

Judith Podlubne*

◉ Compromiso espiritual e independencia creadora. Una moral humanista para la literatura en la revista *Sur* (1935-1945)**

Resumen: Este artículo presenta una caracterización de la moral literaria dominante en *Sur*, entre mediados de los años treinta y mediados de los años cuarenta. La pregunta acerca de la función del escritor y del arte en general, de sus relaciones con la sociedad y el poder político domina el interés de los escritores más representativos de *Sur* en este período. En respuesta a esta pregunta, ellos apelan a un elenco de valores trascendentes encarnados en la persona del autor, que conforma lo aquí llamamos una 'moral literaria humanista'.
Palabras clave: Revista *Sur*; moral literaria humanista; compromiso espiritual; libertad creadora; Argentina; Siglo xx.

Abstract: This article presents a characterization of the literary moral dominant in *Sur*, between taken part of the years thirty and taken part of the years forty. The question about the function of the writer and of the art in general, of his relations with the society and the political power dominates the interest of the most representative writers of the magazine in this period. In answer to this question, they appeal to an elenco of transcendent values embodied in the person of the author, that shape the here I call *literary moral humanist*.

Keywords: *Sur* magazine; literary moral humanist; spiritual commitment; creative freedom; Argentine; 20th Century.

[...] Mallea, iniciador de *Sur* y de Torre, secretario, ocupaban un lugar mucho más importante que el de simples consejeros: juntos hacíamos la revista.

Victoria Ocampo (1966-1967: 9)

A mediados de los años treinta, la incorporación a *Sur* de una serie importante de colaboraciones de autores europeos interesados en difundir el debate político internacio-

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Literatura Argentina e investigadora en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó diversos artículos sobre autores argentinos ligados a la revista *Sur* (Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco, Juan Rodolfo Wilcock, entre otros) en revistas nacionales y extranjeras.

** Este artículo retoma algunas de las cuestiones desarrolladas en mi tesis doctoral, "Escritores de *Sur*. El debate literario en la revista su incidencia en los comienzos de José Bianco y Silvina Ocampo", defendida en la Universidad de Buenos Aires en diciembre de 2008. Mimeo.

nal contribuyó a que el tema de la responsabilidad de las minorías intelectuales en el mantenimiento de la cultura se consolidara como un asunto central en las páginas de la revista. La preocupación por la misión de las élites en un presente amenazado por el avance de las masas y las ideologías autoritarias fue el tópico principal a partir del cual los miembros del consejo argentino y sus colaboradores más próximos reformularon esta discusión conforme a una estrategia que consistió en limar sus aristas más politizadas y en colocar la crítica a los totalitarismos en el registro de una “defensa de la cultura” (Gramuglio 1986: 37). Esta reformulación, que implicó que en el decurso textual de la revista la cuestión política quedara capturada en la esfera estética, determinó también de un modo concomitante que los problemas relativos a esta esfera, se vieran condicionados por la lógica propia de la contienda política, entendida ésta, en un sentido amplio, como la forma que exige una toma de posición ineludible en el marco de un conflicto ideológico específico. Al igual que para tantos otros intelectuales argentinos y europeos de este período, el problema central a considerar en el dominio estético, problema en torno del que se ordenaron para los miembros más destacados de *Sur* todos los demás, fue definir cuál debía ser la función del escritor y de la literatura, cuáles sus relaciones con la sociedad y el poder político, en un contexto cada vez más dominado por el dilema entre fascismo y comunismo.

1. Santos y agonistas

Las primeras respuestas a esta cuestión que dieron los integrantes argentinos de la revista aparecieron, como sostiene Gramuglio (1986: 36), en el número 11, de agosto de 1935, inmediatamente después de la publicación del artículo de Aldous Huxley, “Naturaleza y límite de la influencia de los escritores” (1935). Con las diferencias y los estilos propios de cada colaborador, estas respuestas pueden leerse como una toma de posición compartida frente a dos actitudes para ellos cuestionables en que incurren los escritores de ese momento. Por un lado, el aislamiento y la indiferencia ante la crisis mundial en que persisten los interesados en reivindicar los derechos de la creación pura y, por otro, la adhesión o el compromiso directo a una determinada causa política, de izquierda o de derecha, a la que suscriben otros. En “La mujer y su expresión”, el ensayo que *Sur* publica seguido al texto de Huxley, Ocampo advierte, sin dejar de manifestar su reconocimiento y gratitud hacia los estetas, sobre la necesidad y la importancia de que los escritores asuman una responsabilidad moral frente a lo que está ocurriendo: “En este momento de la historia que nos es dado vivir asistimos a un debilitamiento del poder de los artistas. Se diría que en el período actual el mundo tiene más necesidad de héroes o de santos que de estetas. Por todos lados se acentúa esa tentación de la santidad, fatal, parecería, a la perfección del objeto” (Ocampo 1935c: 32).

Algunos párrafos antes había explicado en qué consistía la distinción entre ambos:

Lo que diferencia principalmente a los grandes artistas de los grandes santos (aparte de otras diferencias) es que los artistas se esfuerzan en poner la perfección en una obra que les es exterior, por consiguiente fuera de sus vidas, mientras que los santos se esfuerzan en ponerla en una obra que les es interior y que no puede por tanto apartarse de sus vidas. El artista trata de crear la perfección fuera de sí mismo, el santo en sí mismo (Ocampo 1935c: 32).

La distinción, a la que Ocampo vuelve con frecuencia en muchos ensayos de estos años (1937, 1940 y 1945) retoma la visión clerical del hombre de letras que Carlyle había presentado en sus conferencias de 1840 y cuya tradición se remonta a mediados del siglo XVIII (Bénichou 1981). Para Carlyle, en todo verdadero hombre de letras hay siempre una santidad. En tanto héroe, el escritor vive en la esfera de “la Verdad, Divina y Eterna, que existe siempre invisible para la mayoría sometida a lo Temporal y Trivial” (Carlyle 1941: 164). Todo su ser proclama con sus actos y sus palabras la pertenencia a esta esfera y es justamente esta profunda comunión entre su vida y su obra la que otorga legitimidad a su prédica. De allí que, siguiendo sus enseñanzas, Ocampo sostenga que mientras el artista no compromete sus calidades humanas en su obra, en tanto su propósito es alcanzar la belleza en el objeto, el santo, en cambio, convierte en obra su propia vida, ofreciendo sus acciones y experiencias vitales como sustento inmediato de sus palabras.

La misma conjunción fundamental entre la persona del creador y su obra distingue las figuras del “escritor agonista” y del “escritor espectador” que Mallea postula en el número siguiente de la revista (1935). En un registro acorde con el léxico existencialista, el ensayista sostiene que mientras el escritor espectador es aquél que antepone los esfuerzos de su obra a sus experiencias existenciales, el escritor agonista, en cambio, es el que realiza su obra mediante el compromiso y el riesgo de su propia existencia. Como el santo o el héroe, el escritor agonista encarna el tipo de naturaleza moral que requieren los acontecimientos del momento y su función reside en lo que Mallea define como un acto de “participación creadora”. Esto es, un modo de intervención basado en el testimonio directo y dramático del autor. Ni el ensimismamiento creador que limita el ejercicio literario a los gratuitos juegos de estilo o a la búsqueda de la perfección formal, ni la acción política directa que deforma la tarea específica del escritor obligándolo a suscribir a dogmatismos estrechos, la participación creadora reclama que el autor comunique, en toda ocasión y sin demora, con la urgencia propia de los tiempos que corren, las preocupaciones y sobresaltos por los que atraviesa su espíritu convulsionado. Escribiendo “precipitadamente, según el ritmo de su conflicto profundo”, el creador cumple con la responsabilidad y el compromiso éticos que su misión le impone: es “el intelecto en acción, [son] las fuerzas espirituales con voz” (Mallea 1935:16) las que hablan a través suyo, no sólo para manifestar la angustia que le provoca el rumbo de desconcierto y desesperación por el que transita la civilización, sino también para anunciar los datos que harán posible que este rumbo se rectifique. En su doble condición de ‘testigo’ y ‘profeta’, el escritor está llamado a luchar por el reestablecimiento y la preservación de los valores superiores que constituyen el fundamento de toda la humanidad y no debe por tanto ceder a las verdades parciales y provisionarias que le dictan los mandamientos políticos de turno –tal la conocida “traición de los intelectuales”, que Benda denuncia a fines de los años veinte y que alcanza gran notoriedad en *Sur* durante las dos décadas siguientes–.

La defensa de la independencia del escritor, su compromiso con los altos valores universales, irreductibles a los condicionamientos partidarios, constituye un fuerte punto de convergencia entre los principales colaboradores de la revista. Así se lee en el tan citado editorial “Posición de *Sur*” que aparece en el número 35 como respuesta directa a los ataques recibidos desde la revista *Criterio*:¹

¹ El conflicto con *Criterio*, expresión doctrinaria del catolicismo más conservador de ese momento, de marcada actitud anticomunista y decididamente profranquista, tiene su origen explícito en la publica-

No nos interesa la cosa política sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los principios cristianos, los fundamentos mismos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos nuestra voz. Esta revista no tiene color político, como no sea el color que impone a su inteligencia la defensa honrada de esos principios, de esos fundamentos (*Sur* 1937: 7-8).

Como señala John King (1989: 81), si bien distintas fuentes de pensamiento dotaron de sustento intelectual a esta postura —*La traición de los intelectuales* de Julien Benda y *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset resultaron sin dudas decisivas y sus propuestas circularon con insistencia en los “Debates Sociológicos” de la revista— una de las más importantes fue la corriente de ideas proveniente de movimientos europeos católicos no ortodoxos, como el humanismo integral de Jacques Maritain y el personalismo de Emmanuel Mounier, que desde principios de la década del treinta se expresó en las páginas de la revista *Esprit*.² Muchos de los colaboradores de *Esprit* publicaron en *Sur* y ejercieron una influencia sensible, aunque matizada, en las postulaciones de sus integrantes principales: de Victoria Ocampo, desde luego, pero también de Eduardo Mallea y de Guillermo de Torre, por mencionar sólo algunos de los nombres más representativos de este momento. En julio de 1936, pocos meses antes de que Jacques Maritain llegase a Buenos Aires, invitado como miembro de la delegación francesa al XIV Congreso Internacional de los Pen Clubs, *Sur* publica su “Carta sobre la independencia”, un extenso texto doctrinario, antecedente directo de su célebre *Humanismo Integral*, en el que el escritor defiende la no intervención de los filósofos (término que, como sostiene Pasternac, podría en este caso intercambiarse por el de ‘intelectuales’) en las luchas partidadas en nombre de valores correlativos a su autonomía. Esta posición es la que expone también en el congreso de los Pen Clubs, y sobre la que insistirá en la conferencia que *Sur* le organiza al mes siguiente y publica en el número 27. En esta conferencia, Maritain retoma especialmente su propuesta de crear “formaciones políticas de inspiración cristiana”, que redescubran “los lazos vivos entre la política y lo espiritual, entre la política y la moral”, y que animen “una actividad política con finalidades y especificaciones propias y surgidas de iniciativas totalmente laicas” (Maritain 1936b: 28-29). Una propuesta atractiva para los intereses de *Sur*, sustentada en el principio general que nuclea a las distintas corrientes personalistas, más allá de sus diferencias puntuales: me refiero a la importancia capital que todos atribuyen al concepto de “persona humana”, entendido como una categoría de índole espiritual: “La idea de la persona humana y de la dignidad de la persona humana y de su vocación espiritual tendrían ahí [en las formaciones que él propone, J. P.] el lugar que en otras doctrinas políticas está ocupado por la idea de clase, de nación, de raza” (Maritain 1936b: 29).

ción que *Sur* hace de un artículo de Jacques Maritain, titulado “Sobre la guerra santa”. En este artículo, Maritain se niega a interpretar la Guerra Civil española como una guerra santa y afirma que la Iglesia debe mantenerse al margen de las diferencias políticas y económicas que se dirimen en este conflicto. Para una descripción y un análisis detallados de este conflicto, ver Pasternac (2002: 107-109 y 122-126) y Halperín Donghi (2003: 104-106).

² Para una historia política de la revista *Esprit*, ver Winock (1975) y para una presentación de los postulados personalistas, Mounier (1962). Pasternac (2002: 89-109) realiza una descripción minuciosa de la presencia de las corrientes cristianas en *Sur*.

La alusión negativa a las pasiones seculares impugnadas por Benda advierte sobre el acuerdo que los personalistas mantienen en este punto con sus teorizaciones.

A pesar de la distancia ideológica que en otros aspectos los separa de Benda, Maritain y sus seguidores participan del “modelo normativo del intelectual verdadero” (Altamirano 2007: 40) que inaugura el manifiesto contra la traición de los *clerics*. Como para Benda, para los personalistas que *Sur* admira y en quienes identifica una alternativa equidistante de los extremos simétricos del comunismo y el fascismo, los escritores deben cumplir una función que no persigue fines prácticos inmediatos sino que es siempre “trascendente y de orden moral” (Altamirano 2007: 32): deben abstenerse de actuar en la arena pública a menos que su actuación se encuentre motivada por la defensa de principios eternos e indeclinables.

A mi modo de ver –afirma Maritain, durante el Congreso de los Pen Clubs– Benda tiene razón de defender la primacía de los valores contemplativos. Nosotros no debíamos olvidar esto cuando hablamos de la función social del escritor. [...] una función que no es la de servir a los hombres y todavía menos al Estado, ya sea un Estado despótico o un Estado generoso, capaz en oportunidades de la clemencia de Augusto, sino de llevar los hombres a servir a lo que vale más que ellos y a lo mejor de ellos: la verdad, es decir, la verdad filosófica o la verdad poética, la belleza, las cosas del espíritu, un mundo de cosas inútiles (y es así, si ustedes quieren, cómo el escritor sirve a los hombres). Y es por esto que la función social del escritor es esencialmente una función de libertad y de juicio libre de las realidades temporales en sí mismo [...] (AA. VV. 1937: 134).

Esta “función de libertad”, que es en realidad una “misión” en tanto implica el ejercicio de un poder espiritual (Altamirano 2007: 32), no se legitima para Benda y Maritain en la afirmación de los mismos valores, pero se define sí en el horizonte de una perspectiva y un diagnóstico compartidos. Mientras para el primero se trata de salvaguardar los ideales abstractos de la justicia y la verdad universales, para el segundo, la tarea consiste en el resguardo y el reestablecimiento del valor espiritual de la “persona humana”. En ambos casos se invoca un orden supremo e inmutable, de naturaleza plenamente especulativa, que opera como fundamento esencial de una humanidad amenazada por el progreso acelerado de los totalitarismos políticos y la masificación de la cultura.

En el plano literario, que es el que me interesa describir en particular, la llamada ‘literatura de propaganda’ constituye la expresión más directa y representativa de esa adhesión de los escritores a las ortodoxias partidarias que Benda y Maritain denuncian y combaten. Un conocido artículo de Guillermo de Torre, “Literatura individual frente a literatura dirigida”, publicado en el número 30 de *Sur* (marzo 1937), presenta esta cuestión (que reaparece con insistencia en las entradas de la sección “Calendario” y en algunos de los “Debates Sociológicos”) y ofrece una exposición detallada de los argumentos que, en líneas generales, nuclean a los miembros de *Sur*.³ El artículo sitúa la discusión entre el arte independiente y el arte al servicio de las causas políticas, una discusión a la que considera “la polémica esencial de nuestro tiempo” (De Torre 1937a: 93), en el contexto específico del enfrentamiento entre los representantes máximos del movimiento surrealista. De Torre impugna la adhesión de Aragón al comunismo francés, criticando

³ Ver además De Torre (1937b).

con dureza el “abandono de sí mismo” a que lo conduce el acatamiento de las consignas soviéticas. La obediencia a los dictados del realismo socialista transforma sus últimas novelas en “un instrumento de propaganda” que en lo sustancial no difiere de las manifestaciones literarias de sus adversarios políticos, los escritores partidarios del régimen fascista.⁴ “Frente a la *dejación de sí mismo* que actitudes a lo Aragón significan, la de André Breton ha de parecernos, sin dudas, más leal, clarividente y centrada” (De Torre 1937a: 96). El autor de *Position politique du surréalisme* encarnaría la situación de aquellos escritores que, negándose a renunciar a “lo inmanente de su ser”, luchan de un modo rotundo por la defensa de “la soberanía del espíritu” (De Torre 1937a: 96). Junto a otros testimonios intelectuales, las decepcionadas declaraciones de Gide en su *Retour de l'U.R.S.S.* corroboran, para de Torre, el acierto de esta posición. Estas declaraciones –subraya– fueron escritas al dictado de una sinceridad absoluta. Su libro “produce la impresión de ser el primero totalmente sincero –es decir, sin arreglos piadosos de partidario, sin desfiguraciones grotescas de enemigo– sobre Rusia. Tenía que ser así porque Gide es la sinceridad personificada” (De Torre 1937a: 101). Como la de Breton, su actitud manifestaría la lucidez crítica, el perpetuo disconformismo, que caracteriza a los espíritus libres. Invocando a Maritain y a Benda, el ensayo se cierra con un firme alegato en favor de la independencia y la libertad creadoras y contra la sumisión a toda clase de “mística” partidaria, sea revolucionaria o dictatorial. La reivindicación de la personalidad del escritor como garantía de un arte independiente, la exaltación “del individualismo a ultranza, de[l] escritor como privilegiada conciencia irreductible que tiñe con su coloración ética y estética la aprehensión del mundo” (Panesi 2000: 55), resulta el valor principal que los miembros de *Sur* oponen a la sistemática voluntad de control y de unificación de las conciencias que caracteriza la literatura de propaganda. La “defensa de la cultura” como una actividad superior del espíritu se liga en este sentido de un modo perentorio a la “defensa de la persona humana” en tanto garantía de libertad espiritual.

Al año siguiente de este artículo, y a pocos meses del estallido de la Segunda Guerra, la revista publica, por iniciativa de Eduardo Mallea y Carlos Alberto Erro, un número dedicado en su cuerpo principal a la “Defensa de la inteligencia” (*Sur* 46, julio 1938).⁵ Las colaboraciones que lo integran pertenecen a intelectuales argentinos y europeos, en su amplia mayoría, de filiación liberal o personalista. Con divergencias explícitas y tácitas entre sí, que la lectura de Pasternac (2002: 21-53) analiza con exhaustividad, todos sin excepción suscriben a la idea de que la función de los intelectuales debe permanecer, al margen de las imposiciones políticas, en el terreno de los más altos valores esenciales. El ensayo de Mallea, “Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo”, un ensayo que prolonga sus tesis anteriores en un estilo igualmente abstracto y ampuloso, insiste en la necesidad de que la actividad artística e intelectual se transforme en lo que

⁴ “En el fondo comunistoides y fascistoides de toda laya –escribe De Torre (1937a: 98-99)– se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística, queriendo reducirla a mera propaganda”. Esta afirmación provoca la reacción de Antonio Sánchez Barburdo, secretario de la revista *Hora de España* y defensor del régimen comunista, quien escribe en el número VII de su revista un comentario crítico sobre el artículo de De Torre. Vuelvo sobre este punto más adelante.

⁵ Como la crítica señaló (Pasternac 2002; Gramuglio 2004), el término “inteligencia” pertenece al léxico con el que *Sur* refiere a las minorías intelectuales.

ahora él denomina una “ética creadora”, una “moral combatiente” (Mallea 1938: 27). La exigencia decisiva de esta transformación sigue siendo el compromiso existencial del escritor: el desarrollo de lo que, probablemente influido por Berdiaeff, Mallea denomina la “vocación de humanidad” del escritor (Mallea 1938: 26). Así como, para Berdiaeff, los intelectuales deben tener “vocación social” y “servir a la justicia por medio del pensamiento libre y de la creación” (AA. VV. 1938: 17), para Mallea, los escritores deben manifestar su “vocación de humanidad” mediante un “compromiso de espíritu y cuerpo” con su tarea (Mallea 1938: 26). Especificando la forma que para él debe adoptar el compromiso espiritual, afirma: “Lo que sirve es que el artista [...] produzca la expresión total de una *persona*, o sea de un estado personalmente dramático y no sólo intelectualmente dramático [...]” (Mallea 1938: 32).

Su conclusión, podría decirse, repite en clave personalista uno de los argumentos centrales del artículo de De Torre en “Literatura individual frente a literatura dirigida”: la necesidad de que, ante el progreso de las ideologías (“pensamientos sin universalidad”, los denomina Mallea), la ‘persona’ del escritor se haga presente en la obra.⁶

2. El “hombre-autor” en la obra

La presencia del “hombre-autor” (Mallea 1935a: 10) en la obra funciona como testimonio inmediato de la independencia política del escritor, de su compromiso espiritual y libertad creadora, y constituye en este sentido el valor central en que se sustenta lo que identifiqué como la moral literaria humanista a la que adhieren, en el marco del intenso debate de ideas de estos años, los miembros principales de *Sur*. Definida la función del escritor en términos de una acción moral eminente e indelegable, la literatura es valorada ante todo como el ámbito en el que el autor ‘expresa’ al ‘hombre’ que es más allá de su condición de ‘artista’. “La vida del hombre está en la obra; la obra e[s] una traducción del hombre”, afirma Ocampo (1956: 206), en la misma dirección en la que Mallea escribe “La persona del autor vive hoy más que nunca en su creación” (1935a: 25). Para ambos, la obra literaria es siempre una prolongación del yo personal de su autor, una proyección de sus calidades humanas y espirituales. Lo que importa en ella, y la dota de una grandeza moral que está más allá del puro mérito literario, es el vínculo inmediato que entabla con su creador. Se trata, para decirlo con Ocampo (1938), de que el autor forme un bloque con lo que escribe, de que se pase del autor a la obra, de la obra al autor, sin dar tumbos. Las grandes obras, las que pertenecen al patrimonio general de la humanidad (y cuyos originales, como el de *The Mint*, de Lawrence, deben protegerse de las atrocidades del momento) son las que escriben los grandes hombres y mujeres, aquéllos a quienes la coherencia entre acción y pensamiento, entre vida y obra, los acerca al ideal de santidad y los transforma en auténticos modelos a seguir.

⁶ Hay que recordar que dos meses antes, en el número 44 de *Sur*, el mismo De Torre había publicado ya “La revolución espiritual y el movimiento personalista” (1938), un artículo extenso y documentado, en el que sintetizaba las líneas directrices de esta doctrina y manifestaba su adhesión al carácter renovador que las propuestas personalistas poseían tanto en el plano filosófico como en el intelectual y literario. Para la relación de Mallea con el movimiento personalista, ver Burgos (1996a; 1996b).

[...] las páginas de *Wuthering Heights* y de los *Seven pillars of wisdom* —escribe Ocampo—, además de su valor literario, están apoyadas en algo que les da otra dimensión, de la que estamos muy sedientos. Lo mismo que Shakespeare —genio único— es la vida, Emily Brontë y T.E. Lawrence son, cada uno a su manera, *una actitud ante la vida*, y tienen cualidades heroicas que los hacen en cierto modo ejemplares y los convierten en arquetipos (Ocampo 1940: 32).

Esta apelación al valor arquetípico de los autores, sobre la que Ocampo vuelve en varias ocasiones, pone de manifiesto la influencia que ejerce sobre su pensamiento la teoría de los modelos de Max Scheler, que ella conocía muy bien seguramente a través de Ortega. En su libro *Modelos y jefes. El santo, el genio y el héroe*, Scheler clasifica a los grandes hombres de la historia a partir de cinco tipos paradigmáticos, entre los que se cuentan los consignados en el título del volumen. Mientras el santo, portador de los valores religiosos, se define, en un sentido congruente con el que leemos en Ocampo, por la coincidencia entre ‘ser’, ‘obra’ y ‘acción’ e imparte su autoridad a través de su presencia directa, sin necesidad de recurrir a un símbolo material, el genio, en cambio, expresión de los valores del espíritu, requiere siempre de la obra para proyectar su influencia. El genio es el hombre que crea una obra ‘original’ y ‘ejemplar’, sin valerse de reglas preestablecidas. Las cualidades sustanciales de su obra provienen, justamente, de “la individualidad espiritual de la personalidad que la creó” (Scheler 1961: 59). Probablemente esta idea de la genialidad, que hace de la personalidad espiritual del artista (para Scheler, el artista es una de las tres variantes del genio) el origen principal del valor de la obra, haya contribuido a que Ocampo sostuviera que “el autor de un libro excepcionalmente bello y singular es con frecuencia el *autor de una vida* singularmente excepcional y ardiente” (Ocampo 1940: 31).

Aunque reconoce que, como le ocurre a Orlando, el personaje de Virginia Woolf, el culto de los grandes escritores puede exponer al lector a profundas decepciones dado que muchos grandes artistas suelen ser personas falibles, lo cierto es que Ocampo no elige ocuparse de autores que, habiendo escrito obras perfectas en sí mismas, presentan vidas reprochables o simplemente desdeñables.⁷ Sus lecturas avanzan siempre de la vida a la obra del autor, de una vida singular, de un temperamento o un alma notables, a una obra igualmente única, en la que el drama vital del escritor, sus preocupaciones esenciales, se manifiestan siempre en primer plano. “El hombre que murió (D. H. Lawrence)” (1932), “Virginia Woolf, Orlando y Cía.” (1937) y “Emily Brontë (Terra incognita)” (1938), sus más logrados ensayos de estos años, son ejemplos elocuentes de la perspectiva que guía sus interpretaciones. En *Supremacía del alma y de la sangre*, el sentido de esta perspectiva se explicita con claridad. Cuando lo que le interesa es presentar a Ricardo Güiraldes al público europeo, Ocampo escribe:

No pretendo, en modo alguno, hacer la crítica literaria de su obra. De no haber escrito Ricardo Güiraldes, habría deplorado amargamente no tener este pretexto para hablarles de él. Pues, en él, el ser humano era más rico que la obra. Y debo confesar que lo que más me llega

⁷ El caso de Drieu La Rochelle podría ser considerado una excepción en este sentido. No obstante, está claro, por un lado, que Victoria no reconoce en él un gran artista o un gran escritor ni dedica nunca un ensayo a la lectura de sus obras y, por otro, que las dos veces en que se ocupa de su persona sus testimonios enfatizan sus profundos desacuerdos ideológicos.

en el hombre es precisamente su humanidad, su calidad de humanidad, esta calidad que se comunica a todo lo que el hombre hace, a sus libros, si los escribe y si el don de expresión le ha tocado en suerte. Para mí, el hombre es, ante todo, eso: un ser humano. No es ni un escritor, ni un carpintero, ni un sabio, ni un soldado. *Es también* estas cosas. Pero lo que me importa es el ser que se encuentra tras la pluma, el cepillo, la probeta, el uniforme, y cómo este ser humano se transparentará en los gestos, el trabajo, la obra [...] (1935a: 42).

Desde una posición que poco tiempo después definirá, siguiendo a Virginia Woolf, como la posición del *common reader*⁸, Ocampo suscribe a una forma de leer tradicional, renuente a la lectura crítica y erudita, básicamente alentada por su admiración hacia los autores. Una forma guiada por el gusto personal, que no reconoce método ni disciplina alguna, y que concibe las obras literarias como un ‘pretexto’ para hablar de las calidades humanas del escritor, de sus inquietudes y preocupaciones más representativas. Basta recordar la presentación de esta figura que ella hace en su discurso inaugural al Congreso de los Pen Clubs para advertir sin dificultades cómo su adhesión a la misma desconoce en gran medida el alcance innovador que esta idea posee en el ensayo de Woolf y se liga estrechamente a su confianza en la influencia espiritual de los escritores.

Introducida para justificar su propio lugar en el congreso, la figura del *common reader* invocada por Ocampo retoma sólo de manera parcial las características que Virginia Woolf reconoce en la definición de Samuel Johnson. “El lector común, como señala el Dr. Johnson, difiere del crítico y del erudito. Está menos educado y dotado con menor generosidad por la naturaleza. Lee para su propio placer antes que para impartir conocimiento o para corregir opiniones ajenas” (Woolf 1998: 215-216). Estas cualidades, que Ocampo repite casi textualmente en su respuesta a las objeciones que Marinetti le presenta durante el congreso⁹ y sobre las que vuelve en “Virginia Woolf, Orlando y Cía.” (1937) cuando insiste en la discusión con el poeta, adquieren en su caso un sentido distinto al que les atribuye el Dr. Johnson. Si bien para los dos la finalidad de la lectura es el placer, el modo en que cada uno concibe la realización del mismo difiere de manera sensible. Para Johnson, según Woolf lo transmite, el placer de la lectura proviene de que lo que guía al lector común es “un instinto para crear por sí mismo, alejado de toda fragmentación que pueda alcanzar una especie de totalidad –el retrato de un hombre, el esbozo de una época, una teoría sobre el arte de escribir” (1998: 216). Para Ocampo, en una dirección en cierta forma contraria, ese placer depende especialmente de que el lector descubra el espíritu de un escritor a través del libro. Mientras en Johnson y en Woolf, la lectura implica la puesta en acción de un ejercicio creador, “el uso libre de la imaginación formadora que se halla en el origen de la actividad artística” (Monteleone 1998: 214), en Ocampo, en cambio, la lectura tiene siempre la forma de un encuentro consustancial con los autores.

⁸ Esta expresión alude, como puntualiza Virginia Woolf en el ensayo que la lleva por título y que da nombre a su libro, a una que usa Samuel Johnson en “Vida de Gray”, uno de los textos de *Lives of the English Poets* (Woolf 1998).

⁹ Filippo Marinetti, delegado oficial de la embajada italiana al congreso y defensor acérrimo de la literatura pura, discute intencionadamente la caracterización del *common reader* que Ocampo presenta en su intervención. El conflicto que se plantea entre ambos persiste a lo largo de las sesiones del congreso y conduce a que, en varias oportunidades, los participantes se pronuncien al respecto.

Los libros, señoras y señores, son ustedes – afirma Ocampo en su discurso. Y tal vez haya que haber sido, desde que se aprendió el abecedario, ‘the common reader’ por vocación, para comprobar hasta qué punto pueden ustedes asolar o embellecer la vida, para saber hasta qué punto son ustedes responsables de cosas inesperadas, hasta qué punto puede uno guardarles rencor, odiarles, o estarles agradecido, quererles. Vivos o muertos. Porque su acción no cesa al cesar ustedes de existir. Sólo comienza, a veces, cuando ustedes han desaparecido (AA.VV. 1937: 40).

Leer es, tal como ella dramatiza en este enunciado, entrar en contacto directo e inmediato con el autor, experimentar con intensidad la acción de sus palabras. Más aún, es reconocerse a sí mismo en lo leído, reencontrar las propias convicciones en los pensamientos y sentimientos expresados por el autor. Como sostiene María Celia Vázquez (2006b), la lectura se sustenta para Ocampo en un pacto de identificación entre autor y lector. La realización de este pacto es condición previa para que se cumpla el magisterio moral de los escritores.

El ‘common reader’ –afirma Victoria– cree en la fuerza actuante de las influencias intelectuales y espirituales más que en todas las otras fuerzas, porque las ha experimentado. Cree que esta fuerza pesa sobre el destino de los pueblos, porque ha pesado sobre el suyo. La sabe más eficaz, a fin de cuentas, que la de los ejércitos o la del dinero (Vázquez 2006b: 42).

Contra esta forma de relación basada en la plena comunión de los sujetos literarios dirige Marinetti sus críticas al ideal del *common reader* presentada por Ocampo. Sus objeciones trascienden sin dudas la impugnación puntual de esta figura para combatir a través de ella la creencia en la responsabilidad moral de los escritores.

Más allá de las notables diferencias de estilo que los separan de las lecturas de Ocampo (la grandilocuencia malleana está, podría decirse, en las antípodas de la fluidez del estilo ocampiano), también los ensayos sobre escritores que Mallea publica en *Sur* durante estos años presentan un interés central en la persona del autor. Tanto el artículo que escribe sobre Kafka (1937) como el que dedica a Chesterton (1940) resultan fervorosas celebraciones de sus personalidades espirituales. En ambos casos, la lectura de Mallea compone el retrato interno de estos escritores a partir del relato moroso y redundante de los avances que desde la infancia los encaminan hacia su desarrollo moral definitivo. El ensayo sobre Chesterton comienza significativamente con una extensa digresión en la que Mallea introduce 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”.¹⁰ Su retrato cuenta el tránsito ascendente del escritor hacia

¹⁰ “Debido a una acumulación de circunstancias dispares [...] ese sustantivo común, persona, unido a su atributo más común, humana, parecían entonces, [...] haber perdido la materia misma de que depende su razón. Habían pasado dos grandes tormentas por el suelo del Imperio Británico y de Europa: la guerra de Sud Africa y la guerra del catorce [...]. Muchas cosas habían caído; y entre esas muchas cosas muchos más hombres; y de lo salvado, algo más importante que lo perdido quedaba en peligro; pues quedaba en peligro la persona humana.

Lo más peligroso, lo crítico de la persona humana –continúa, repitiendo el credo personalista– 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 indi-

ese estadio superior de humanidad. La misma vocación edificante domina la construcción de la imagen de Kafka y nos lo muestra siempre en camino de un “*inacabable desarrollo*” (Mallea 1937: 35), a las puertas de cuya máxima realización lo acerca su muerte física. “Podría decirse de él –escribe Mallea (1937: 20)– que su gran sed era entrar de una vez [...] en las circunstancias sobrenaturales y divinas accesibles para un más alto estado del hombre, zona tan lejana del ir y venir distraído de nuestros espectros pragmáticos”. Hay un ‘Kafka eterno’ que la lectura ejemplarizante de Mallea emparenta con un ‘Chesterton intemporal’. Miembros ambos de esas grandes familias espirituales que renuncian al mundo contingente de las facciones políticas para preservar su lugar en el orden de lo universal, cada cual a su modo, simboliza el ideal del ‘escritor agonista’. Kafka, “el hombre de los mil combates, de las mil agonías” (Mallea 1937: 19), concentra todo su esfuerzo en la lucha por dar expresión a las obsesiones que lo atormentan desde niño y que son, en su caso, síntomas de la existencia de una vida superior. “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” (Mallea 1937: 20). La lucha de Chesterton, menos solitaria, más expansiva que la de Kafka, propia de un temperamento más afecto a las relaciones humanas, consiste, en cambio, en una pelea contra las apariencias de la razón, contra la mera razón especulativa que aleja su centro de las experiencias vitales. Toda posición simplemente racional e intelectual frente a los problemas tradicionales del hombre le resulta una posición peligrosa, “cuyo riesgo desaparece desde que participa en ese orden la persona sustancial, armada de sus atributos más cándidos” (Mallea 1940: 23). Tanto en un caso como en el otro, la lectura de Mallea subordina por completo la interpretación de las obras a la caracterización moral de sus autores. La literatura se torna sin más una prueba del hombre: la narrativa de Kafka es recuperada en clave autobiográfica (cuando no, también, alegórica) y, de la extensa y variada obra de Chesterton, Mallea privilegia la lectura de su *Autobiografía* y de *Ortodoxia*, su libro doctrinario. “Nunca he reaccionado ante los libros –escribe en *Historia de una pasión argentina* (1994: 135)– sino tratándolos como personas”. Al igual que para Ocampo, para Mallea, la escritura “no es más que la prolongación de una actividad cualitativa y cuantitativamente *humana*” (1935b, 14), un medio inmediato (disimulado en su inmediatez, según veremos más adelante) destinado a que el autor se manifieste en el texto.

3. “Un ser humano en busca de expresión”

Alejada de las complicaciones de la letra, la obra es percibida como una superficie diáfana y transparente, a través de la cual la voz del escritor, una voz plenamente legitimada en la integridad moral de su persona, en su nobleza de espíritu, entrega al lector sus emociones y pensamientos más confidenciales. Escribir es una “manera de pensar en alta voz” (Ocampo 1935b: 21), una tarea “confesional y liberadora” (Rosa 1987: 129) en la

viduos; pero para hacer una reunión de personas hacen falta cosas mucho más complejas y profundas” (Mallea 1940: 18-19).

que un yo, apremiado por la necesidad vital de expresarse, entabla un diálogo directo y ferviente con sus lectores.

[...] yo no soy una escritora –afirma Ocampo, en uno de los momentos más citados de “Palabras francesas”, un ensayo que la crítica consideró en varios sentidos programático–. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque ésa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma. Mi única manera (1931: 12).

De no mediar la serie de oportunidades en que Victoria presenta a los autores que admira como seres humanos que ‘además’ escriben, hubiésemos reconocido en este enunciado una declaración de humildad. Su falsa modestia encierra, sin embargo, la afirmación de una profesión de fe compartida por quienes, como ella, confían en el magisterio espiritual de los escritores. Pienso, naturalmente y en primer lugar, en Eduardo Mallea, pero también en Guillermo de Torre, en Pedro Henríquez Ureña, y en Leo Ferrero, entre otros.

Desde este punto de vista, la defensa de la primera persona, que tanto Ocampo como Mallea acometen con “verdadero fervor militante” (Vázquez 2006b: 11), se sustenta en la proyección universal y en el carácter emblemático que ellos le atribuyen a la palabra de los autores: hablando de sí mismo el escritor trasciende los límites de lo puramente individual y subjetivo para manifestar una verdad que está siempre más allá y que lo acerca a una comunión esencial con los otros. Así, refiriéndose a Emily Brontë, Ocampo escribe:

Emily no se sabía gran poeta. No sabía que el privilegio otorgado a su genio era poder hablar del género humano hablando de sí misma y que, en más de un sentido, el ‘*Je est un autre*’ (yo es otro) de Rimbaud era cierto para ella, como para todos los grandes poetas. Emily no sospechaba que aquellos a quienes su poesía se dirigía –sin saberlo ella–, sus lectores natos, nunca tendrían la impresión, al leerla, de echar una ojeada indiscreta en su vida, sino de echar una sonda en sus propias vidas (Ocampo 1938: 26).

De la singularidad de lo subjetivo a la universalidad de lo humano, el vínculo que Emily Brontë entabla con sus lectores proviene, para Ocampo, del valor ecuménico que poseen sus poemas. Como todos los grandes poetas, ella cuenta con la capacidad privilegiada de hablar de la humanidad al hablar de sí misma. Esta capacidad, en la que se funda la creencia en la misión moral del escritor, es la que Ocampo y Mallea reclaman también para sí mismos. La modernidad de ambos es en este sentido categórica. El sujeto moderno, señalan Christa y Peter Bürger (2001: 92), es aquél que a través de la especificidad individual se experimenta como representante de lo universal. De allí que en Ocampo –incluso en ella, habría que decir, en quien la defensa de la primera persona se encuentra estrechamente ligada a la reivindicación de los derechos de un yo femenino– la cuestión remita a menudo a los términos en que el problema se planteó en sus comienzos.

En varias oportunidades Ocampo se pronuncia contra la célebre acusación que Pascal dirige a Montaigne y reivindica, al amparo del autor de los *Ensayos*, considerados como uno de los evangelios de la espiritualidad moderna (Gusdorf 1991: 12), el uso de la primera persona. Para ella no hay, como pretende Pascal, indignidad alguna en que Montaigne hable demasiado de sí mismo: “[...] puesto que cada hombre, lleva ‘la forma ente-

ra de la condición humana', ¿cómo podrá hablar de sí –se pregunta Victoria con una intención claramente retórica– sin hablar, por este mismo hecho, de los demás?" (Ocampo 1931: 9). La sentencia de Pascal, "Le moi est haïsable", encierra desde su punto de vista una contradicción de la que el propio autor no está exento: "Desde el momento en que escribimos, estamos condenados a no poder hablar más que de nosotros, de lo que hemos visto con nuestros ojos, sentido con nuestra sensibilidad, comprendido con nuestra inteligencia. Imposible escapar a esta ley" (Ocampo 1931: 10).

La primacía del yo no impone sin embargo al escritor un recogimiento autorreferencial sino que conforma una vía de acercamiento a los otros. Al reflexionar a fondo sobre sí mismo, esto es, al despojarse de los errores a que lo conduce el amor propio con ánimo místico y un tono más sentencioso –Mallea dirá "al desterrarse a la patria interior" (1994: 197)–, el sujeto alcanza el camino que lo lleva hacia los demás: "Un hombre no conoce de los demás hombres, en definitiva, sino lo que ha aprendido a conocer de sí mismo y de sus semejanzas y desemejanzas con los diversos tipos humanos" (Ocampo 1931: 10). El ejercicio de la primera persona funciona como una introspección moral destinada a tender un puente hacia el encuentro y la comunicación con los pares.

La condición de este movimiento autorreflexivo es la creencia en un modelo expresivo del lenguaje que da por supuesta la interioridad de los sujetos y se funda en la capacidad de manifestarla. De acuerdo con este modelo, cuya tradición se remonta a los orígenes mismos de la metafísica occidental, el lenguaje es la expresión de un adentro subjetivo (un alma, un espíritu, un temperamento, una personalidad) que se exterioriza en un afuera "que se *ofrece* como significante no-exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no-contingente" (Derrida 1971: 13). Sustentado en los privilegios de la voz, en lo que Derrida denomina el "sistema del oírse-hablar a través de la sustancia fónica" (Derrida 1971: 13), el modelo expresivo concibe la relación entre lenguaje e interioridad como una relación unívoca, natural y espontánea: La voz se oye a sí misma –y esto es sin dudas lo que se llama la conciencia– en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante: auto-afección pura [...] que no toma fuera de sí, en el mundo o en la "realidad", ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña a su propia espontaneidad" (Derrida 1971: 28).

Frente a esta relación esencial e indisoluble entre la voz y la conciencia, el significante escrito asume siempre una función derivada, secundaria e instrumental. La escritura actúa como intérprete (como "portavoz", precisa Derrida) de esa habla originaria, en sí misma sustraída a la interpretación. La creencia en esta distinción fundante entre un habla esencial e inmediata, expresión directa de la interioridad subjetiva, y una escritura accesorio y ornamental, subordinada a aquélla, es la que determina y explica la diferencia que Ocampo y Mallea establecen entre el orden de los 'problemas esencialmente humanos' y el de los 'problemas puramente literarios o estéticos'. Cuando en el inicio de su conferencia "Conocimiento y expresión de la Argentina", Mallea declara: "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" (1935b: 13), sus afirmaciones sintetizan, con una concisión inusitada, las aspiraciones en que se sustenta la concepción expresiva del lenguaje.

Tanto para él como para Ocampo, la presencia de la primera persona en el texto resulta una prueba inapelable (un 'signo', en el sentido que Barthes le atribuye a esta

noción en *El grado cero de la escritura*) de la prioridad que los problemas humanos tienen sobre los problemas específicamente estéticos, más aún en un momento en el que los destinos de la humanidad se perciben seriamente amenazados. Si bien esta jerarquía es la que rige para ambos la perspectiva sobre la literatura, la valoración que cada uno hace de la forma literaria es diferente. En Mallea, la creencia en la expresividad del lenguaje conserva intacta una fuerte raíz religiosa que lo impulsa a reclamar el retorno de la palabra a su cauce original, a su carácter de verbo creador, y a impugnar con severidad sus manifestaciones puramente retóricas y artísticas. Desde su punto de vista, el escritor debe renunciar a los engañosos artificios de la letra, a “sus alardes adjetivos, [a sus] generalizaciones sistemáticas, sin radicación en el corazón del hombre” (Mallea 1947: 183), para transmitir de un modo inmediato y espontáneo el drama humano que excede y justifica su mensaje. Contra la mera delectación estética y el acendrado virtuosismo formal de los artistas, pero también, y fundamentalmente, contra la proliferación de ideas insustanciales producida por el progreso de ideologías ensoberbecidas, apartadas de los principios morales de la existencia, su prédica exhorta, con un marcado ímpetu restaurador, al rescate y restablecimiento de esa lengua primera, fundada en un vínculo esencial entre el espíritu y la voz, entre la conciencia espiritual y la palabra: “[...] no podemos quedarnos ya en el límite de ciertas construcciones puramente especulativas, [...] no podemos vivir sin vivir el pensamiento y pensar sin habitar dramáticamente la idea volviéndola así otra cosa, volviéndola no ya una mera abstracción, sino la atmósfera misma de nuestro cuerpo moral” (Mallea 1938, 18).

El juego equívoco y transitorio de las ‘ideas’ (de las ideologías) debe ser reemplazado por la perdurabilidad esencial del ‘verbo’, por “la médula de la expresión justa [...] dicha y redicha sin cesar desde la primera edad de las edades” (Mallea 1947: 211). Cumplido este anhelado retorno del lenguaje a su condición originaria, liberado el escritor del peso superfluo de la escritura y de las frívolas imposiciones de la retórica, la obra se afirma como la encarnación inmediata de su conciencia afligida, de sus agonías y luchas internas. La confianza en que el significante puede eclipsarse hasta desaparecer frente a la vehemencia irrefrenable del contenido —o, para decirlo en sus términos, la creencia de que la forma no es sino “el espíritu en plena posesión de sus vías” (Mallea 1935b: 16)—, lo impulsa a celebrar una literatura que, resistiéndose a aceptar el carácter convencional del arte, se afirma como la “expresión de conflictos [humanos] tremendamente *no literarios*” (Mallea 1947: 39).

Mientras para Mallea la prioridad de lo humano sobre lo literario se resuelve en una alternativa categórica, en la que la dimensión estética se funde por completo con la dimensión moral, para Ocampo, en cambio, que confía en la integración armónica de ambas dimensiones, la expresión de los problemas humanos requiere siempre de la mediación regulada de la forma literaria. En un ensayo dedicado a D. H. Lawrence, escribe:

Lo que singulariza a este escritor en la literatura contemporánea es precisamente que puso todo su empeño en ser un hombre y no simplemente un “*homme de métier*”, y que mantuvo este empeño apasionadamente. Los problemas que lo agitan [...] son siempre problemas humanos, nunca problemas literarios. Hombre condenado a la expresión es artista porque no puede elegir otro destino. Pero el contralor de la materia le interesa sólo porque es el único medio de adueñarse de ella. Esto es tanto más sorprendente cuanto que Lawrence vivía en una época en la que el contralor formal de la materia parecía a los literatos más importante que la materia en sí (Ocampo 1932: 23).

Su posición se enuncia, como advierte con perspicacia Gonzalo Aguilar (2005), en el contexto de un debate de cuño post-mallarmeano.¹¹ Cuando Ocampo señala que la singularidad de Lawrence resulta aún más asombrosa en un momento en el que la primacía de la forma domina sobre el contenido, es claro que su comentario alude de un modo indirecto al diagnóstico que algunos años antes, en 1925, Ortega y Gasset había presentado en “La deshumanización del arte”. Interesado en describir los rasgos diferenciales del “arte nuevo”, Ortega encuentra que la nota característica de la “nueva sensibilidad estética” es la tendencia a la purificación del arte: “Esta tendencia lleva a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se lo vea” (Ortega y Gasset 1957: 359).

El camino de esa purificación es la afirmación de lo que él denomina “voluntad de estilo”. “Estilización –escribe Ortega (1957: 368), acuñando una fórmula por la que será luego cuestionado– es deshumanización”.¹² En el caso puntual de la poesía (hay que recordar que su ensayo busca presentar un panorama de las artes en general y no sólo de la literatura), el iniciador indiscutido de ese camino es Mallarmé. Su incidencia en el proceso de purificación de la literatura sería decisiva en tanto es el primer escritor que consigue liberar al poema de la centralidad que el hombre –esto es, el poeta en tanto genio individual– tenía en la centuria romántica. Mientras el poeta romántico quería ser siempre un hombre, el poeta joven, cuando poetiza se propone simplemente ser poeta. Para el arte nuevo, “el poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega 1957: 371). De allí que Ortega sostenga que “Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser un poeta” (1957: 372).

A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital, y nos presenta figuras tan extraterrestres, que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero sustrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse del mundo circundante (Ortega y Gasset 1957: 372).

Contra esta soberanía de las palabras, liberadas de la materia humana y convertidas en pura expresión sonora, es decir, contra la desaparición elocutoria del poeta que anuncia Mallarmé, Ocampo postula y defiende la unión indisoluble de los aspectos formales del arte y de su finalidad moral. La integración solidaria de los medios y los fines, la ajustada relación entre las formas expresivas y el alto contenido humano del pensamiento expresado, conforman el ideal literario con el que ella enfrenta también las limitaciones de un arte comprometido con las ortodoxias políticas. Tanto o más empobrecedora que la disociación a la que suscriben los seguidores del arte puro al resignar su preocupa-

¹¹ En el marco general de este debate se inscribe también la discusión de Ocampo y Marinetti en el Congreso de los Pen Clubs. Hay que recordar que el caso de Mallarmé es justamente uno de los principales ejemplos que Marinetti ofrece para discutir la posición de Ocampo.

¹² Me refiero a la crítica que Guillermo de Torre desarrolla en su artículo “Las ideas estéticas de Ortega” (1956).

ción por los problemas humanos en función de un beneficio exclusivamente estético, le resulta la renuncia a los contenidos trascendentes del arte en que incurren los escritores enrolados en intereses partidarios. Contra la gratuidad del arte que proclaman los primeros y contra el proselitismo sectario de los segundos, Ocampo expone su alternativa conciliadora entre el alcance moral de la literatura y su realización formal. Esta alternativa, que, como se verá más adelante, tendrá luego un amplio consenso en la revista, es la que enuncia a propósito de T. E. Lawrence.

Hay en *Los siete pilares* todos los elementos necesarios a la gran literatura: forma y contenido. Habría sido inútil que Lawrence tuviera cosas que decir: si no hubiese sabido manejar las palabras lo mismo que sabía manejar a los hombres, su libro sería inexistente en cuanto obra de arte como los de tantos dictadores; si no hubiese sabido más que manejar palabras, sin otra preocupación ni otra necesidad que la de construir frases para sorprendernos, su libro habría sido algún “*aboli bibelot d’inanité sonore*”, como los de tantos escritores (Ocampo 1963: 25).

El fragmento pertenece a 338.171 T. E. (*Lawrence de Arabia*), el libro que Ocampo escribe durante 1941 y publica al año siguiente. En esta oportunidad, no sólo su crítica a Mallarmé se ha vuelto explícita (el conocido verso del poeta se ofrece como un emblema negativo de la gratuidad literaria) sino también su rechazo a la literatura dictatorial o de propaganda. El mérito de Lawrence es, para Ocampo, haber sabido disponer de las palabras, sorteando con éxito los riesgos que se le presentaban en ese momento. Por un lado, el de confundir la forma con un fin en sí mismo y hacer del juego el fundamento exclusivo de su arte; por otro, el de rebajar la calidad de los medios expresivos supeditándolos a fines inmediatos, esto es, el de transformar su literatura en escritura de partido.

Sobre los riesgos que encerraban estas dos alternativas, Ocampo había advertido poco tiempo antes en “Historia de mi amistad con los libros ingleses”:

Los méritos y deméritos literarios –escribía en ese momento– sólo pueden determinarse por un *standard* literario. En cuanto a la grandeza de una obra creo que no es únicamente el *standard* literario lo que puede determinarla. Se consigue expresar de manera admirable ideas cuya pobreza y falsedad nos repugnarían si no llevaran el disfraz de cierta belleza y esplendor externos. Se consigue vestir con magníficos tejidos de palabras sentires y pensares mediocres, interesados, engañosos o ruines. El arte por el arte, doctrina que defiende y endiosa esa práctica, parecería explicar hasta cierto punto, sin justificarla, claro está, la ciega e inicua embestida de los totalitarismos contra los intelectuales y artistas. Digo que parecería explicar, porque la realidad es muy otra. Poco les preocupa a los totalitarios la verdad o la mentira, la calidad del contenido de una obra: su arte al servicio de la propaganda lo prueba (1940: 15).

El riesgo máximo con que amenaza el arte puro, su capacidad para transmitir ideas controvertidas en formas atrayentes, converge con el peligro que encierra la literatura al servicio de las causas políticas, en el profundo desinterés por lo que Ocampo denomina la “calidad del contenido”. La fórmula alude sin dudas a esa “calidad de humanidad” que conforma para ella la materia inevitable de la gran literatura. La indiferencia que los artistas manifiestan por los problemas esenciales del hombre es congruente con el rechazo que estas cuestiones provocan en los escritores de partido. La conclusión anticipa lo que en esos días Ocampo había estado leyendo en Roger Caillois. En una nota dedicada a *Alejandro Nevsky*, el célebre film de Eisenstein, publicada en el número 72 de *Sur*

(octubre de 1940), el ensayista francés se ocupa de analizar las relaciones entre el arte y la propaganda. Impactado por la excepcional realización artística de un film cuya intención principal era transmitir un mensaje partidario: la exaltación del nacionalismo ruso y la incitación al odio hacia los alemanes, Caillois afirma:

Condenar el arte de propaganda en nombre del arte por el arte es un extraño error. Al menos, cuando la calidad de la técnica no obstaculiza la difusión o la comprensión (y es el caso del cinematógrafo), la forma nada pierde al vestir un contenido que determinen las necesidades políticas. [...] El arte de propaganda, pues, alcanza paradójicamente al arte por el arte en su mismo desprecio por el asunto, en su misma indiferencia por el valor humano del contenido, en su mismo desdén al antiguo esfuerzo por la expresión, por el enriquecimiento, por el ahondamiento de los deseos y sufrimientos del alma, cuando la belleza parecía no poder ser nunca otra cosa que un manto inalterable, y la hechicera capaz de encantar la memoria (Caillois 1940: 73-4).

A distancia de uno y de otro –aun cuando esa distancia se realiza para Ocampo de un modo particular en cada caso: mientras su diferencia con los artistas no le impide apreciar y disfrutar de los méritos estéticos de sus obras, su repudio a la propaganda masiva es terminante– su visión conciliadora del arte literario establece no obstante cierto punto de contacto con la posición que Guillermo de Torre, un estudioso de las literaturas de vanguardia y un tenaz defensor del ‘arte nuevo’, sostiene en la revista. Luego de “Literatura individual frente a literatura dirigida” (1937a), y en respuesta a las críticas que, como anticipé, Antonio Sánchez Barbudo dirige contra este ensayo, de Torre publica en el número 37 de *Sur* “Por un arte integral” (1937c), un texto de clara intención programática, en el que amplía lo que ya había expuesto anteriormente. Atento a las objeciones que se le presentan, su réplica distingue dos momentos relacionados. En el primero, reconoce la diferencia de ‘fines’ que orientan las ortodoxias fascista y comunista pero ratifica su convicción de que los ‘medios’ utilizados por ambas son “desoladoramente idénticos cuando no muy parejos” (De Torre 1937c: 53). En la URSS, como en las dictaduras fascistas, insiste, han sido suprimidas la libertad de expresión y la independencia creadora, valores rigurosamente incompatibles con cualquier régimen coercitivo. En el segundo momento responde a la imputación de que su defensa de la libertad individual y sus críticas contra el arte y la literatura dirigida obedecen al temor por ver naufragar la “estética nueva”. Frente a esta acusación, y sin renunciar a su confianza en los avances estéticos producidos durante la década anterior, de Torre manifiesta su anhelo de un arte integral que supere tanto la estrechez de contenido que se les atribuyó (no siempre con razón, según deja ver su comentario) a las escuelas de vanguardia, como la regresión formal a que conduciría siempre el arte dirigido, tal como lo prueban el realismo socialista en la URSS y el “pompiérismo” nazi en Alemania. Se trata para él de construir una alternativa que fusione la “renovación literaria” en la que estuvo desde siempre interesado con la “renovación humana y social” que exige la situación mundial en ese momento. “El arte nuevo –afirma (De Torre 1937c: 63)– si nuestra civilización [...] no perece totalmente bajo las bombas y los gases de los que cínicamente agregan a la violencia el escarnio y se llaman a sí mismos ‘civilizadores’, será en suma, una integración de lo individual y lo social y no una resta de cualquiera de ambos términos”.

En un sentido congruente con el de Ocampo, cuya tradición debe buscarse, según sostiene Gonzalo Aguilar (2005), en la vertiente civilizatoria del modernismo, también

de Torre aspira a establecer un lazo armónico entre las exigencias formales del arte y su intencionalidad moral. Si bien es preciso señalar una diferencia importante entre ellos: mientras de Torre muestra una admiración persistente y nostálgica por las exploraciones formales de la vanguardia, “por las legítimas conquistas de expresión logradas estos años penúltimos” (De Torre 1937c: 58), Ocampo manifiesta un invariable gusto clásico por la transparencia y la fluidez del estilo; esta diferencia no impide sin embargo que los dos coincidan en impugnar la gratuidad literaria y en ponderar una estrecha vinculación entre estética y moral. Esta vinculación compromete en el caso de ambos una doble afirmación: así como la forma no debe convertirse en un fin en sí mismo, la finalidad moral del arte tampoco puede cumplirse sin atender a la calidad de los medios expresivos. Para Ocampo, la calidad expresiva se encuentra siempre garantizada por la calidad del contenido. La forma es un medio al servicio de “los problemas esenciales del hombre” y obtiene su sentido, es decir, su valor, del encuentro ideal con los contenidos que expresa. Las palabras, escribe, son “instrumentos de precisión adecuados al fin que nos proponemos” (1981: 61) y la eficacia de esa instrumentalidad reside en la disposición que ellas manifiestan para disimularse ante los significados que transmiten. Al volverse transparentes, al eclipsarse ante el sentido de lo que expresan, las palabras dan lugar a que los contenidos se presenten a sí mismos como verdades plenas e inmediatas. En de Torre, cuya sensibilidad literaria se muestra más atenta a la especificidad de los medios, la calidad expresiva no depende tanto de las posibilidades instrumentales del lenguaje como de la libertad y la independencia creadoras del escritor. En la medida en que no vulnere la capacidad comunicativa de la obra llevando la experimentación hasta los límites de lo ilegible¹³, la libre expresión artística, la escritura original, sincera y, en principio, desinteresada, es siempre testimonio de auténtica calidad estética. Para él, es el escritor en ejercicio de su autonomía espiritual quien, al tiempo que certifica el valor literario de la obra, la dota de una trascendencia superior a la proyección interesada y de corto plazo a la que aspiran las escrituras partidarias. Más allá de esta diferencia de énfasis respecto de la consideración y el cuidado que merecen los medios literarios, tanto la posición de de Torre como la de Ocampo se sustentan en la convicción de que las relaciones entre estética y moral se fundan en la capacidad de la forma para operar como vehículo de una materia que la precede y determina. De allí que sus argumentos equiparen estas relaciones con el vínculo entre forma y fondo. La importancia de la forma deriva siempre de su subordinación al contenido y es este nexo de subordinación el que revela que lo que ambos conciben como la coexistencia pacífica de dos órdenes complementarios encierra, para parafrasear una vez más a Derrida, una jerarquía violenta, en la que uno de los dos términos se impone al otro axiológicamente. La primacía moral que el contenido humano alcanza en la obra se sostiene sobre la reducción de las posibilidades específicas de la literatura a las condiciones expresivas del lenguaje. El acuerdo general al que suscribe la mayoría de los miembros de la revista durante el debate “Moral y literatura”, organizado en 1945, ofrece un claro testimonio de esta reducción.

¹³ En su ensayo “Misterios poéticos”, De Torre (1931: 209) alertaba sobre los excesos en que habían incurrido muchas de las experiencias poéticas vanguardistas.

Bibliografía

- AA. VV. (1937): *XIV Congreso Internacional de los P.E.N. Clubs*. Buenos Aires: Talleres Gráficos “La Bonaerense”.
- AA. VV. (1938): “Defensa de la inteligencia”. En: *Sur*, 46, julio, pp. 7-65.
- AA. VV. (1945): “Debate ‘Moral y literatura’”. En: *Sur*, 126, abril, pp. 62-84.
- Aguilar, Gonzalo (2005): “La admiración incommensurable: Victoria Ocampo y T. E. Lawrence”. Mimeo.
- Altamirano, Carlos (2007): *Intelectuales. Notas de investigación*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Barthes, Roland (1986): *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI.
- Bénichou, Paul (1981): *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benda, Julien (1974): *La traición de los intelectuales*. Trad. Luis A. Sánchez. Buenos Aires, Efece Ediciones.
- Bürger, Christa/Bürger, Peter (2001): *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Trad. Agustín González Ruiz. Madrid: Ediciones Akal.
- Burgos, Nidia (1996a): “Mallea y el personalismo: textos significativos para un paralelismo”. En: AA.VV: *La Argentina y Europa (1930-1950)*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 21-45.
- (1996b): “La angustia y la preocupación ética de un intelectual argentino. A propósito de *Fiesta en noviembre* de Eduardo Mallea”. En: AA. VV. *La Argentina y Europa (1930-1950)*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 63-76.
- Caillois, Roger (1940): “Arte y propaganda”. En: *Sur*, 72, septiembre, pp. 72-74. (Sin mención de traductor.)
- Carlyle, Thomas (1941): *Los héroes. Culto a los héroes. Lo heroico en la historia*. Trad. John Wolfson. Buenos Aires: Librería Perlado Editores.
- Derrida, Jacques (1971): *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gramuglio, María Teresa (1986): “*Sur* en la década del treinta: una revista política”. En: *Punto de vista*, 28, pp. 33-39.
- (2004): “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”. En Saïtta, Sylvia: *El oficio que se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires: Emecé, pp. 93-112.
- Gusdorf, Georges (1991): “Condiciones y límites de la autobiografía”. En: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Anthropos. Trad. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 9-18.
- Halperín Donghi, Tulio (2003): *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Huxley, Aldous (1935): “Naturaleza y límite de la influencia de los escritores”. En: *Sur*, 11, agosto, pp. 7-24. (Sin mención de traductor.)
- King, John (1989): *Sur: Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mallea, Eduardo (1935a): “El escritor de hoy frente a su tiempo”. En: *Sur*, 12, septiembre, pp. 7-29.
- (1935b): *Conocimiento y expresión de la Argentina*. Buenos Aires: Sur.
- (1937): “Introducción al mundo de Franz Kafka”. En: *Sur*, 39, diciembre, pp. 7-37.
- (1938): “Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo”. En: *Sur*, 46, julio, pp. 18-37.

- (1940): “El hombre gordo de Kensington”. En: *Sur*, 75, diciembre, pp. 16-35.
- (1947): *El sayal y la púrpura*. Buenos Aires, Losada. [1941].
- (1994): *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. [Ediciones Sur, 1937].
- Maritain, Jacques (1936a): “Carta sobre la independencia”. En: *Sur*, 22, julio, pp. 54-86. Traducción Julio Gómez de la Serna.
- (1936b): “Conferencia de Jacques Maritain a propósito de la ‘Carta de la independencia’”. En: *Sur*, 27, diciembre, pp. 7-70. (Sin mención de traductor.)
- Monteleone, Jorge (1998): “Virginia Woolf y los lectores”. En: *Boletín de reseñas bibliográficas* 5/6, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad Nacional de Buenos Aires, pp. 213-214.
- Mounier, Emmanuel (1962): *El personalismo*. Trad. Aída Aisenson y Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Eudeba.
- Ocampo, Victoria (1931): “Palabras francesas”. En: *Sur*, 3, invierno, pp. 7-25.
- (1932): “El hombre que murió (D.H. Lawrence)”. En: *Sur*, 6, otoño, pp. 7-56.
- (1935a): *Supremacía del alma y de la sangre*. Buenos Aires: Sur.
- (1935b): “Al margen de Gide”. En: *Sur*, 10, julio, pp. 7-23.
- (1935c): “La mujer y su expresión”. En: *Sur*, 11, agosto, pp. 25-40.
- (1981): *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Sur [1979].
- Ortega y Gasset, José (1957): “La deshumanización en el arte”. En: *Obras completas*, Tomo III (1917-1928). Madrid, pp. 353-386.
- Panesi, Jorge (2000): “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*”. En: *Críticas*. Buenos Aires, Norma, pp. 49-64.
- Pasternac, Nora (2002): *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso.
- Rosa, Nicolás (1987): “*Sur* o el espíritu y la letra”. En: *Los fulgores del simulacro*. Universidad Nacional del Litoral, pp. 121-137.
- Scheler, Max (1961): *Modelos y jefes. El santo, el genio y el héroe*. Trad. Elsa Taberning. Buenos Aires: Ed. Nova.
- Sur* (1937): “Posición de *Sur*”. En: *Sur*, 35, agosto, pp. 7-9.
- Torre, Guillermo de (1931): “Misterios poéticos”. En: *Sur*, 2, otoño, pp. 209-216.
- (1937a): “Literatura individual frente a literatura dirigida”. En: *Sur*, 30, marzo, pp. 89-104.
- (1937b): “Disciplina y deleite de Julien Benda”. En: *Sur*, 30, marzo, pp. 105-113.
- (1937c): “Por un arte integral”. En: *Sur*, 37, octubre, pp. 52-63.
- (1938): “La revolución espiritual y el movimiento personalista”. En: *Sur*, 44, julio, pp.36-64.
- (1956): “Las ideas estéticas de Ortega”. En: *Sur*, 241, julio-agosto, pp. 79-89.
- Vázquez, María Celia (2006a): “Literatura y vida. Una lectura de Victoria”. En: *Orbis Tertius*, 12. <<http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/19-vazquez.pdf>> (15.03.09).
- (2006b): “Primera Persona: acerca de los modos de escribir y leer de Victoria Ocampo”. Ponencia leída en el Coloquio “Escrituras del yo”. Rosario, agosto. Mimeo.
- Winock, Michel (1975): *Histoire politique de la revue «Esprit». 1930-1950*. Paris: Seuil.
- Woolf, Virginia (1998): “El lector común”. En: *Boletín de reseñas bibliográficas* 5/6. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad Nacional de Buenos Aires, pp. 215-216.