<sup>14</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).

## Bibliografía

## 1. De los autores

- BIANCO, José (1928a): "aquellarre, por e.gonzález lanuza, samet, editor", *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 295-296.
- (1928b): "La locura de Nirvo, por Rodolfo De Plata, M. Gleizer, editor", *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 297-298.
- (1928c): "Le Perce-Oreille du Luxembourg, por André Baillon, Édition Rieder, Paris", *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 298-300.
- (1928d): "La Fontaine Divine, par Fortuné Andrieu, Édition des Cahiers du Sud, Paris", *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 300--301.
- (1928e): "El signo de Euforion, por Héctor Díaz Leguizamón, J. Lajoune & Cía, editores", *Nosotros* 228, mayo, pp. 262-263.
- (1928f): "La jugadora de pocker y El falsificador de emociones, M. Gleizer editor", *Nosotros* 228, mayo, p. 264.
- (1928g): "Los caminos de la muerte", *Nosotros* 280, julio, pp. 99-105.
- (1928g): "Recordando, por Lucía Láinez de Mujica Farias, J. Peuser, Editor", *Nosotros* 281, agosto, p. 293.
- (1928h): " Sobre casi todo-Sobre casi nada, por Julio Comba, 2 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1928", *Nosotros* 281, agosto, pp. 295-296.
- (1928i): "París-Glosario Argentino por Roberto Gache, Babel, Ed. Buenos Aires, 1928", *Nosotros* 288, octubre, pp. 115-116.
- (1930): "El primer premio del Concurso Municipal. El constructor del silencio", *Nosotros* 252, mayo, pp. 274-277.
- (1933): "Anna de Noailles", *La Nación*, 27 de mayo. Reproducido posteriormente en Bianco 1997: 28-33.
- (1934a): "El novelista y la ciudad. Jules Romais", *La Nación*, 27 de mayo, p. 42.
- (1934b): "La libertad en la formación de las minorías: Leo Ferrero", *La Nación*, 9 de diciembre, p. 37. Reproducido luego parcialmente en Bianco (1997:33-40).
- (1934c): "Raymond Roussel", *La Nación*, 18 de marzo.
- (1935): "La novela de Leo Ferrero", *Sur* 10, julio, pp.76-83.
- (1936): "La últimas obras de Mallea. Al margen de sus temas principales", *Sur* 21, junio, pp. 40-71.
- (1972): *La pérdida del reino*, Siglo XXI, Bs. As.
- (1973): *Las ratas/ Sombras suele vestir*, Bs. As., Siglo XXI, (Primera edición de *Sombras suele vestir*, Bs. As., Cuadernos de la Quimera, 1941 y de *Las ratas*, Bs. As., *Sur*, 1943)
- (1977): *Ficción y realidad (1946-1976)*, Caracas, Monte Avila Editores.

- (1984): *Páginas de José Bianco*, Bs. As., Celtia.  
 ----- (1985): Prólogo a *Las ratas y Sombras suele vestir*, Caracas, Monte Avila.  
 ----- (1988): *Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica.  
 ----- (1993): "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", *Cuadernos Hispanoamericanos* 516, junio, pp. 7-37.  
 ----- (1994): *La pequeña Gyaros*, Bs. As., Seix Barral (Primera edición: Viau y Zona, Bs. As., 1932)  
 ----- (1997): "Dossier José Bianco", *Cuadernos Hispanoamericanos* 565--566, julio--agosto, pp. 8-76.

BORGES, Jorge Luis (1954): *Historia universal de la infamia*, Bs. As., Emecé. Primera edición: Tor, 1935.

----- (1955): *Evaristo Carriego*, Bs. As., Emecé. Primera edición: Manuel Gleizer, 1930.

----- (1964): *Discusión*, Bs. As., Emecé. Especialmente: "La supersticiosa ética del lector" (1930), "La postulación de la realidad" (1931), "Films" (*Sur* 3, agosto 1931) y "El arte narrativo y la magia" (*Sur* 5, mayo 1932). Primera edición: Manuel Gleizer, 1932.

----- (1971): *Otras inquisiciones*, Bs. As., Emecé. Primera edición: Editorial *Sur*, 1952.

----- (1975): *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Bs. As., Torres Agüero Editor.

----- (1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar* (1936-1939), Bs. As., Tuquets Editores.

----- (1993): *Inquisiciones*, Bs. As., Seix Barral. Primera edición: Proa, 1925.

----- (1999): *Borges en Sur (1931-1980)*, Bs. As., Emecé. Especialmente: "Elementos de preceptiva" (*Sur* 7, abril 1933), "Los laberintos policiales y Chesterton" (*Sur* 10, julio 1935), "Adolfo Bioy Casares. La estatua casera" (*Sur* 18, marzo 1936), "Modos de Chesterton" (*Sur* 22, julio 1936), "Lawrence y La Odisea" (*Sur* 25, oct. 1936), "Film and theatre" (*Sur* 27, dic. 1936), "Inmortalidad de Unamuno" (*Sur* 28, enero 1937), "Swinburne" (*Sur* 33, junio 1937), "Luis Greve, muerto" (*Sur* 39, diciembre 1937), "Leopoldo Lugones" (*Sur* 41, feb. 1938), "Fragmento sobre Joyce" (*Sur* 77, feb. 1941), "Sobre la descripción literaria" (*Sur* 97, oct. 1942), "Silvina Ocampo. Enumeración de la patria" (*Sur* 101, feb. 1943), "Sylvina Bullrich Palenque. La redoma del primer ángel" (*Sur* 111, enero 1944), " José Bianco. Las ratas." (*Sur* 111, enero 1944), "Nota sobre la paz" (*Sur* 129, julio 1945), y a personalidad y el Buddha" (*Sur* 192-3-4, oct.-nov. 1950).

----- (2001): *Textos recobrados 1931-1955*, Bs. As., Emecé.

MALLEA, Eduardo (1935): *Conocimiento y expresión de la Argentina*, Bs. As. *Sur*.

----- (1947): *El sayal y la púrpura*, Bs. As., Losada.

----- (1954): *Notas de un novelista*, Bs. As., Emecé.

----- (1965): *Poderío de la novela*, Bs. As., Aguilar.

## 2. Sobre los autores

AAVV (1992): "José Bianco, 60 años después. Sombras solía vestir", *Primer Plano*, Suplemento de cultura de *Página/12*, 17 de mayo.

BALDERSTON, Daniel (2000): "Borges, ensayista", en *Borges: realidades y simulacros*. Bs. As., Biblos, pp. 117-134.

BASTOS, María Luisa (1974): "Borges ante la crítica (1923-1960)", Bs. As., Hispamérica.

----- (1980): "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares", *Hispamérica* 27.

CALABRESE, Elisa (1996): "Borges: genealogía y escritura" en CALABRESE Elisa y otros, *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 97-137.

CAPDEVILA, Analía (2000): "Arlt contra Ortega (una polémica sobre la novela)", *Boletín/8* del Centro de Estudios de Teoría y crítica Literaria (UNR), Rosario, pp. 67-89.

CUETO, Sergio (1988): "Fragmentos sobre la entonación ensayística", *El ensayo literario/1* (en colaboración con GIORDANO, Alberto), Rosario, Ed. Paradoxa, pp. 17-27.

----- (1999): "Un discípulo tardío (El Kafka de Borges)", *Boletín/7* del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria (UNR), Rosario, pp. 34-40.

DABINI, Atilio (1980-1986): "Intelectualismo y existencialismo: Eduardo Mallea", en ZANETTI, Susana (Dir.): *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*, T. 4, CEAL, Bs. As., pp. 433-456.

ELOY MARTINEZ, Tomás (1997): "José Bianco: sombras solía vestir", Suplemento Cultura de *La Nación*, 19 de enero, pp. 1-2.

FERNANDEZ, Enrique (1977): "Contexto religioso y mensaje profético de *Historia de una pasión argentina*", *Cuadernos hispanoamericanos* 324, Madrid, junio, pp. 532-540.

FERRARI, Nicolás (1986): *Jorge Luis Borges. Nuevos diálogos con Osvaldo Ferrari*, Buenos Aires, Sudamericana.

GARCIA RAMOS, Arturo (1991): "José Bianco, *Sur* y el norte de la liteartura fantástica", en MORILLAS VENTURA, E. (Comp.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 235-242.

GIORDANO, Alberto (1991): "Borges: la forma del ensayo", *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 35-58.

----- (2001): "Borges: la ética y la forma del ensayo", *Punto de vista* 70, pp. 29-35.

----- (2001): "Imágenes de José Bianco ensayista", *Boletín* 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNR)", Rosario, pp. 53-76.

GONZALEZ, Darío (2000): "La lógica de la lectura escéptica", *Cotextes* 38, CERS, Université Paul Valéry, pp. 71-89.

GRAMUGLIO, María Teresa (1989): "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos", *Punto de vista* 34, julio-septiembre, pp. 11-16.

HALPERIN DONGUI, Tulio (1999): "Eduardo Mallea", *La Argentina en el siglo XX*, Bs. AS., Ariel, pp. 51-84.

- HELFT, Nicolás y PAULS, Alan (2000): *El factor Borges*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
- JITRIK, N. (1997): "La falta y la aduana en las "Sombras"", *El ejemplo de la familia*, Bs.As., Eudeba, pp. 53-69.
- LOUIS, Annick (2001): "Retórica y argumentación en Borges: hacia una disciplina literaria sin teoría", *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (UNR)*", Rosario, pp. 41-52.
- MOLLOY, Sylvia (1999): *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- PAZ LESTON, Eduardo (1994): "Orígenes de una novela", *Proa* 13, septiembre-octubre, pp. 47-52.
- PELTZER, Federico y PIÑA, Cristina: "Dosa personajes solitarios en la novela argentina actual", *Revista Universitaria de Letras* 1, Mar del Plata, pp. 80-98.
- PICON SALAS, Mariano (1994): "Prólogo" a *Historia de una pasión argentina*, Bs. As., Corregidor, pp. 15-24.
- PODLUBNE, Judith (2001): "Notas para la discusión de una poética del relato en Borges", en VAZQUEZ, María Celia y PASTORMERLO, Sergio (Comps.): *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Bs. As., Eudeba, pp. 263-272.
- PRIETO TABOADA, Antonio (1980): "El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir* de José Bianco", *Revista Iberoamericana* 110-111, enero-junio, pp. 717-730.
- (1986): "Ficción y realidad de José Bianco (1908-1986)", *Revista Iberoamericana* 137, octubre-diciembre, pp. 957-962.
- (1992): "José Bianco: Amistades literarias y proyecto de autonomía", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35, 1er. semestre, pp. 121-133.
- REAL DE AZUA, Carlos (1987): "Una carrera literaria", *Escritos*, Arca, Montevideo, pp. 95-144.
- REST, Jaime (1976): *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Bs. As., Ediciones Librería Fausto.
- (1982): "Jorge Luis Borges y el ensayo especulativo", *El cuarto en el recoveco*, Bs. As., CEAL, pp. 73-82.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1970): "Eduardo Mallea visible e invisible" y "Borges: teoría y práctica" en *Narradores de esta América* (t. 1), Montevideo, Alfa, pp. 249-269 y pp. 187-235 respectivamente.
- ROMERO, Francisco (1961): "Eduardo Mallea: nuevo discurso del máteodo", Prólogo a *Historia de una pasión argentina*, Sudamericana, Bs. As., pp. 7-12.
- ROZITCHNER, León (1955): "Comunicación y servidumbre: Mallea", de León Rozitchner, en *Contorno* 5/6. (Recogido posteriormente en AAVV (1981): *Contorno. Selección*, Bs. As., CEAL, pp. 107-132)
- SARLO, Beatriz (1981): "Sobre la vanguardia. Borges y el criollismo", *Punto de vista* 11, pp. 3-8.
- (1982): "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo", *Punto de vista* 16, pp.3-6.
- (1988): "La imaginación histórica" en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 30*, Bs. As., Nueva Visión.

- (1995): *Borges, un escritor en las orillas*, Bs. As., Ariel.
- SORRENTINO, Fernando (1996): *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Bs. As., El Ateneo.
- STERN, M. (1979) : "Los mecanismos de la ambigüedad en "Sombras suele vestir"", *Eco* 216, Bogotá, pp. 627-653.
- VIÑAS, David (1974): "Sur: sobrevivencia y reemplazos del escritor. Mallea" en *Literatura argentina y realidad política de Sarmiento a Cortázar*, Bs. As., Ediciones Siglo veinte, pp. 78-84.
- WILLSON, Patricia (1997): "Traductores en Sur: teoría y práctica", en BRADFORD, Lisa (Comp.), *Traducción como cultura*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 133-139.

### 3. Sobre la revista *Sur*

- AVARO, Nora (2002): "Sur en debate: moral y literatura", ponencia presentada en el "III Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria", Rosario, 18, 19 y 20 de agosto. Mimeo.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1983): "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural", "Dossier: la revista *Sur*", *Punto de vista* 17, pp. 7-9.
- (1986): "Sur en la década del treinta: una revista política", *Punto de vista* 28, pp. 33-39.
- (1998): "Victoria Ocampo y los conflictos en la cultura argentina", en *Prismas. Revista de historia intelectual*, No. 2, pp. 231-234.
- (1998a): "La cultura nacional en el proyecto de *Sur*". Trabajo leído en el Simposio "Miradas y miradas. Las vanguardias en la Argentina", organizado por la UNR en la Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, 1, 2, 3 y 4 de septiembre de 1998. Mimeo.
- (1999): "Las minorías y la defensa de la cultura. Proyecciones de un tópico de la crítica literaria inglesa en *Sur*", *Boletín/7* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), pp. 71-77.
- (1999a): "Hacia una antología de *Sur*: Materiales para el debate", en *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Bs. As.-Madrid, Alianza, pp. 249-260.
- (2001): "Una década dinámica. Transformaciones, posiciones y debates en la literatura argentina en los años treinta", *Nueva Historia argentina*, tomo 7, Bs. As., Sudamericana, pp. 333-380.
- LAFLEUR, Héctor, PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando (1968): *Las revistas literarias argentinas 1983-1967*, Bs. AS., CEAL.
- MASIELLO, Francine (1985): "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse", *Latin American Research Review*, vol. XX, 1, pp. 27-60.
- MASOTTA, Oscar (1956): "Sur y el anti-peronismo colonialista", *Contorno* 7/8. Recogido posteriormente en AAVV (1981): *Contorno. Selección*, Bs. As., CEAL, pp. 148-165.

- MATAMORO, Blas (1975): *Oligarquía y literatura*, Bs.As., Ediciones del Sol.
- (1986): *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Bs. As., Eudeba.
- PANESI, Jorge (1985): "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*", *Espacios 2*, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, pp. 49-64.
- PASTERMAC, Nora (2002): *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Bs. AS., Paradiso.
- PAZ LESTON, Eduardo (1981): "El proyecto de la revista *Sur*", *Historia de la literatura argentina V*, Bs.As., CEAL, pp. 289-312
- PIGLIA, Ricardo (1986): "Sobre *Sur*", *Crítica y ficción*, Cuaderno de Extensión universitaria, Universidad Nacional del Litoral. pp. 47-50. Entrevista realizada por Eduardo Paz Leston y originalmente aparecida en *La opinión*, 4/3/1979.
- PRIETO, Adolfo (1968): *Literatura y subdesarrollo*, Universidad Nacional de Rosario.
- KING, John (1990): *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROMANO, Eduardo: (1996): "Nace *Sur*, entre el final de *Síntesis* y las elecciones de 1930", *Tramas II*, Córdoba, pp. 33--46.
- ROSA, Nicolás (1987): "*Sur* o el espíritu y la letra", *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 121-137.
- SARLO, Beatriz (1983): "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*", "Dossier: la revista *Sur*", *Punto de vista 17*, pp. 10-12.
- (1998): "Victoria Ocampo o el amor de la cita", *La máquina cultural*, Ariel, pp. 93-194.
- VILLORDO, Hermes Oscar (1993): *El grupo Sur*, Bs.As., Planeta.
- VIÑAS, David (1974): *De Sarmiento a Cortázar*, Bs.As. Siglo veinte.
- (1998): *De Sarmiento a Dios*, Bs.As., Sudamericana.
- WARLEY, Jorge (1983): "Un acuerdo de orden de ético", "Dossier: la revista *Sur*", *Punto de vista 17*, pp. 12-14.

### Bibliografía General

- AA.VV (1970): *Lo verosímil. Comunicaciones*, Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo.
- AA.VV (1942): "Desagravio a Borges", *Sur* 94, julio, pp. 8-34.
- AA.VV (1945): "Moral y literatura", *Sur* 126, abril, pp. 63-84.
- AA.VV (1946): "Literatura gratuita y literatura comprometida", *Sur* 138, abril, pp. 105-121. Reunión efectuada el 9/12/1945.
- ADORNO, Theodor W. (1998): "El ensayo como forma", *Pensamiento de los confines 1*, pp. 247-259.
- BAJTIN, Mijail (1988): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

- BARTHES, Roland (1986): *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- (1991): "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, Premiá, México, pp.7-38.
- (1987): "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje*, Bs. As., Paidós, pp.65-71
- BIOY CASARES, Adolfo (1991): "Prólogo" a BORGES, J.L., BIOY CASARES, A. y OCAMPO, S.(Comps.): *Antología de la literatura fantástica*, Bs. As., Sudamericana, pp. 5-15.
- CALLOIS, Roger (1946): "Sociología de lo novelesco" en *Fisiología de Leviatán*, Bs. As., Sudamericana, pp. 265--304
- CHESTERTON, Gilbert Keith (1939): *Autobiografía*, Bs. As., Espasa Calpe.
- (1945): *Ortodoxia*, Bs. As., Espasa Calpe.
- DE TORRE, Guillermo (1938): "La revolución espiritual y el movimiento personalista", *Sur* 44, mayo, pp. 36-64.
- EAGLETON; Terry (1999): *La función de la crítica*, Bs. As., Paidós.
- FERRERO, Leo (1938): "La novela y la conciencia moral", *Sur* 40, enero de 1938, pp. 35-43.
- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2002): "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", GRAMUGLIO, María Teresa (Dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Bs. As., Emecé, pp. 15-38.
- LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*, Bs. As., Perfil.
- MARITAIN, Jacques (1946): *La persona y el bien común*, Bs. As., Ediciones Desclée de Brouwer.
- (1947): *Humanismo integral. Problemas temporales y espirituales de una nueva cristiandad*, Bs. As., Santiago de Chile, Ercila
- MOUNIER, Emmanuel (1962): *El personalismo*, Eudeba, Bs. As..
- OCAMPO, Victoria (1999): *Testimonios* (Series primera a quinta), Bs. As., Sudamericana. (Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston).
- (2000): *Testimonios* (Series sexta a décima), Bs. As., Sudamericana. (Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston).
- OCAMPO, Victoria y CAILLOIS, Roger (1999): *Correspondencia (1939-1978)*. Prólogo, selección y notas de Odile Felgine, con la colaboración de Laura Ayerza de Castilho, Bs. As., Sudamericana.
- ORTEGA Y GASSET, José (1957): "La deshumanización en el arte" e "Ideas sobre la novela", *Obras completas*, Tomo III (1917-1928), Madrid, pp. 353-386 y 387-419, respectivamente.
- PATER, Walter (1978): "La escuela de Giorgione", *El renacimiento. Arte y poesía*, Bs. As., Hachette, pp. 114-132.
- SAINTE BEUVE (1947): *Retratos literarios*, Estrada, Bs. As..
- STEVENSON, Robert (1983): *Ensayos literarios*, Madrid, Hiperión.
- TODOROV, Tzvetan (1999): *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista*, Bs. As., Paidós.

- WARLEY, Jorge (1985): *Vida cultural en intelectuales en la década de 1930*, Bs. AS., CEAL
- WILDE, Oscar (2000): "La decadencia de la mentira", *Intenciones*, Bs. As., Siglo XXI.