SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE

VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1935 AÑO V

BUENOS AIRES

SUMARIO

AL MARGEN DE GIDE

"Cada vez que vuelvo a Nietzsche me parece que ya no queda nada por decir y que basta con citarlo".

Al releer las "Pages de Journal", donde encuentro estas líneas, siento tentación de repetir, a propósito de ese libro, algo semejante. Evidentemente, estoy lejos de creer que ya nada quede por decir, sino sólo que una parte importante de lo que tengo necesidad de decir hoy, ahora mismo, está ahí.

"Un libro no me interesa verdaderamente sino cuando siento que ha nacido de una exigencia profunda, exigencia que puede hallar eco en mí". No podría yo expresar de manera más concisa mi sentir. Y es imposible no oír en toda la obra de Gide esta exigencia profunda. Si no siempre halla un eco en mí, al menos reconozco siempre su timbre. Pero entre las "Pages de Journal" (incluso las publicadas en la N. R. F. de abril), pocas son las que no me bastaría citar.

Son raros los autores que nos sea dado seguir sin *"abandonar insatisfecha una parte demasiado importante de nosotros mismos".* A algunos no podemos acompañarlos sin haber dejado antes lo que hay de más auténtico en nosotros. Me pregunto cada vez más si este esfuerzo no es perjudicial.

Y, cada vez más, creo que estas cosas se rigen por leyes parecidas a la de la transfusión de la sangre. Tan estrictas, tan inviolables.

Quién no conoce por experiencia propia la acción vivificante que ciertos libros ejercen, la sensación de plenitud, de claridad, de confortación que aportan, y, en cambio, el soplo marchitador, el sentimiento de penuria, de insolvencia en que nos sumergen otros. Si tomamos los grandes escritores del pasado a cuya sombra vivimos, los que no se discuten, como no se discute el Partenón o las Pirámides, descubrimos que unos (y adviértase bien que el contenido de sus obras puede no justificar en absoluto el estado de ánimo que provoca en nosotros) nos deprimen, nos debilitan, nos "dépaysent" y que otros nos refuerzan, nos levantan, nos reintegran. Y naturalmente no serán los mismos para todos los lectores, sino para un grupo de lectores. No se emplean las mismas aguas termales para el tratamiento de todas las enfermedades. ¿Y no bebemos estos autores como el agua de las fuentes?

¿Por qué algunos prefieren la lectura de Dante a la de Cervantes (o viceversa)? No es cuestión de superioridad o inferioridad.

La preferencia, tal como yo la concibo, no es capricho, elección arbitraria. Arranca de una necesidad vital. Y quien no tiene preferencias no está vivo.

Se me objetará: la preferencia es también señal de inferioridad puesto que es una limitación. La perfección es gustar, interesarse igualmente por el genio de un Dante y por el de un Cervantes. Yo contestaría: la perfección no entra en el dominio de la condición humana. Mientras estemos en esta tierra, estaremos condenados a preferir. Y acaso no podamos acercarnos a la perfección si no es por un camino que parece llevar a otra parte: abandonarnos sin temor a lo que preferimos y respetar sin temor las preferencias ajenas cuando son distintas de las nuestras. Pues si podemos imponer nuestros caprichos, no hay cómo imponer nuestras preferencias. Las preferencias sólo se comparten.

No tengo en menos a quien no comparte mis preferencias. Pero sé que habla otro idioma. Sé que no le llegará ninguna de las palabras que yo le diga y que nada se conmoverá en mí cuando me hable a su vez. Sé que nuestro encuentro será un choque después del cual se dirá él: "Qué insensible y opaca". Y yo: "Qué opaco e insensible". Luego reflexionará él, y también yo: "Quizá sea yo la insensible y opaca". Y nos habremos equivocado las dos veces.

* * *

A propósito de "Also sprach Zarathustra", que Gide confiesa no poder soportar a pesar de su admiración por

Nietzsche, esta observación: *"Si este libro se ha hecho más célebre que todos los otros de Nietzsche, es que, en el fondo, es una novela. Pero por eso, precisamente, se dirige a la clase más baja de los lectores: a los que todavía necesitan del mito. Y lo que más me gusta de Nietzsche es su odio a la ficción".*

¿Pertenecen a esta categoría de lectores todos los que necesitan del mito, o es que Gide se refiere exclusivamente a los lectores de Nietzsche en cuanto lectores de Nietzsche? Este pasaje me impresiona particularmente porque me recuerda largas discusiones sobre la necesidad o no necesidad del mito. En lo que me atañe, el mito me resulta a veces molesto (exceptuando el de los poetas). Tengo que armarme de paciencia para seguir el pensamiento de los que se expresan a través de mitos, cuando toman la forma de novelas, mientras que me siento cómoda en compañía de aquellos para quienes la ficción no existe. Pero esto no significa — como creen mis amigos novelistas — que este género literario me parezca inferior.

Explicándome un día por qué se alejaba de toda una clase de espíritus, Drieu la Rochelle me escribía: "A lo sumo, puedo contar historias, lo que es una manera de pensar más fácil o más difícil, según los temperamentos. Las filosofías me están cerradas, las religiones abiertas: pienso por mitos. No capto las imágenes sino cuando están aún cubiertas de tierra,

mezcladas de hierbas y guijarros. El mineral fundido, decantado, del pensamiento abstracto no es para mí''.

Pensar por mitos: es lo que no puedo hacer. ¿Pero debo inferir por eso que es un modo inferior de pensamiento? Claro está que no.

En su conferencia sobre ''Conocimiento y expresión de la Argentina'', Eduardo Mallea escribe: ''Mi trabajo, mi aspiración, mi oscuro aporte al concierto humano, es un trabajo de novelista; mi imaginación reacciona ante hechos, pasiones, circunstancias humanas, y las ideas, en su faz propiamente especulativa, si bien no dejan de inquietarla e instruirla, no le son la atmósfera más propicia''.

Mi imaginación reacciona también ante hechos, pasiones, circunstancias humanas. Pero siente casi de inmediato la necesidad de liberarse de esas emociones, de esas imágenes, por no sé qué clarificación (o sublimación, se diría en psicoanálisis). Los hechos, las pasiones, las circunstancias humanas son siempre estrechas, siempre turbias, siempre dolorosas. Confieso que no puedo soportar mucho tiempo su pesada atmósfera sin intentar evadirme. ¿Y a dónde evadirse si no a las ideas? Proust, prisionero de tantos sufrimientos que describió minuciosamente, gigante inmovilizado por tormentos liliputienses, lo comprendió bien. Las ideas son sucedáneos de las penas. Cuando las penas se cambian en ideas, parte de

su poder maléfico se desvanece y en el primer momento la transformación misma desprende alegría.

Motivos de este orden impiden que me complazca especialmente en la pintura exclusiva, por perfecta que sea, de hechos, pasiones, circunstancias. En la vida misma soy a tal punto presa de hechos, de pasiones, de circunstancias, que no tengo valor ni fuerza para revivirlas en la lectura sino "transportadas", en el sentido musical del término. Cuando abro un libro o tomo la pluma, es para vencerlas, para librarme de ellas. Es para que se opere en mí esa milagrosa transubstanciación, esa redención por la inteligencia y por el espíritu, única forma que conozco de sobrellevar mi condición humana.

* * *

Otra reflexión de Gide que me vuelve a problemas familiares: *"No hay atmósfera más amodorradora que la de esta región (Cuverville). Sospecho que contribuyó mucho a la lentitud y dificultad de trabajo de Flaubert. Cuando creía luchar contra las palabras, luchaba contra el cielo; y quizá en otro clima en que la sequedad del aire exaltara su "verve", hubiera sido menos exigente o conseguido sin tanto esfuerzo".*

Igual observación habría que hacer al clima de Buenos Aires. Ortega tuvo ocasión de experimentarlo físicamente y se quejaba de que su trabajo sufriera las consecuencias.

Pero hay algo peor que el cielo.

Es difícil vivir y trabajar intelectualmente en un país en que las jerarquías están falseadas; en un país en que existen poco y mal (el paraíso es jerárquico, aunque le moleste a Lucifer); en un país en que, por consiguiente, nadie está en su lugar. Es lo que hoy ocurre hasta en los países más civilizados (¿o tendría que decir cultos?). Y el terrible estado de náusea del mundo actual ¿no proviene de la intoxicación que ese extremo desorden produce?

En todo caso, la necesidad de establecer jerarquías se hace sentir en todos los dominios y da origen a gestos más o menos violentos o torpes.

Estoy contra la igualdad y contra la nivelación. La primera vez que publiqué un artículo, hace quince años, fué para tratar de decirlo. Pero estoy contra los privilegios, los favoritismos, contra todo lo que Gide atribuye, con razón o sin ella, a *"errores del capitalismo al que está ligado todavía nuestro mundo occidental y que lo arrastra a la ruina"*.

Es en ese mundo donde he nacido, del lado de los privilegios, del lado de los favoritismos; pero a medida que los desenmascaro los abomino, y a medida que me vuelvo consciente de ellos los repudio. Es un lento despojarse.

No me ilusiono de hacer progresos rápidos en este camino.

Cuando digo que estoy contra la igualdad, me expreso sin exactitud. ¿Cómo se puede estar *contra* lo que no existe? Los hombres son desiguales. Hasta creo que ni siglos de esfuerzos llegarían a nivelarlos. Por suerte. ¡Cuánto menos hermosa sería la naturaleza si todas las flores, todos los árboles, todos los verdes se asemejaran!

Puedo decir, en cambio, que estoy contra la desigualdad artificial. Creo que esa desigualdad empobrece, debilita a la humanidad — incluso a los que están del lado de los privilegios.

Encontrar un orden que corrija tal situación, y una disciplina para vivir bien en él, es cosa que deseo con ardor. Me hace tanta falta moralmente, como materialmente a los desheredados de la tierra.

* * *

Si considero la política, una vez más me basta con citar a Gide: *"No entiendo nada de política. Si me interesa, es a la manera de una novela de Balzac, con sus pasiones, sus pequeñeces, sus mentiras, sus enjuagues. Todo se envilece, incluso las causas más nobles en cuanto la política viene a mezclarse y a manejarlas".*

No es gran político el que no es muy hábil. Y no sé hasta qué punto tolero la habilidad. En todo caso, la habili-

dad me parece vecina de la astucia. Y en cuanto la astucia interviene en algo, reacciono con la violencia del violento y con el encono del que no entiende ni quiere entender.

Por otra parte, tengo la misma impresión que Gide cuando oigo a los políticos adoptar un tono noble y hablar de ventajas morales en grandes discursos: es que descuentan tener que habérselas con papanatas. Por consiguiente, imaginan que sólo los papanatas son capaces de tragarse esas historias que no valen para los "vivos" (para ellos). Casi todos estos hombres trampean. Es muy aburrido.

Recuerdo la frase de Stendhal: "Cuando miento me aburro". Yo añadiría: "y cuando me mienten, también".

* * *

"Desde hace mucho, he olvidado el arte de ser feliz. Tengo la cabeza llena de un montón de considerandos atroces. La felicidad más sencilla está permitida a demasiado pocos. Las quejas y las protestas de los otros ahogan todas las armonías de la tierra y del cielo. El decirme que yo nada puedo hacer no me impide oírlas".

He ahí un lenguaje que yo comprendo; un problema planteado de una manera profundamente accesible para mí. ¿Pero dónde está la solución?

Esta necesidad patética de estar ligado a todo el género

humano y testimoniarle una solidaridad desesperada, yo la siento como Gide. Y siento a la vez esas reacciones, ese disgusto, esa tristeza que le sobrevienen al observar un público que patalea de alegría ante un espectáculo cualquiera, estúpido, chato o inmundo. (¡Ah nuestras salas de teatro!). Pero el público que se interesa por esos espectáculos, lamentables de mediocridad, es un público en que se mezclan todas las clases. El rico tiene tan mal gusto como el pobre y tiene tanta necesidad como él de que se le eduque. Imposibilidad de comulgar con tales masas...

Aun cuando la gran mayoría mejore, estoy convencida de que la distancia entre ella y un Gide será siempre la misma. Pero no por eso deja de ser urgente que mejore.

* * *

Alguien me recordaba el otro día el pasaje en que el Walter Bidlake de "Contrapunto", leyendo en el subterráneo un periódico reaccionario, murmura para sí: "¡Qué salvajes!". En ese momento, un viejo, hecho una pasa, hediendo a pipa, a sudor y a mugre, viene a sentarse a su lado. Walter quisiera escapar del olor pestilente. Pero teme que un cambio de asiento sea visiblemente ofensivo. A partir de ese instante, como todo personaje de Huxley que se respete, empieza a discutir mentalmente consigo mismo, a razonar, a

recordar. En forma abstracta está contra los opresores, los acaparadores. Pero físicamente no puede amar a los oprimidos que escupen y huelen mal.

Sí, quedan todavía esos pequeños detalles tan importantes apenas se obstina uno en vivir como piensa y no a pensar de un modo y vivir de otro. Mientras todo el mundo no las comparta, el haberse educado con manías higiénicas y una extrema asepsia hace muy penoso el contacto con las "masas". Sería horrible privarse de este lujo de la higiene, y toda la humanidad debería conocerlo.

Pero lo que Walter no dice es que puede uno ahogarse en un palacio, por otras causas, lo mismo que en el cuarto del jardinero Wetherington a quien visitaba en su infancia. Es que hay malos olores morales tan nauseabundos como los materiales. Y que se sienten a veces impulsos de retener el aliento lo más que se pueda en un salón, lo mismo que Walter retiene el aliento por asco de aspirar demasiado aire pestilente en un cuartito sucio o en el subterráneo.

El camello no pasa por el ojo de una aguja. Verdad eterna de las palabras de Cristo arrumbadas por los que simulan seguirle. A menudo los bienes temporales desvían de los espirituales tanto como la extrema indigencia. Hay enfermos por sobrealimentación y por dieta forzada.

* * *

En el prefacio a "Vuelo nocturno", Gide agradece al autor de este libro por haber echado luz sobre una verdad que él califica de paradójica: a saber, *"que la felicidad del hombre no está en la libertad, sino en la aceptación de un deber"*. Gide cuenta que cantidad de críticos le reprocharon por calificar así una verdad reconocida como tal desde hace mucho, y agrega: *"De lo que ellos no se dan cuenta es que la paradoja consiste en encontrar esta verdad en el extremo del individualismo. Quisiera aún añadir que si esa verdad no les parece paradójica es porque no la comprenden bien; y que toma un aspecto muy distinto según que se la acepte de antemano o que se llegue a ella. Lo que se descubre o redescubre por sí mismo, son verdades vivientes; la tradición nos insta a no aceptar más que cadáveres de verdades"*.

Pienso en mi lectura de la "Divina Comedia", en que tantas verdades vivientes encontré... verdades cuyos cadáveres se había querido, en vano, hacerme abrazar. Este libro me apasionó porque me ayudó a descubrir o redescubrir por mí misma lo que se había llegado a hacerme desconocer y odiar; porque me probó hasta qué punto tenía yo sed, sin saberlo, de "un pacte serait-ce l'Enfer, mais qui dure avec les âmes humaines", de "un rapport qui ne puisse plus passer,

avec tous", de "une place dans un certain milieu qui soit la mienne".

De un orden, en fin. Pero de un orden que no venga por inmovilización de calambre o por estancamiento. De un orden viviente.

Viviendo junto a cadáveres de verdades se corre el riesgo de volverse cadáver uno mismo. Podredumbre, de cualquier modo.

* * *

"Hay días en que, «si seulement je me laissais aller», rodaría derecho al altar. Creen que es el orgullo lo que me retiene. ¡En absoluto! Es la probidad del espíritu".

Pero ¿cuántos son los que conocen la probidad del espíritu? ¿En cuántos es activa como en Gide? No hay nada en el mundo que yo respete más, después de haber visto a qué puede conducir en hombres de mucho talento la ausencia de esta virtud.

* * *

"Todo mi esfuerzo ha sido obtener en mí una felicidad que no tuviera necesidad de ser ilusoria". Yo quisiera decirlo también del amor. Cuanto más grande, menos necesidad tiene de ser ilusorio. Es el amor falso el que tiene tal necesidad puesto que mana de una ilusión. Cuando se prefiere

algo, un libro, una música, un color, un perfume, ¿es pura ilusión o capricho? No. Es una elección que no depende de nuestra voluntad sino de una necesidad profunda de nuestros sentidos o de nuestro espíritu. De igual modo se prefieren los seres. Sin embargo, cuando se es muy joven se inventa uno preferencias por no sé qué lirismo, exaltación, apetito de preferir... es decir, de amar.

Para algunos de nosotros, muchos años han de pasar antes de que aprendan que las preferencias no se inventan y que el amor que tiene necesidad de ser ilusorio no es amor.

Adviértase que lo corriente es creer que la única manera de conservar el amor es conservar la ilusión. Creo, por el contrario, que sólo se ama de verdad a partir del momento en que no se tienen más ilusiones. A lo demás puede llamársele de cualquier modo: no es amor.

* * *

"Estoy en la edad en que quisiera de mí lo mejor. No obtengo nada, y he desaprendido a exigir".

¡Oh! no. Gide no ha desaprendido a exigir. Este camino que ha tomado y en el cual personalmente no tiene nada que ganar y mucho que perder, ¿qué es sino el colmo de la exigencia para consigo mismo (la única exigencia eficaz)? Gide no desconoce las delicias del viejo mundo, al que le ha

llegado la hora, y encuentra absurdo presentarlo como odioso. Encuentra que ese viejo mundo "*favorecía la eclosión de obras de arte en que nuestra civilización se complacía en reflejarse*". Comprende que es a este viejo mundo a quien debe el haber escrito libros sútiles que la sociedad nueva descuidará. Y si se resigna que sus libros sean descuidados, si acepta este desgarrador renunciamiento, el más duro de todos, ¿puede tener enemigos leales que no lo respeten? Apelo a todos los autores.

Las dos últimas líneas del "Journal", aparecidas en la N. R. F. de abril, me han hecho sobresaltar: "*Desde hace demasiado tiempo no me atrevo ya a pensar si no es en voz baja, lo que es una manera de mentir*".

Mi única manera de pensar en alta voz es escribir. ¿Hablar? No hablo sino a quienes me conocen lo bastante para saber de antemano lo que voy a decirles, o poco menos: es decir, a mis amigos. ¿Qué necesidad tendría de mentirles?

¿Tengo ganas de mentir a los demás? Ninguna. Pero sí las tengo a menudo de callarme por descorazonamiento.

Gide tiene razón: el silencio puede convertirse en mentira, incluso cuando no ha nacido de la necesidad de escudarse en él. Es una manera de transigir en la letra, ya que no en el espíritu. Es pecar por omisión.

La lectura de Gide siempre ha sido para mí un puente que llevaba al examen de conciencia. El examen de conciencia a los escrúpulos. Y como mi único modo de pensar en alta voz es escribir, a escribir me llevan los escrúpulos.

* * *

"Con qué facilidad me desprendo de lo que ha dejado de instruirme".

Yo no me he desprendido de Gide, aunque en ciertas épocas me alejara de él. La lectura de "Corydon" me ha sido penosa, por ejemplo. No por el tema tratado, sino por argumentos que a mi oído desafinan.

No me he desprendido de Gide, porque no ha dejado de instruirme. Y hoy, ante estas Páginas de Diario, escribo en el mío lo que él escribió en el suyo a propósito de Mauriac: *"¡Qué angustiado está! ¡y cuánto lo quiero así!"*. Bien entendido que su angustia y la de Mauriac son de especie diferente. *"No adoramos al mismo Dios"*, declara Gide. Pero aunque él sienta haber abandonado ese clima místico y ardiente de su adolescencia, ese fervor extremo del que tiene aun nostalgia, en Gide el poder de adorar está intacto. Y qué inmenso poder el suyo. Es de la raza de los que buscan gimiendo, pero el gemido queda preso en su corazón.

Cierro su libro y me repito: ¡qué angustiado está! ¡Y cuánto lo quiero así! (1).

VICTORIA OCAMPO

---

(1) Deseo subrayar esto: la angustia por la angustia no me atrae, como a algunos. No me complazco en la delectación morosa. La persona de que habla Gide, que ama a Nietzsche porque agoniza y que, sano, se alejaría de él, me irritaría Sólo el gozo la "joie" en el sentido bergsoniano del término) me parece apetecible. Pero es tanto más difícil que la angustia, cuanto que sólo es perfecto si parte de un dolor superado.

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS TIPOS PSICOLOGICOS

¡Platón y Aristóteles! He aquí no sólo dos sistemas, sino dos naturalezas humanas distintas, que desde tiempos indeciblemente lejanos y bajo todos los hábitos imaginables se enfrentan más o menos hostilmente. Sobre todo desde la Edad Media, íntegra, y desde entonces hasta nuestros días, se ha mantenido la lucha por manera tal, y esta lucha constituye el más esencial contenido de la historia de la Iglesia cristiana. Siempre se trata de Platón y de Aristóteles, aunque sean otros los nombres que se mencionan. Naturalezas febriles, místicas, platónicas, desentrañan, con reveladora virtud, las ideas cristianas y los símbolos inherentes a ellas, de los abismos de su espíritu. Naturalezas prácticas, ordenadoras, aristotélicas, construyen con estas ideas y estos símbolos un sistema firme, una dogmática y un culto. La Iglesia acaba incorporándose y abarcando, al fin, ambas naturalezas, parapetándose las unas regularmente en lo clerical y las otras en lo monástico, y hostilizándose sin tregua.

HEINE, Alemania, I.

En mi labor práctica con enfermos nerviosos hace largo tiempo que llamaron mi atención, además de las numerosas diferencias individuales de la humana psicología, *diferencias típicas,* evidenciándoseme por lo pronto *dos tipos,* que he denominado *tipo de introversión* y *tipo de extraversión* respectivamente.

Al considerar el proceso de la vida humana observamos que el sino de unos está condicionado más por los objetos de su interés, mientras el de otros lo está más por la propia intimidad, por el sujeto. Ahora bien, como todos nos inclinamos, en cierta medida, más hacia

uno que hacia otro lado, tendemos por modo natural, en cada caso, a interpretarlo todo de acuerdo con nuestro propio tipo.

Me refiero a esta circunstancia para prevenir falsas interpretaciones posibles. Se comprende que dificulte notablemente una descripción general de los tipos. He de contar con una considerable dosis de buena voluntad previa por parte del lector al pretender que se me entienda cabalmente. Sería faena relativamente simple si cada lector supiera a qué categoría pertenece él mismo. Pero es, con frecuencia, sumamente difícil averiguar el tipo a que el individuo pertenece, sobre todo tratándose de uno mismo. El juicio sobre la propia personalidad se enturbia siempre de modo extraordinario. Estas subjetivas veladuras del juicio son tan frecuentes ya por el hecho de que en todo tipo pronunciado hay una especial *tendencia a la compensación de la unilateralidad del propio tipo,* tendencia conveniente desde el punto de vista biológico, ya que persigue el mantenimiento del equilibrio psíquico. La compensación da lugar a caracteres o *tipos* secundarios que nos ofrecen un enigmático semblante, hasta tal punto difícil de descifrar, que llega uno a inclinarse incluso a negar en definitiva la diferencia de tipos y a creer en diferencias individuales tan sólo.

He de hacer resaltar estas dificultades para justificar cierta peculiaridad de mi posterior exposición. Diríase que lo más sencillo sería describir y descomponer paralelamente dos casos concretos. Pero es que todo individuo posee ambos mecanismos, el de la extraversión y el de la introversión, y sólo el predominio relativo de uno de ellos constituye el tipo. Habría, pues, que recurrir a un fuerte retoque para obtener el relieve necesario, lo que nos llevaría a un fraude más o menos poderoso. Añádase a esto que la reacción psicológica del hombre es cosa complicada hasta tal punto, que mi capacidad expositiva alcanzaría apenas a ofrecer un trasunto por modo absoluto exacto. Me veo, pues, obligado a reducirme a exponer los principios por mí

abstraídos del cúmulo de los distintos hechos observados. No se trata, como acaso pudiera parecer, de una *deductio a priori,* sino de una *exposición* deductiva de puntos de vista empíricamente obtenidos. Estos atisbos son, así lo espero, una contribución esclarecedora de un dilema que ha sido y sigue siendo fuente de incomprensión y de discordia, no sólo en la psicología analítica, sino en otras esferas de la ciencia y muy particularmente en las relaciones de trato personal entre los hombres, lo que hace comprensible el hecho de que la existencia de dos tipos distintos sea, en realidad, cosa ya de antiguo conocida, que había, en una u otra forma, llamado la atención del perspicaz o estimulado en sus cavilaciones al hombre reflexivo y que a la intuición de *Goethe,* por ejemplo, se presenta como el principio comprensivo de la *sístole* y la *diástole.* Los nombres y conceptos con que se ha aprehendido el mecanismo de la introversión y de la extraversión son muy distintos y se adaptan siempre al punto de vista del observador individual. A pesar de las distintas formulaciones, una y otra vez se evidencia lo que en el fondo tienen de común, a saber: en un caso el movimiento del interés hacia el objeto y en el otro caso el movimiento del interés del objeto al sujeto y sobre sus propios procesos psicológicos. En el primer caso el objeto actúa magnifícamente sobre las tendencias del sujeto, las atrae sobre sí, condicionando en gran medida al sujeto, incluso enajenándole y alterando sus cualidades en el sentido de una asimilación del objeto, hasta tal punto, que se diría que el objeto es de importancia mayor y decisiva en último término para el sujeto y como si fuera, en cierto modo, una determinación absoluta y un sentido especial de la vida y del destino el que el sujeto se entregue íntegramente al objeto. En el segundo caso, en cambio, el sujeto es el centro de todos los intereses. Diríase que toda energía vital busca al sujeto e impide así de continuo que se otorgue al objeto una influencia excesiva cualquiera,

que la energía fluye del objeto, como si el sujeto ejerciese sobre él una atracción magnética.

No es fácil caracterizar de modo accesible y claro este antitético comportamiento respecto del objeto y se corre grave riesgo de llegar a formulaciones paradójicas, que producirían más tiniebla que luz. De una manera muy general podría decirse que el punto de vista introvertido es el que procura por encima de todo supraordinar el yo y el proceso psicológico subjetivo al objeto o afirmarlos por lo menos cuando al objeto se enfrentan. Esta disposición da, por lo tanto, al sujeto, un valor superior al del objeto. De acuerdo con ella se sitúa siempre al objeto en un nivel de inferior valor, se le atribuye una importancia secundaria, incluso llega a considerársele como el signo exterior objetivo de un contenido subjetivo, algo así como la materialización de una idea, pero en cuyo proceso la idea sigue siendo lo esencial; o bien se le considera objeto de un sentimiento, pero siendo la vivencia sentimental misma lo importante y no el objeto en su individualidad real. El punto de vista extravertido por el contrario subordina el sujeto al objeto, atribuyéndose a éste un superior valor. El sujeto tiene siempre un valor secundario. El proceso subjetivo diríase una rémora, a veces superflua y perturbadora del acontecer objetivo. Es obvio que la psicología a que dan origen estos puntos de vista contrapuestos había de dividirse en dos orientaciones totalmente distintas. La una lo ve todo desde el ángulo de su concepción propia, la otra desde el terreno del acaecer objetivo.

Estas disposiciones contrapuestas no son por lo pronto otra cosa que opuestos mecanismos: una distensión diastólica con aprehensión del objeto y una contracción sistólica, abandonando la energía el objeto aprehendido. Todo ser humano posee, como expresión de su natural ritmo de vida, ambos mecanismos, que no casualmente fueron designados por *Goethe* con los conceptos fisiológicos de la actividad

cardíaca. Un rítmico turnarse de ambas formas de actividad psíquica debiera corresponder a un proceso de vida normal. Pero la complicación de las circunstancias exteriores en que vivimos, así como las condiciones, más complicadas aún, de nuestra disposición psíquica individual, permiten raramente un proceso no perturbado en absoluto de la actividad vital psíquica. Las circunstancias exteriores y la disposición íntima son con gran frecuencia favorables a uno de los mecanismos, siendo un impedimento para el otro o restringiéndole. De donde, naturalmente, la preponderancia de uno de los mecanismos. Si tal situación se hace, de algún modo, crónica, surge el *tipo*, es decir, la disposición habitual en la que uno de los mecanismos predomina de modo permanente, ciertamente sin ser capaz de suprimir de una manera total al otro, que es imprescindible para la actividad psíquica de la vida. No puede, pues, producirse nunca un tipo en el sentido del tipo puro que sólo poseyese uno de los mecanismos, con atrofia total del otro. Por disposición típica se entiende tan sólo la preponderancia relativa de uno de los mecanismos.

Constatadas la introversión y la extraversión se dió por lo pronto la posibilidad de distinguir dos vastos grupos de individuos psicológicos. Es, sin embargo, esta agrupación de tan superficial y general naturaleza, que precisamente por ello no tolera una distinción de tan general índole. Un más vigoroso examen de las psicologías individuales que se incluyen en uno o en otro grupo, evidencia en el acto grandes diferencias entre los distintos individuos, aunque pertenezcan al mismo grupo. Hemos, pues, de avanzar un paso para poder establecer en qué consisten las diferencias entre los individuos pertenecientes a un grupo determinado. La experiencia me ha hecho ver que de un modo completamente general puede distinguirse a los individuos no sólo por su diferencia universal de extraversión e introversión, sino según sus distintas funciones psicológicas fundamentales. En la mis-

ma medida en que las circunstancias exteriores y la íntima disposición dan lugar al predominio de extraversión o introversión, favorecen el predominio de una determinada función fundamental del individuo. Por funciones que tanto genuina como esencialmente se distinguen de otras funciones, entiendo — según por la experiencia se me ha evidenciado — el *pensar*, el *sentir*, el *percibir* y el *intuir*. Al predominar de modo habitual una de estas funciones surge el tipo correspondiente. Distingo, pues, tipos determinados por el pensar, por el sentir, por el percibir y por el intuir. *Cada uno de estos tipos puede además ser introvertido o extravertido,* según se comporte respecto del objeto, del modo antes descrito. Las diferencias que aquí se exponen no fueron incluídas en dos comunicaciones provisionales (1) hechas por mí sobre los tipos psicológicos en las que el tipo determinado por el pensar se identifica con el introvertido y el determinado por el sentir con el extravertido. Esta fusión, a una elaboración más profunda, se ha evidenciado insostenible. Para evitar falsas interpretaciones posibles he de rogar al lector que tenga presente la diferenciación que aquí se hace. Con el fin de garantizar la claridad absolutamente indispensable en cosas de índole tan complicada, he consagrado el último capítulo del presente libro (2) a la definición de mis conceptos psicológicos.

C. G. JUNG

---

(1) JUNG: Contribution a l'étude des Types psychologiques. Arch. de Psychologie, I. XIII, p. 289.

íd.: Psychological Types. Collected Papers on Analytical Psychology. London, 1917, p. 287.

íd.: Psychologie der unbewussten Prozesse. Zürich, 2ª edición, 1918, p. 65.

(2) Obra que tiene en prensa la editorial SUR: "Tipos Psicológicos".

DOS MOMENTOS
DEL POEMA "EL BUQUE"

LUX VERA

Por esa fe, por esa
Esperanza, por esa caridad
Que la canción expresa,
Creo que la mitad
Es luz y la mitad obscuridad.

Porque yo no sería
Capaz de resistir el resplandor
Que se produciría,
Si lo que dice por
Figuras lo dijera sin temor.

Si lo que dice poco
A poco lo dijera de una vez,
La mirada tampoco
Tendría candidez
Bastante para ver su desnudez.

Corpus mysticum

Resulta que a medida
Que va recuperando sus potencias,
El alma sorprendida
Nota correspondencias
Con lejanísimas inteligencias.

Adquiere certidumbre
De sus ocultas comunicaciones
Con una muchedumbre
Viva de corazones
De niños, de mujeres, de varones.

Es como si formara
Parte de un organismo que tuviera
Los ojos de la cara
En la causa primera,
Pero los pies en otras cualesquiera.

FRANCISCO LUIS BERNARDEZ

ALBERDI PRECURSOR

1. Alberdi ibérico

Loado sea el Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires por haber pensado que el mejor homenaje a Juan Bautista Alberdi en el cincuentenario de su fallecimiento sería la publicación de diez mil ejemplares de una de sus obras. Que los cuerpos públicos, ya sean municipales, políticos o hasta eclesiásticos, emancipándose del lugar común de "mármoles y bronces" que con otras dichas y desdichas heredamos de los Romanos, imaginen un homenaje al espíritu como un nuevo impulso, una nueva onda de difusión dada al impulso inicial, es cosa tan excepcional, precisamente por ser tan natural y lógica, que nadie en el mundo de las letras hispanas tendrá derecho a regatear los plácemes al Concejo de Buenos Aires por haber tenido la originalidad y la audacia de actuar conforme al sentido común en el cincuentenario de Alberdi.

Pero loado sea dos veces porque entre las obras del gran espíritu argentino ha tenido el acierto y la oportunidad, en estas tristes horas, de escoger precisamente los inestimables y, por desgracia, casi desconocidos apuntes sobre *El crimen de la guerra* que hacen de Juan Bautista Alberdi un precursor, quizá uno de los más preclaros, de la evolución humana hacia la paz inteligente y creadora, en último término la misión más honda que a la civilización atlántica le toca cumplir.

Cuando llega a mis manos, en su viril castellano nativo, este texto venerable, recuerdo la ocasión en que por vez primera tropecé con la

obra de Alberdi. Era recién terminada la guerra, cuando el azar de mi volandero destino me llevó a servir en la Secretaría General de la Sociedad de Naciones, y lo que ante mis ojos tenía era una edición inglesa de *El crimen de la guerra* publicada en 1913 por la casa Dent, de Londres. Maduradas ya en mi pensamiento, como fruto de la guerra mundial y de mi labor ginebrina, casi todas las ideas que de entonces acá vengo sirviendo, sobre la constitución de la República Universal como única alternativa para la guerra endémica entre las naciones, cuál no sería mi asombro al verlas todas admirablemente discutidas y afirmadas en aquel libro escrito durante la guerra franco-prusiana. A pesar del disfraz impuesto por la lengua extranjera en que a mí llegaban, yo reconocía en aquellas páginas a la vez claras y vibrantes — llama sin humo —, a un espíritu de mi estirpe ibérica, y de aquella primera lectura me quedó como impresión dominante esta del iberismo de Alberdi, hecho de un sentido profético singular, de una admirable intransigencia ante la injusticia y de una absoluta universalidad humana que se niega a reconocer vallas infranqueables ni en la frontera, ni en la raza, ni en la religión.

Pero ahora, leo a Alberdi en castellano. Y ¡qué castellano! ¡Qué sobriedad, qué fuerza, qué relieve de medalla en las fórmulas! El espíritu de Alberdi, tal y como se adivina en los rasgos de su fisionomía, viril y delicado, con esa íntima mezcla de caracteres masculinos y femeninos que se observa en todos los grandes creadores, masculino en su pensamiento y fondo, femenino en su estilo y forma, transparece en estas páginas a las que sólo falta una última mano — esa última mano que al ibérico le es tan difícil dar — para hacerlas del todo inmortales.

Porque estas páginas, tal y como con laudable sinceridad y pulcritud nos las presenta el Concejo bonaerense (hubiéramos deseado, sin embargo, un breve ensayo histórico) no son tanto un estudio acabado

como un conjunto de apuntes y elementos para el estudio del tema que llevan por título. Fueron escritas como aportación a un concurso abierto por la *Ligue Internationale et Permanente de la Paix* sobre *El Crimen de la Guerra Denunciado a la Humanidad.* Los manuscritos habían de presentarse lo más tarde el 31 de Enero de 1870 y el premio — de cinco mil francos, a recoger por subscripción popular — se otorgaría el 1º de Julio de 1870. ¡Qué fechas! ¡qué fechas! Alberdi escribe sus cuartillas entre el fragor de la artillería europea y todos los apuntes finales se resienten de la impresionabilidad de aquella alma sensible ante la terrible tragedia y la tremenda injusticia que una guerra implica siempre para personas y naciones. Pero además, aquel tema al que los pacifistas de París solicitaban su atención, evoca en él ecos de la patria lejana. ¿No es la guerra civil guerra al fin también? ¿No es para Alberdi toda guerra, aun la más internacional, guerra civil también? ¿No es su tesis que todos los hombres son hermanos y que por lo tanto no hay guerra justa? ¿Cómo le sería posible no intercalar en su argumentación hechos, gentes y argumentos de la historia argentina, en su época tan sumida todavía en algaradas, alzamientos, pronunciamientos, guerras y más guerras?

Así se observa en su libro un primer elemento de desorden mental que procede de la espontaneidad, del fuego a que le obliga la riqueza de sus emociones tópicas: la proximidad física de la guerra francoprusiana y la intimidad moral, más resonante todavía en las cámaras de su alma, de la guerra civil, endémica todavía en las llanuras del Plata, aportan a estos sus apuntes una tumultuosidad que a veces hace vibrar su inspiración y a veces, si no obscurece, al menos conturba y hace zigzaguear su pensamiento.

De aquí también una de las causas, hay otras, de cierto apasionamiento en sus juicios. No quiero más ejemplo que aquella página en que, por condenar al guerrero en sí, le lleva a hacer de San Martín

una semblanza por demás pesimista. "Es dudoso", dice, "que Plutarco hubiera comprendido entre los ilustres modelos al guerrero propuesto a la juventud argentina como un tipo glorioso de imitación". Le reprocha el haberse dejado distraer de su labor libertadora por una especie de ambición militar que le indujo a aceptar el gobierno del Perú y a querer "agrandar el país de su mando, por la anexión del Ecuador, que de su parte apetecía Bolívar para componer la República de Colombia". Así explica la esterilidad de la entrevista de Guayaquil entre San Martín y Bolívar, y finalmente la indiferencia para las cosas americanas que ve en el vencedor de Maipú. "Al cabo de diez años (la mitad casi del tiempo que dió al servicio de España), San Martín dejó la América en 1822 y vino a Europa donde vivió bajo el poder de los Borbones, que no pudo destruir en su país, hasta que murió en 1850, emigrado a tres mil leguas de su país". Hasta el hecho de que dejase a Rosas su espada en su testamento, lo consigna Alberdi como un borrón más en la cuenta de San Martín, olvidando — o ignorando — cómo San Martín, que en política interior era sin duda poco dado a exagerar las virtudes de la democracia, centrado ante todo en la idea de la independencia argentina, veía en Rosas al que había sabido sostener enhiesta la bandera de esta independencia frente a Francia, Inglaterra y el Brasil.

Pero se dirá: Y ¿qué tiene que ver San Martín con el problema escueto planteado por la Liga Internacional de la Paz al que Alberdi ostensiblemente se propone contestar? El reproche que la pregunta implica es fundado. En sus notas, pergeñadas más que construídas, sobre el Crimen de la Guerra, nuestro ibérico Alberdi consigna su pensamiento en estado naciente. Brota de sí y lo apunta. Allí sale San Martín a propósito de los males de la guerra civil y echa mano del vencedor de Maipú como pudo haberlo hecho de Gengis Jan.

En este su primer esbozo — porque tiene todo el aspecto de un

primer esbozo — Alberdi vuela en amplios círculos en torno a su asunto. Los temas parciales no se suceden en orden lógico y constructivo a la manera francesa, ni en orden estadístico o enumerativo, a la manera inglesa, sino que vuelven y revuelven sobre sí mismos, tornan y retornan a plantearse, repitiéndose, afinándose, ahondándose, a medida que la mirada de Alberdi, como la del cóndor que vuela y revuela sin perder de vista su presa, va distinguiendo mejor los contornos y los obstáculos, las luces y las sombras.

2. *Vitoria y Alberdi*

Importa recordar aquí, aunque sea redundancia, que mi primer encuentro con las ideas de Alberdi sobre la guerra tuvo lugar a favor de una edición inglesa de su obra. Esto da ya suficiente impresión del ritmo azaroso e inesperado de las vidas ibéricas. No va en ello necesariamente censura para la Universidad española, ya que no soy producto de ella, sino de escuelas francesas científicas y técnicas que para nada tenían por qué preocuparse de las teorías de Alberdi en materia de paz internacional. Pero a fuer de hombre de buena fe aventuro la opinión de que si en vez de haber estudiado matemáticas en la Escuela Politécnica de París, hubiera estudiado derecho en la Universidad Central de Madrid — en la época en que yo era estudiante — tampoco me habría enterado de que Juan Bautista Alberdi había escrito en 1869-70 un libro sobre el Crimen de la Guerra que contiene geniales anticipaciones sobre la evolución del Derecho Internacional.

Los tiempos han cambiado. Hoy, en la Facultad de Derecho de Madrid, se siguen con demasiada atención las cuestiones de derecho

internacional y también las ideas americanas para poder afirmar con confianza que no se permitirá ignorar a los estudiantes que a estos asuntos se dediquen, el gran ensayo de Alberdi; y no digo en la de Valladolid, porque mi amigo el Profesor Barcia Trelles es demasiado entusiasta tanto de América como del Derecho de Gentes para no imponer a sus alumnos el conocimiento de Alberdi. Pero si a todo esto aludo es para tener derecho a lamentarme, sin hacerle por ello reproche alguno, de la ignorancia de Alberdi respecto a sus grandes predecesores españoles, y en particular, del espíritu director de aquella escuela de canonistas que en el siglo XVI echa las bases de lo que había de aspirar a ser el Derecho de Gentes en nuestro siglo XX: me refiero, claro está, a Francisco de Vitoria.

Sistematizador como todos los nuestros, Alberdi llega incluso a esbozar una explicación racional de lo que en su ignorancia considera como un hecho incontrovertible: la ausencia de maestros creadores del derecho internacional en nuestros países, y así nos dice:

"La Suiza, la Inglaterra, la Alemania, los Estados Unidos, han producido después por la misma razón los autores y los libros más humanos del derecho de gentes moderno; pero los países meridionales, que por su situación geográfica han vivido bajo las tradiciones del derecho romano, han producido grandes guerreros en lugar de grandes libros de derecho internacional..."

"¿Cómo se explica que ni la Francia, ni la España, ni la Italia han producido un autor célebre de derecho de gentes habiendo producido tantos autores y tantos libros loables de derecho civil y privado?"

Así nuestra estirpe, dispersa, distraída para sus propios valores, se niega a sí misma y no alcanza ni a vislumbrar su propio genio creador. Alberdi, en cuya alma late — hasta qué punto lo hemos de ver — el alma pura, ferviente y creadora de Francisco de Vitoria, desconoce al sabio y santo dominico de Salamanca y da a Grocio la palma que

a Vitoria corresponde. El párrafo que precede al arriba transcrito parece dedicado a Vitoria pero está hecho pensando en Grocio, a quien por cierto no corresponde: "Ver en las otras naciones otras tantas ramas de la familia humana, era encontrar de un golpe el derecho internacional verdadero. Esto es lo que hizo Grocio, inspirado en el cristianismo y la libertad".

Sería difícil encontrar descripción más feliz y exacta de la posición vitoriana. Vitoria es el único autor de derecho de gentes que se mantiene fiel a este elevadísimo principio — en él, más que principio, artículo de fe — y jamás consiente que la impura realidad venga a ladearle las conclusiones que de tal principio va desprendiendo con inflexible lógica. Quiere además el sarcasmo de la historia que el Maestro de Salamanca afirme así el principio humano y universal en el derecho de gentes con motivo de un tema íntimamente relacionado con la patria de Alberdi: el problema jurídico y de conciencia que plantea el descubrimiento de América. ¿Cómo fundamentar el derecho de los españoles, si es que lo tienen, a hacer en las Indias Occidentales una guerra que en último término ha de ser de conquista? Alberdi, el propio Alberdi, hijo de la conquista, era hijo del crimen o de la ley, según que Vitoria cayera de un lado o de otro en el examen de este problema de conciencia, y según que los españoles que habían conquistado a la tierra en que vino a florecer su patria, se hubieran atenido o no a los principios del sabio de Salamanca. Situación paradójica en verdad. Alberdi, en uno de esos raptos de pasión que habremos de observar en él, fulmina contra *toda* guerra como injusta, y al hacerlo se declara a sí mismo hijo del crimen, porque la conquista, guerra, luego crimen, fué. Ignoraba Alberdi que un gran espíritu español — no menos noble que él, más sesudo y sosegado — había dictado con pulcritud de conciencia ejemplar las normas que justificaban la conquista ante la conciencia más exquisita. Ignoraba tam-

bién que en las *Relecciones* de aquel santo varón y penetrante genio, muchas sino todas las ideas que él se disponía a propagar con ibérica fogosidad, habían recibido su consagración académica y teológica en el siglo XVI.

Pero si, desde el punto de vista de la eficiencia colectiva de nuestra estirpe ibérica en el proceso evolutivo de la raza humana, es muy de lamentar esta ignorancia hasta de la mera existencia de Vitoria que parece haber padecido Alberdi, realza en cambio el mérito creador del pensador argentino así como su prístino iberismo, porque no será ciertamente en Grocio donde habrá encontrado el haz de ideas que brinda al mundo para incitarle a la paz. Estas ideas, parece como que las viéramos nacer. Alberdi vacila ante nosotros; aquí afirma, aquí niega. Si nos mostrase una fase más elaborada de su pensamiento, habría derecho a decir que a veces se contradice. Pero no. Lo que parece contradicción es tentativa, experimento consigo mismo, escrúpulo y quizá con frecuencia, improvisación y espontaneidad intelectual.

Al examinar cada uno de los grandes problemas parciales que plantea el total de la abolición de la guerra, hemos de observar este ritmo, al parecer vacilante, en realidad, experimentador e improvisador, de su pensamiento. Ritmo esencialmente ibérico, que intenta apoderarse de la cosa de un golpe, no siempre certero, y tiene que volver de un golpe a intentar otra conquista integral. Así le veremos abalanzarse una y otra vez sobre el tema que tiene ante su vista mental. Pero cuando acierta, tiene la garra y la visión del águila; vedle desde el primer momento, apoderarse de un zarpazo infalible del propio corazón del problema, y darle la solución grande, la definitiva, la ibérica en fin: en el prospecto mismo de la Liga Internacional, Alberdi escribe estas palabras soberbias:

"La guerra es la justicia que se hace cada uno a falta de una jus-

ticia del mundo. La justicia del mundo falta porque el mundo carece de unidad, y no forma todavía un cuerpo de sociedad internacional. Luego el medio de abolir la guerra es ayudar a la consolidación del mundo en un Estado de Estados, sociedad de sociedades, nación de naciones, como una especie de entidad común que haga la justicia que hoy se hace cada uno por la guerra.''

3. *¿Hay guerra justa?*

Al aceptar en bloque la voluntaria misión de escribir un tratado sobre ''el crimen de la guerra'', Alberdi se pronuncia de antemano y juzga sin oír el proceso: la guerra *es* un crimen. ¿Cuáles son sus razones? Sus razones vienen desde luego después y sólo como auxiliares retardatarios de su generosa conclusión *a priori*. Esta situación lógicamente falsa se refleja a cada momento en la dialéctica alberdiana.

''No hay guerra justa'', nos proclama impulsivamente. He aquí sus propias palabras: ''La palabra *guerra justa* envuelve un contrasentido salvaje; es lo mismo que decir crimen justo, crimen santo, crimen legal. No puede haber guerra justa porque no hay guerra juiciosa. La guerra es la pérdida temporal del juicio. Es la enajenación mental, especie de locura o monomanía, más o menos crítica o transitoria. Al menos es un hecho que en estado de guerra, nada hacen los hombres que no sea una locura; nada que no sea malo, feo, indigno del hombre bueno.'' A través de toda su argumentación, refluye la inspiración cristiana que impone a la vida internacional una ley moral superior. ''La moral cristiana es la moral de la civilización actual por excelencia; o al menos no hay moral civilizada que no coin-

cida con ella en su incompatibilidad absoluta con la guerra. El cristianismo como la ley fundamental de la sociedad moderna es la abolición de la guerra, o mejor dicho, su condenación como un crimen.''

Hallamos pues aquí la plena coincidencia con su antepasado espiritual Vitoria, cuya obra entera se eleva sobre dos axiomas: ley moral y cristianismo. Pero para Alberdi la incompatibilidad de la guerra con el cristianismo parece más radical y absoluta que para Vitoria. Su oposición a la guerra se funda por lo menos en tres ideas distintas: La primera es la postura del evangelio: ''el día que Cristo ha dicho: *presentad la otra mejilla al que os dé una bofetada* — la victoria ha cambiado de naturaleza y de asiento, la gloria humana ha cambiado de principio''. Postura integral, idéntica a la de los cristianos primitivos que San Agustín y Santo Tomás, los maestros de Vitoria vinieron a modificar. La segunda es un horror a la guerra en sí considerada como un asesinato en grande, idea sobre la cual vuelve constantemente y que va expresada con suprema energía en el párrafo arriba citado negando la guerra justa. La tercera es una posición crítica que cierra la puerta a la única salida que hacia la guerra había dejado abierta Vitoria.

¿Cuál es en efecto la tesis vitoriana? Como Alberdi, y con igual claridad y energía, rechaza la gloria, el aumento territorial y la predicación de la fe (hoy diríamos el desarrollo de la civilización) como causas legítimas de guerra; pero, con San Agustín y Santo Tomás, mantiene el derecho a la guerra para vengar una ''injuria'', es decir, una violación del derecho, caso en el que va incluído el de legítima defensa.

¿Qué dice a esto nuestro fogoso Alberdi? Primero, apunta infaliblemente al nudo del problema, con el que lucharon en vano los canonistas españoles, tanto Vitoria como Suárez. Oigamos su propia voz: ''Considerado el *derecho de la guerra* como la justicia penal del

crimen de la guerra; admitido que la guerra puede ser un derecho como puede ser un crimen, así como el homicidio es un acto de justicia o es un crimen, según que lo ejecuta el *juez* o el *asesino;* ¿cuál es el juez encargado de discernir el caso en que la guerra es un derecho y no un crimen? ¿Quién es ese juez?'' Y más adelante, con esa nitidez verbal que le es característica, Alberdi añade: ''No basta ser juez para ser justo, ni basta ser soberano, es decir, tener el derecho de castigar, para que el castigo deje de ser un crimen si es injusto''.

Hasta aquí, objeción de procedimiento, insoluble, pero sólo en la práctica de sus días, teórica e históricamente soluble, como el propio Alberdi lo ha de afirmar. Pero todavía queda por consignar su objeción contra la legítima defensa: ''La guerra no puede tener más que un fundamento legítimo y es el derecho de defender la propia existencia. En este sentido, el derecho de matar se funda en el derecho de vivir, y sólo en defensa de la vida se puede quitar la vida''. Concedido esto, Alberdi pasa en seguida a retirar en la práctica la concesión que en la teoría acaba de hacer: ''El derecho de defensa es muy legítimo, sin duda; pero tiene el inconveniente de confundirse con el derecho de ofensa, siendo imposible que el interés propio no crea de buena fe que se defiende cuando en realidad se ofende''. Esta objeción en último término, se reduce a la anterior. ¿Quién garantiza la imparcialidad del juez?

Ya Suárez, al reducir, como Vitoria, el derecho de guerra al castigo de una violación de derecho, había señalado que el príncipe que hace la guerra es juez *per accidens* del príncipe a quien se la hace. Y por lo tanto, los canonistas españoles regulan de un modo severísimo tanto el derecho de hacer la guerra como el modo de hacerla, con este criterio que identifica al príncipe que hace guerra justa con el juez de su agresor. Este criterio tenía que ser para ellos eficaz, puesto que postulaban un principio cristiano, dotado de una conciencia es-

tricta y sensible. Aquí se me permitirá una digresión. Vengo sosteniendo la profunda coincidencia de actitud mental y moral entre Vitoria y Alberdi, coincidencia obtenida, no por transmisión intelectual, que hemos visto inexistente, sino por una identidad espiritual espontánea debida al origen común. Se inserta aquí de suyo una prueba elocuente de esta coincidencia espontánea, que encuentro en la excelente monografía dedicada a Vitoria por el Profesor Barcia Trelles. Este estudioso americanista estima que Vitoria es el padre de lo que hoy se llama Derecho Internacional Americano, y estoy de pleno acuerdo con él, con lo cual no se quiere decir que las ideas que al Derecho Internacional Americano distinguen hayan ido a buscarse en las *Relecciones* del Maestro Salmantino, sino algo más profundo, más elocuente y más vivo como es que los juristas americanos, al bucear en su propio ser en busca de las ideas matrices para su Derecho, han ido a dar a la misma fuente de inspiración ibérica que alumbró al Padre Vitoria. Teniendo esto en cuenta, volvamos al juez *per accidens*. Entre las condiciones que Vitoria impone al príncipe victorioso en guerra justa, para que la guerra que nació justa no degenere en crimen, está la de no hacer nada por derecho de conquista. El juez, aunque parte, ha de ser justo. Alberdi nos dice: Es demasiado pedir a la naturaleza humana. Pero hubo un país que supo dar razón a Vitoria contra Alberdi, y fué el propio país de Alberdi. La Argentina, victoriosa del Paraguay, proclamó vitorianamente que la conquista no da derechos y supo atenerse a este admirable principio. ¿Qué mejor ejemplo de coincidencia espiritual y espontánea entre el ibérico de la Salamanca del siglo XVI y los ibéricos de la Buenos Aires del siglo XIX?

Alberdi, no obstante, se inclina a una opinión más pesimista de la naturaleza humana, y quizá, vista la escasez de imitadores que el noble gesto argentino ha tenido hasta ahora, aun en el Continente

americano, quizá no le falte razón. Rechaza pues toda posibilidad de que el juez que es parte garantice debidamente la justicia de la guerra. Y entonces ¿qué queda? Queda el paso que los canonistas no dieron, que dió por vez primera Alberico Gentile y que Alberdi da con sin igual gallardía mental. Queda, como él dice en un lenguaje atrevido y tan nuevo como la idea misma que encarna, la sociedad-mundo, el pueblo-mundo, la nación de naciones, la sociedad de sociedades, lo que un día llamé yo en Ginebra la patria de las patrias: *Patria Patriarum.*

4. *Las Sanciones*

Al dar por existente una "Sociedad-Mundo" capaz de encargarse con garantías de imparcialidad de la función judicial que en su ausencia usurpan las naciones soberanas, jueces y partes en caso de guerra, Alberdi elimina una de sus objeciones contra la guerra. ¿Hasta qué punto se reconcilia entonces con la guerra en sí? Esta cuestión equivale a plantear el problema de las sanciones militares. Para los canonistas españoles, aunque no consideraron en su sistema — ni les era dable en su época el hacerlo — la hipótesis de una Sociedad de Naciones, el problema de las sanciones militares no hubiera ofrecido duda alguna. Nadie que los haya leído con atención vacilará en afirmar que, de haber vivido en nuestros días, Suárez y todavía más Vitoria, hubieran sido partidarios positivos y terminantes del derecho y aun del deber de la Sociedad de Naciones de castigar a todo Estado transgresor, si necesario fuere, por la fuerza de las armas. Pero, ¿y Alberdi?

Este es quizá uno de los puntos en que el genial y fogoso escritor argentino se nos muestra más confuso y aun, al menos al parecer, contradictorio. Recordemos aquellas palabras terminantes que, como impaciente de trasladarlas al papel, consigna sobre el mismo prospecto de la Liga Internacional: "La guerra es la justicia que se hace cada uno a falta de una justicia del mundo. La justicia del mundo falta porque el mundo carece de unidad y no forma todavía un cuerpo de sociedad internacional. Luego el medio de abolir la guerra es ayudar a la consolidación del mundo en un Estado de Estados, sociedad de sociedades, nación de naciones, como una especie de entidad común que haga la justicia que hoy se hace cada uno por la guerra".

A buen seguro que en estas palabras más se niega que se afirma el derecho de la Sociedad de Naciones a hacer justicia *precisamente por las armas.* Pero, ¿qué decir de esta otra conclusión tan terminante y clara?: "No hay más que un medio de transformar la guerra en el sentido de su legalidad: es arrancar el ejercicio de sus violencias de entre las manos de sus beligerantes y entregarlo a la humanidad convertida en Corte soberana de justicia internacional y representada para ello por los Estados más civilizados de la tierra". Aquí se sienta de un modo irrebatible que la guerra como castigo del Estado culpable, pronunciado y ejecutado por la Sociedad de Naciones es un derecho y un deber. Más claro y más irrebatible todavía, aparece este principio confirmado en el trozo siguiente: "La guerra no es un mal como violencia, sino porque la violencia es de ordinario injusta cuando es hecha por la parte contendora, en lugar de serlo por un juez imparcial; pero el juez no deja de ser justo, útil y bueno porque use de la fuerza para hacer cumplir su fallo. La guerra de todos contra uno es el único medio de prevenir la guerra de uno contra otro, sea que se trate de Estados o de individuos. La fuerza no es presumida justa sino cuando es empleada por el desinterés, y

sólo es presumible su desinterés completo en la totalidad del cuerpo del Estado que se encarga de resolver una diferencia entre dos o más de sus miembros''.

He aquí afirmaciones claras y contundentes. La guerra colectiva, hecha por la ''nación universal'' (admirable expresión alberdiana) para castigar (y como institución, para prevenir) guerras de Estado a Estado, sería pues en opinión del mismo Alberdi guerra justa. Pero entonces, ¿qué hacer de aquella su afirmación rotunda de que no hay guerra justa? Recordemos que Alberdi se opone a la guerra no sólo por ser ejecución de una sentencia injusta como decretada por un juez que es parte, sino también por ser una forma colectiva del asesinato, un hecho en sí y de por sí, detestable. Así compara al soldado del porvenir con el verdugo, y arguye, con lógica quizá algo estrecha, que no se debe honrar más al soldado, ejecutor de la justicia internacional, que al verdugo, ejecutor de la justicia nacional. Ya en este disparadero, va hasta a afirmar que ''cuando se ofrecen premios al mejor libro que se escriba contra el crimen de la guerra, se emplea la guerra como medio de abolirla. Un certamen es un combate; y un premio es una herida hecha a los excluídos de él''. Singular harakiri en aras de su propio ideal, pero desconcertante para el que desea penetrar en el centro de su pensamiento sobre la licitud de la guerra, porque en la misma página figuran estas palabras ''el verdadero medio de atacar la guerra que nos daña es atacar la guerra que nos sirve'', idea que cabría explicar aplicándola exclusivamente a la guerra entre Estados, pero que con el contexto en que condena a la guerra como medio de abolirla, nos deja perplejos.

A veces define con admirable exactitud la guerra justa, llegando hasta a reconocer la necesidad de cambiarle el nombre al cambiar su espíritu. Así, por ejemplo: ''Sacad la violencia de entre las manos de la parte interesada en usarla en su favor exclusivo y colocadla en

manos de la sociedad de las naciones, y la guerra asume entonces su carácter de verdadero derecho penal. Por mejor decir, la guerra deja de ser guerra, y se convierte en la acción coercitiva de la sociedad de las naciones, ejercida por los poderes delegatorios de ella para ese fin de orden universal contra el Estado que se hace culpable de la violación de ese orden''. Pero otras veces niega la posibilidad de que el Estado pueda delinquir, no en el sentido amoral en que lo negaría Maquiavelo, sino en un sentido más generoso y humano que realista: ''La guerra no es legítima sino como pena judicial de un crimen. Pero ¿puede un Estado hacerse culpable de un crimen? No hay crimen donde no hay intención criminal. ¿Se concibe que veinte o treinta millones de seres humanos se concierten para perpetrar un crimen a sabiendas y premeditadamente contra otros veinte o treinta millones de seres humanos? La idea de un crimen nacional es absurda, imposible; aun en el caso imposible en que la nación se gobierne a sí misma como un solo hombre''.

¿A qué corresponde esta oscilación entre dos tesis opuestas? Probablemente a la contradicción entre su inteligencia que le dice que hay que castigar y su corazón que le dice que el castigo es inhumano. Y así le vemos apuntar líneas evolutivas hacia una dulcificación de las costumbres internacionales. ''Aplicad al crimen de la guerra los principios del derecho común penal sobre la responsabilidad, sobre la complicidad, la intención, etc., y su castigo se hará tan seguro y eficaz como su repetición se hará menos frecuente''. Preso en este dilema, y bajo la presión de la necesidad intelectual, Alberdi se eleva al nivel del precursor y en más de una página nos esboza los principios a que hoy intenta ajustarse la Sociedad de Naciones. Así por ejemplo: la solución relativamente moderada de las sanciones económicas y financieras que él enumera como *represalias, bloqueos, rehenes,* porque, como apunta: ''En el derecho internacional, no toda violencia

es guerra, como en el derecho privado no toda ejecución es una pena corporal''. De igual modo, pone de relieve la importancia cada vez más grande de la sanción puramente moral de la opinión: ''no importa que no haya un tribunal internacional que les aplique un castigo por su crimen (a los soberanos belicosos) con tal que haya una opinión universal que pronuncie la sentencia de su crimen''.

Puede pues intentarse una depuración del pensamiento alberdiano sobre la guerra justa, una vez eliminada la confusión que le crean varias circunstancias como son: cierta fogosidad natural de espíritu noble combinada con cierta tendencia a la improvisación; la contradicción verbal y conceptual entre la guerra de Estado a Estado y la ''guerra'' o sanción armada hecha por la Sociedad-Mundo contra un Estado transgresor; la contradicción íntima entre su pensamiento, que le hace reconocer como legítima esta sanción armada y su corazón que rechaza como inhumana toda guerra por ''justa'' que sea. Habida cuenta de estas circunstancias, el pensamiento de Alberdi sobre la guerra parece circunscribirse en el polígono de ideas siguiente:

1. Toda guerra entre estados soberanos, aun la llamada de legítima defensa es injusta.

2. La sanción militar (''Guerra'') hecha por la Sociedad de Naciones contra un Estado transgresor, es lícita.

3. Aun así, es de evitar, apelando a otras formas de violencia como las sanciones económicas o financieras.

4. Las naciones civilizadas deben esforzarse por acelerar la evolución que lleve a la abolición total de la guerra, justa o injusta.

Es apenas necesario añadir que estos principios cuadran perfectamente con la ideología vitoriana.

5. *La Neutralidad*

En pocos lugares de su obra, con serlo casi siempre, es Alberdi tan original y profundo como en aquellos en que se encara con la idea de neutralidad. ¡Qué valentía en su pensamiento, sobre todo si se le coteja con la mediocridad que hoy inspira la política activa en estas materias a pesar de los increíbles progresos que la ideología y aun la teoría diplomática han hecho por el camino que genialmente anticipó el precursor argentino! Para los contemporáneos, ufanos de lo que llaman su sentido práctico o su sentido de las realidades (así, en plural, que es costumbre típica de los sedicentes prácticos hablar en plural cuando lo pueden hacer en singular, como quien dice, "yo veo los detalles y no me pierdo en lo abstracto, para mí no hay bosque, sólo existen árboles"), para los contemporáneos pues, la neutralidad viene a ser una especie de teoría jurídica del "ahí queda eso". En último término, pueden reducirse las actitudes mentales que caben dentro de la neutralidad a un corto número que vale la pena de enumerar aunque sea brevemente para mejor apreciar el altísimo mérito de las ideas de Alberdi sobre este particular.

Viene primero el neutral del "ahí queda eso". Es la actitud del escultor en el último acto del *Tenorio*: "Allá que los sevillanos, se las entiendan con él", o la de aquella linda copla andaluza que dice:

A mí se me da mu poco
Qu'un pájaro'n l'alamea
Se pasé' d'un arbo' a otro.

El Estado neutral de este tipo no quiere que le metan en líos. Si le echan barcos a pique, que se los echen; si le molestan a los

ciudadanos, que se los molesten. No quiero líos. Durante la guerra mundial, hubo españoles de esta curiosa variedad que, hartos de asistir a la polémica continua entre francófilos y germanófilos, ostentaban en el ojal de la solapa un botoncito que decía: "No me hable Ud. de la guerra". Son los neutrales de la variedad avestruz.

Más alto — o menos bajo — en la escala de la neutralidad es el que considera una guerra como un negocio y se niega a que los beligerantes se lo estropeen. Este neutral considera que es derecho de todo neutral sacarle el mayor jugo posible a las circunstancias de la guerra ya que él no la ha provocado y ni le va ni le viene en lo que se ventila. De este estado de ánimo más o menos conciente, vemos surgir toda la teoría del derecho de los neutrales que no es sino un sistema de garantías para asegurar el comercio y las comunicaciones de los no beligerantes. Frente a esta teoría, los beligerantes han reaccionado siempre con cierta irritación que a no dudarlo se comprende.

La guerra, en efecto, como todo fenómeno natural, tiene sus leyes intrínsecas, que para nada tienen que ver con las leyes artificiales o convencionales que los juristas le dictan o intentan dictarle. Por ser naturales, estas leyes no consienten violación, como no la consiente la ley de la gravedad. Ahora bien, la ley fundamental de la guerra es que la victoria es un fin supremo al que todo se subordina. La neutralidad, pues, al intentar invadir la guerra con pretensiones extrañas a su ley intrínseca, va a la vez contra el sentido común y contra la seguridad de los beligerantes que han puesto su vida al riesgo de las armas. De aquí un diálogo en dos lenguajes mentales distintos y mutuamente incomprensibles, del que es inútil esperar jamás se desprenda sentido alguno. La esterilidad histórica del derecho de los neutros, la paradoja de que los Estados que le son más afectos pasen a ser sus más vigorosos adversarios en cuanto ellos mismos pasan de

la condición de neutral a la de beligerante (caso típico, el de los Estados Unidos), no reconoce otra causa.

Pero hay una neutralidad superior a la del indiferente y a la del aprovechado. Es la del árbitro, es la del juez. El neutral que no busca en su situación ni la tranquilidad de "sus anchas", ni la garantía de su actividad, sino la ocasión de intervenir en pro de la justicia como único camino hacia la paz, este neutral-árbitro no concentra su atención en el *cómo* de la guerra sino en el *por qué;* no estima que su derecho esté en que mientras los beligerantes luchan, hagan o dejen de hacer tales o cuales cosas que a él materialmente conciernen, sino en que luchen por la justicia y dejen cuanto antes de luchar.

Pues bien, desde el primer momento de sus observaciones sobre la neutralidad, Alberdi se coloca magistralmente en esta posición arbitral. En frases que recuerdan las famosas de Sieyès sobre el "Tiers Etat", nos dice: "¿Quién representa hoy día la *neutralidad?* La generalidad, la mayoría de las naciones que forman la sociedad-mundo. Los neutrales, que en la antigüedad fueron nada, hoy lo son todo. Ellos forman el *tercer estado* del género humano y ejercen, o tienen, la soberanía moral del mundo".

Obsérvese la maravillosa facultad de Alberdi para acuñar con vigoroso relieve medallas verbales: *ejercer la soberanía moral del mundo*: ¡qué condensación tan acabada de una idea fecunda y fundamental! Algunas líneas más abajo, atrae nuestras miradas mentales otra medalla no menos bella: "La parte ofendida en todo crimen es la sociedad entera", y mientras la contemplamos, resuena en nuestros oídos el artículo 11 del Pacto — documento alberdiano por excelencia, que no en vano se llama en estas líneas a Alberdi, *precursor;* "Toda guerra o amenaza de guerra, ya afecte inmediatamente o no a cualquier miembro de la Sociedad, queda por las presentes declarada concernir a toda la Sociedad..."

Este concepto de la neutralidad del mundo como la conciencia de la sociedad sensible que se siente herida por toda transgresión, Alberdi lo examina bajo numerosas luces y reflejos y le concede toda la importancia que en sí posee, y que la evolución — más rápida que lo que él en sus momentos más optimistas pudo soñar — ha venido a justificar en los hechos. Es de observar el carácter evolutivo que Alberdi concede a este concepto. En una página que habría que citar por entero (la 206 de la edición del Concejo Bonaerense), Alberdi expone con extremada sencillez, pero con una profundidad de concepto y un don profético sorprendentes, no ya el carácter evolutivo del concepto de neutralidad, sino el detalle de esta evolución. Primero, la neutralidad como garantía de imparcialidad para la función judicial: "Los neutrales representan y son la sociedad entera del género humano, depositaria de la soberanía judicial del mundo"; después, el neutral como regla de que el beligerante es excepción, con esta atrevida conclusión: "El mundo debe ser gobernado por la regla, no por la excepción; por los neutrales, no por los beligerantes"; luego, observación sagaz, la importancia de la opinión neutral afirmada por los mismos beligerantes al apelar a los neutros para demostrar la justicia de su causa — observación que asombra hecha en 1869 a los que hemos visto los esfuerzos gigantescos de ambos bandos de la guerra mundial de 1914-18 para conciliarse la opinión del mundo entero; y finalmente, la más profunda de sus indicaciones, aquella en que pone de relieve cómo la neutralidad al extenderse irá minando el terreno de la guerra, y al abolirla, se abolirá a sí misma.

"Generalizar la neutralidad es localizar la guerra, es decir, aislarla en su monstruosidad escandalosa y reducirla poco a poco a avergonzarse de ella misma en presencia del mundo digno y tranquilo que la contempla horrorizado desde el terreno honroso del derecho universal".

Hasta aquí, la fase afirmativa y expansiva de la neutralidad. Pero

es evidente que la postura de neutral-árbitro va a parar a la sentencia y que el que sentencia juzga y se pronuncia, luego deja de ser neutral, porque ¿quién lo sería entre el malhechor y la víctima? A Alberdi no se le escapa esta especie de retorno sobre sí que hace la línea evolutiva de la neutralidad. "La neutralidad" — nos dice — "es un progreso relativo que no tarda en convertirse en un atraso relativo. Sin faltar a su deber y abdicar su derecho, el mundo no puede ser neutral en una guerra que lo daña aunque no sea beligerante".

Quien quiera darse cuenta de la facultad profética de estas palabras — facultad profética hija del sencillo ejercicio de una inteligencia penetrante impulsada por un corazón generoso — estudie las ideas novísimas sobre la neutralidad en el libro reciente dedicado a esta materia por el eminente internacionalista Monsieur Nicolás Politis (1). Para este autor, la combinación del Pacto de Ginebra con el de París hace de la neutralidad un verdadero fósil del derecho internacional. Pero para que la vida positiva se amolde a la doctrina, es menester que precisamente los neutros afirmen como un derecho y como un deber, la neutralidad arbitral y de opinión. Aquí pues también, la voz de Alberdi supo expresar con firme claridad hasta en sus más sutiles paradojas, la norma mental a que ha de ajustarse la evolución humana si hemos de salvar nuestra civilización.

SALVADOR DE MADARIAGA

---

(1) La Neutralité et la Paix.

EL UNIVERSO Y LA NATURALEZA A TRAVES DE LAS REPRESENTACIONES MITICAS DE DOS TRIBUS SALVAJES DE LA ARGENTINA

Los documentos por mí reunidos en las páginas que siguen, destinados a ilustrar la concepción que los indios del Chaco tienen del Universo, están extraídos de las notas que recogí este verano, en el curso de una expedición a orillas del Pilcomayo en que estudié dos tribus: la de los Toba Pilagá y la de los Matako. Si he mezclado indiferentemente las noticias obtenidas en una y otra tribu, es a causa de la radical unidad que ambos pueblos presentan, tanto desde el punto de vista de la civilización material como desde el de su mitología. Para permanecer fiel a la exactitud científica, indico después de cada texto citado la tribu de que procede.

La parte que me toca en la composición de este artículo se limita al agrupamiento de cierto número de textos transcriptos al azar de las conversaciones o de los interrogatorios. En cuanto me ha sido posible, he querido hacer hablar a los indígenas y me he guardado mucho de introducir en la expresión de sus concepciones el menor elemento que no viniese directamente de ellos. Habría sido inoportuno reproducir literalmente su estilo, cuya inhabilidad y rudeza han de atribuirse únicamente a su defectuoso conocimiento del español. Tampoco era posible dar una traducción, palabra por palabra, de las versiones en lengua indígena, lo que hubiera sido una falsa afectación de primitivismo. En presencia de este material a menudo informe, he creído que el deber del etnógrafo era presentar claramente lo que el indígena quiso hacerle entender, conservando a la vez el ritmo de su pensamiento.

La importancia de la etnografía para la justa apreciación de lo que es el hombre, no tiene ya necesidad de ser subrayada. Esta ciencia se ha impuesto en todos los dominios que interesan a lo humano, y gracias a la ampliación de nuestra sensibilidad artística se ha incorporado a la cultura de todo hombre realmente civilizado. Hay sin embargo una región mal conocida, mal explorada y de la que podemos esperar nuevos enriquecimientos, tanto

para la ciencia como para la literatura. Esta materia inexplorada es la de las representaciones primitivas. Me refiero al mundo de ideas que los pueblos no civilizados se forman del universo. Naturalmente, se me presentará, como objeción, la masa fabulosa de documentos reunidos acerca de sus creencias o su mitología, pero a lo que yo aludo no es a los sistemas religiosos o míticos. Lo que quisiera recoger son las imágenes directas de la naturaleza que se reflejan en el espíritu de un indígena, y no deducir su visión de lo externo, tendiendo a un conjunto de ritos o de creencias, cuyo origen es obscuro o no corresponde ya a sus nociones actuales. Pienso que para la filosofía o la literatura han de ser verdaderamente provechosas estas investigaciones que les revelarán la clave de actitudes mentales nuevas.

Los pocos documentos que doy a conocer en este artículo son de doble naturaleza: unos reproducen las respuestas dadas por los indígenas a las preguntas que yo les hacía acerca del Universo, y las otras son en cierto modo las creaciones literarias asociadas a estas representaciones. Bien a la vista está que mitos como el de la mujer estrella no son objeto de creencias ni fuente de ritos, sino meros relatos populares que las generaciones se transmiten por diversión.

A este respecto se plantea un problema de difícil solución. ¿Creen realmente los primitivos en las personificaciones que surgen a cada paso en su interpretación del mundo? Con otras palabras: ¿el Sol es realmente para ellos una vieja, la Luna un hombre, etc.? Por de pronto, me declaro incapaz de pronunciarme en un sentido o en otro. Sin embargo, nunca hay que perder de vista que tales cuestiones son bastante indiferentes para los indígenas y que, por lo general, no se inquietan por ellas. No vacilan en afirmar que la luna es un hombre, pero en el fondo no les importa nada, y esta explicación de los fenómenos no les es objeto de creencia ninguna, ni de ninguna actitud que importe un elemento afectivo. En ninguno de mis informadores he encontrado nunca esa inquietud, esa ansiedad frente a los enigmas de la naturaleza que tantos teóricos consideran como uno de los estados de espíritu propio del hombre primitivo. "El cristiano quiere historias — parece decirse para sí mismo —; pues bien, sirvámosle historias". Con gesto como de quien se divierte, nos recitan entonces esas innumerables narraciones míticas que conllevan ciertas concepciones que podríamos llamar científicas pero que, en su mayoría, están entremezcladas de anécdotas cuya formación es del dominio

literario. Tomo un ejemplo: el mito de la mujer estrella. Contiene dos elementos científicos: las estrellas son fuegos que están helados y que estallan. Todo lo demás es una novelita de amor que narra uno para distraerse. Precisamente este aspecto literario del mito es lo que me ha animado a transcribir algunos de ellos en una revista concebida con criterio lo bastante amplio como para conceder algún interés a las creaciones intelectuales de los "hombres que no llevan pantalón".

EL UNIVERSO

El universo consta de tres compartimientos superpuestos. Nosotros ocupamos el del medio, pero en otros tiempos no ocurría así. Entonces estábamos a plomo sobre el cielo; pero éste acabó por tomar nuestro lugar, cansado de recibir las inmundicias que caían sobre él. En el origen de los tiempos, los cielos estaban unidos por un gran árbol sobre el que se encaramaban nuestros antepasados para ir a cazar en el mundo superior. Y si el acceso a él nos es hoy imposible, es a consecuencias de las injurias hechas a un viejo: Unos cazadores habían dado muerte, en el cielo, a un jaguar, y al hacer el reparto de la carne, no le dieron al viejo más que las entrañas. Para vengarse de esta muestra de desprecio, prendió fuego al árbol, y los cazadores no pudieron volverse. Siguen habitando en el cielo, donde forman una constelación, la de las Pléyades.

El piso inferior es el país de los muertos y de los espíritus. Lo conocemos porque es allí adonde vamos, en sueños, a visitar a nuestros padres muertos. Los magos se trasladan a él en busca del alma de los enfermos que los espíritus han encerrado en una jaula. Tienen que franquear entonces un río; luego, vastos aguazales. Llegan transformándose en un pájaro ligero, pero aun así corren peligro de resbalar al interior de esos sitios viscosos. Ay del mago cuya alma es apresada de este modo, pues no tardará en extenuarse y perecer. En ese mundo subterráneo se yergue un yuchan bombáceo cuyo tronco en forma de botella le ha valido el nombre de "palo borracho". Este árbol está lleno de sangre, de la sangre que abandona el cuerpo de los enfermos y viene de todos los rincones del mundo para afluir allí como a un depósito. Estos arroyos sangrientos corren invisibles, y los espíritus malhe-

chores, causa de todas las enfermedades y de todas las muertes, se vienen ahí a beber la vida de sus víctimas.

En el horizonte, al extremo del mundo, un gran fuego arde eternamente sin que nunca venga nadie a alimentarlo. Sobre este brasero hay colocadas gigantescas marmitas llenas de alimentos que se cuecen noche y día. Nadie las ha puesto allí y nadie vendrá a retirarlas. Los magos especialmente sabios van a consultar al Gran Fuego. Tienen que atravesar primero una zona lluviosa y luego un país obscuro. Hay en el Chaco, dicen los indios, un pájaro que sale de noche y cuyos ojos son linternas. La forma de ese pájaro es la que toman los brujos cuando se encuentran en las tinieblas; al salir de ellas vuelven a ser hombres, pero no por mucho tiempo. Se cambian pronto en buitres y vuelan hacia el Gran Fuego, con quien entran en amistad. Para complacerle, se metamorfosean en mujer joven y bonita, se adornan elegantemente y se entregan a él. Después de lo cual vuelven a tomar su forma primera y mantienen largas conversaciones con el Gran Fuego. Tienen buen cuidado de no contestar a las insinuaciones que el Gran Fuego les hace a propósito de llanuras herbosas. Bastaría mencionar una sabana para que sintiese la tentación de ir a lamerla, con lo que se destruiría el mundo. Ya una vez avanzó hacia la tierra, quemando todo a su paso y carbonizando la vegetación hasta las raíces. Sólo un hombre y una mujer escaparon al incendio del Universo refugiándose en el lecho de un río. Más tarde las plantas volvieron a brotar, a la sombra de un árbol que un pajarito de cuello amarillo había hecho brotar tocando el tambor.

LOS CUERPOS CELESTES

La luna es un hombre barrigón cuyas tripas azuladas pueden verse. Si sus intestinos están a flor de piel, es a causa de su tonta obstinación en querer imitar en todo al sol. Este astro había conseguido, transformándose en pato, matar gran número de tales aves. La luna quiso hacer lo mismo, pero le salió mal. Los patos se vengaron en ella de la muerte de sus compañeros y le desgarraron el vientre con las patas y los picos. La luna nunca llegó a curarse de sus heridas, que no son sino esas manchas de que está sembrado su disco.

Existe sobre la personalidad de la luna otra versión. La luna sería un viejo que cada mes cohabita con todas las mujeres o, más exactamente, con el espíritu de ellas. Por eso, cuando están por indisponerse sueñan con un viejo. Toda muchacha, se dice, tiene por primer amante la Luna, y esta unión condiciona la periodicidad del flujo sanguíneo.

El sol, por su parte, es una voluminosa mujer gorda que, lo mismo que la luna, camina bajo el cielo siguiendo un camino propio. En invierno, el sol es una mujer joven y vivaz que regresa temprano a su casa. En verano, una vieja que anda con paso lento y tarda en llegar a su choza. Por esta razón los días son cortos en invierno y largos en verano.

Otros se representan la luna y el sol como dos hombres unidos por estrecha amistad. La luna, cuyas fases delatan su debilidad, necesita del sol para que la proteja y la defienda. Es él quien vela por ella. Ocurre a veces que la luna, que tiene cierta propensión al robo, mata unas vacas, y cuando los dueños de éstas quieren castigarla, el sol les dice: "No quiero que toquéis a mi amigo. Si le dais muerte, nunca más saldré de bajo la tierra". La gente, atemorizada por esta amenaza, deja a la luna en paz. De noche, cuando el sol se acuesta, penetra en el mundo subterráneo a través de una fisura, entre la pared del cielo y la tierra. Por ahí es también por donde pasan los muertos que se trasladan al compartimiento que les está reservado. Cerca de esta puerta está "el señor de la entrada" que informa a los recién llegados sobre el lugar en que se encuentran sus padres. Cuando el sol aparece sobre la tierra, las estrellas y la luna, que estaban allí escondidas, salen para cubrir al cielo.

El sol tiene dos casas: una de donde sale por la mañana y donde toma su pequeño desayuno servido por varios criados, y otra donde va a acostarse. De esta segunda choza parte una escalera de quinientos peldaños que conduce bajo tierra y le permite regresar a su vivienda matinal. Algunos dicen que el sol mismo no es ardiente, sino que mantiene encendido un gran fuego de palisandro que produce el calor que sentimos en la tierra. En verano la temperatura es muy elevada porque el sol hace secar los frutos de los algarrobos. Cuando las algarrobas están maduras, provoca una tempestad que las hace caer. Empieza de nuevo a calentar el aire para una segunda recolección. En esa misma época es cuando las mujeres, en la tierra, acuden al monte a buscar las algarrobas y se celebran las grandes fiestas del año. Hay

indios que dan a este fenómeno otra explicación: habría en algún sitio un gran barco a vapor, como los que remontan el Bermejo, y su caldera y su humo sería lo que produce el calor.

Los viajes dan al sol grandes conocimientos que los magos tratan de aprovechar. Vienen a menudo a consultarlo, aunque no es fácil hacerlo. En efecto, el sol ha tomado toda clase de precauciones para rehuir estas visitas importunas. Cerca de sus dominios se extiende una pista resbalosa en que pierden el equilibrio y se rompen la cabeza los que por ahí se aventuran. El sol recoge entonces sus despojos y se los come asados o cocidos. Los grandes hombres-medicina saben cómo vencer este obstáculo. Se transforman en un montón de cera que queda pegado a la pista y la atraviesan así sin peligro. Una segunda barrera se les opone: dos vigas que se entrechocan y que pulverizan a quienes se atreven a pasar entre ellas. Los magos inexperimentados no escapan a este destino, pero los más versados en la ciencia se transforman en pájaros-moscas y se deslizan por entre las vigas antes de que estas tengan tiempo de unirse. Detrás de las vigas, el sol ha tendido unas redes: los grandes médicos no se dejan apresar por ellas. Se convierten en anguilas y pasan entre las mallas. Los novicios quedan con frecuencia retenidos por el pulgar, y el sol viene a buscarlos para darles muerte. La choza del sol está rodeada por una empalizada de cactus que no presenta otra abertura que una ventana.

Si los brujos se vuelven pájaros-moscas, pueden aprovechar este intersticio para franquear el cercado, pero también pueden metamorfosearse en un pequeño roedor y cavar una galería bajo las plantas espinosas.

Si el mago ha tenido tanta suerte como para vencer todos estos obstáculos, ya no tiene que temer el recibimiento del sol. Este se muestra generalmente cordial y hasta lleva su benevolencia al punto de enfriarse para permitir que su huésped se le acerque. Sin esta complacencia de parte del sol, el visitante tendría que mantenerse a una distancia de quinientos metros por lo menos, bajo pena de ser quemado vivo. El sol empieza por preguntar al intruso los motivos de su viaje: "Estoy paseando y he venido a visitarte para hacerme amigo tuyo", le contesta el mago, y, efectivamente, a partir de ese momento, puede contar con la simpatía del sol y obtener de él los datos que desea. A pesar de su cordialidad, el sol no deja de estar un poco sorprendido por el número de magos que llegan hasta él burlándose de las trampas que ha tendido con tanta profusión ante su casa. Va a examinarlos, y su asombro es

todavía mayor al encontrarlos sin huecos. Como se alimenta del espíritu de los magos que ha capturado, suele ocurrir que se queda sin tener qué comer, y esto le aflige. No obstante, si el espíritu de un mago es apresado por el sol, su persona, que se ha quedado en la tierra, no tardará en morir.

Las estrellas son mujeres. De las estrellas fugaces se dice que van a casarse, y si desaparecen es porque se han ido a dormir a un lugar lleno de mujeres. Estas mujeres estrellas tienen el cuerpo helado y el fuego de sus cabañas no da calor ninguno. Se cuenta que una de ellas tuvo por amante un hombre de esta tierra. Este hombre había salido de un jarrón, y nadie conocía a su padre y naturalmente no tenía madre. Una vieja —la misma que había fabricado el jarrón— le daba de comer. El niño creció, pero estaba siempre solo. Una noche, estando acostado en el suelo, vió una gran estrella y deseó tenerla por mujer. La estrella oyó su ruego y bajó a la tierra mientras él dormía. Lo tocó, y el hombre fué presa de un escalofrío helado. Despertó y vió a su lado una mujer de gran belleza. "¿Quién eres ", le dijo. "¿No pedías una mujer? —le contestó ella—; pues yo soy esa mujer. He venido para unirme a ti, pero no podré quedarme mucho tiempo: de lo contrario me moriría de hambre. El alimento de la tierra no me conviene en absoluto. Acompáñame al cielo". El hombre se negó a hacerlo. Durmieron esa noche uno al lado de otro, pero no se unieron, pues la mujer era arisca. Al día siguiente, como el hombre tenía hambre, la mujer estrella le preguntó si poseía un campo cultivado. "Sí que tengo una huerta —contestó el hombre—, pero la cosecha ha terminado y no quedan más que los tallos". "No importa; vamos allá", contestó la mujer. Al llegar, la mujer toca con el pie uno de los tallos secos de maíz, e inmediatamente aparecen hermosas espigas. En un abrir y cerrar de ojos, hubo gran cantidad de espigas. Lo mismo hizo con las calabazas. "Cuida bien de no decir —le recomendó la mujer estrella— cómo has obtenido estos alimentos; cuenta que los has tomado en una casa del camino". Al día siguiente el hombre estaba enfermo. La mujer estrella partió con algunas compañeras en busca de algarrobas. Cuando llegaron cerca de los algarrobos, mandó a sus compañeras a buscar agua y les ordenó que no la miraran a ella. Una de las mujeres, sin embargo, se quedó atrás y vió que la mujer estrella tocaba con el pie uno de los árboles y que recibía inmediatamente un pan de algarrobo. Repitió la misma operación cinco veces. Contrariada porque la habían sor-

prendido, manifestó deseos de volver al cielo. Esta vez su amante consintió en seguirla. Allá arriba hacía un frío horrible. Cuando llegaron a la choza de la mujer estrella, ésta le dijo: "Entra si quieres; puedes quedarte ahí conmigo". El hombre entró y cerraron la puerta. "Quédate —le ordenó su amiga—; tendremos fuego, pero no lo toques, pues explotaría". La mujer partió y el hombre sintió que el frío le invadía cada vez más y que sus miembros se entumecían. El fuego prometido no se encendía aún. Hacía un frío que helaba las piedras. Rogó a la mujer que le trajera cobertores, pero ella ni siquiera contestó. El desdichado sentía que su cuerpo se insensibilizaba hasta la cintura, y ya esperaba morirse cuando de pronto el fuego se encendió por sí mismo; pero no despedía calor y el frío era cada vez más intenso. El hombre arrojó al fuego algunos leños, pero en ese momento el fuego explotó y le quemó. El frío aumentaba por momentos. Cuando la mujer volvió, lo encontró aterido frente al fuego. Le dijo: "Yo quería saber si eras valiente". "Soy valiente —dijo él—; te quiero, pero me muero de frío". "Entonces no eres valiente". Abrió la puerta y lo hechó. El hombre volvió a la tierra.

Los Matako relatan la misma leyenda en forma algo distinta. "Había en otro tiempo —dicen— un hombre tan feo que ninguna mujer lo quería. Una noche su madre lo oyó hablar con una mujer, y a la mañana siguiente le preguntó: "¿Con quién has hablado anoche?" Ella no sabía que era la hija de las Dos Estrellas y el hombre no quiso decírselo, aunque la madre no dejaba de importunarlo con sus "¿quién era? ¿quién era?". Esta mujer bajaba del cielo todas las noches y volvía a subir con el alba. Le pintó la cara a su amante, le dió adornos y el hombre se puso muy hermoso. Todas las mujeres estaban enamoradas de él, pero las desdeñaba, porque en otro tiempo ellas lo habían despreciado. Su amiga lo llevó consigo al cielo y le hizo conocer a su familia. Un día, estando ella y los suyos por ir a buscar habas silvestres, le dijo: "No te acerques al fuego; es malo, te quemará". Como en la versión precedente, no hizo caso de la advertencia, y el fuego estalló. El hombre quedó muerto al instante, y su mujer puso los huesos y la cabeza en una bolsa que dejó caer cerca de la choza de su madre. "Los huesos hicieron *puf* y la mujer supo así que su hijo había muerto y que ahí estaban sus huesos".

Los meteoros y todas las cosas extrañas que vuelan por el aire son demo-

nios. Algunos espíritus más racionales, suponen que los meteoros son simples piedras que la lluvia lanza para aplastar a su viejo enemigo, el quebracho.

Todas las constelaciones tienen su nombre y a menudo su mito. Las Pléyades son un hombre cuyo cuerpo se adelgaza y termina en estrella. Es él quien envía la helada, así como las Tres Marías, que se llaman "la Abuela de la mujer". Para los Matako, las Pléyades son un grupo de hombres que se calientan alrededor de un madero que arde longitudinalmente. No hay que tocar este leño porque explotaría. Sus cenizas, que caen sobre la tierra, forman la helada. Estos individuos son sin duda los que no pudieron volver a bajar a la tierra cuando el viejo destruyó el gran árbol. Había entre ellos una mujer que había dejado a su hijo aquí abajo. Para que no llorara, le arrojó desde lo alto del cielo una alforja de piel de corzo, llena de miel. Desde entonces podemos juntar esta substancia deliciosa, pues los hijos de esos hombres fueron nuestros padres. Existe también la constelación "de las Palomas", la de la "Piel estirada para secar", la del "Algarrobo" y, finalmente, la "Vía láctea". Veamos el orígen de este polvo de estrellas. Unas mujeres que viajaban juntas llegaron al borde de un precipicio, frente a una región llena de cosas deliciosas de comer. Los habitantes de la comarca preparaban los manjares que pensaban ofrecer a quienes viniesen a buscarlos. Para franquear el abismo había que franquear un puente de tablas —los indios pretenden que era una escalera— animado de un movimiento de vaivén continuo. Para sostenerse había que agarrarse a una palmera. Cuando las mujeres quisieron avanzar sobre el puente, vieron que había un pájaro (era entonces un hombre) que estaba acabando de construir el puente. Les aconsejó esperar a que el puente de tablas estuviese terminado. Las mujeres no quisieron hacer caso y se pusieron a caminar sobre la escalera. La palmera en que se apoyaban se quebró y ellas cayeron al abismo, donde se dispersaron. Los hombres de la otra orilla continuaron cociendo los alimentos mientras pensaban en las mujeres tragadas por el precipicio.

La cigüeña, a quien pertenecía la escalera, llegó entretanto. El pajarito cheñini, que trabajaba en el ribazo, le preguntó: "¿De dónde vienes, Cacique?". "Vengo de allá lejos, adonde he ido a buscar de comer". "¿A dónde vas?". "Voy al otro borde del precipicio, a esa aldea que está llena de gente. Pero, ¿por qué has dejado caer la escalera?, agregó con tono irritado. "Esta escalera se cayó porque se cayó". "No, no es verdad", replicó la cigüeña.

"Sí —confesó el cheñini—; el dueño eres tú; puedes hacer otra escalera, pues la que había antes, tu gente la ha destruído". "Bien —dijo el yulo—; voy a ponerme a la obra y verás lo que soy capaz de hacer". Con el pico cortó árboles muy altos y los transformó en tablas en un instante, pues su pico es uno de los instrumentos más cortantes que existen. Una vez terminado el puente de tablas, puso en él una palmera que sirve de barrera a los que lo cruzan. Llamó al cheñini: "Ven aquí, vamos a probar la escalera". Se aseguraron de su solidez, y el cheñini dijo entonces: "Cacique mío, ¿eres tú el que ha hecho esta escalera?". "Sí", respondió el yulo. Muchos pasaron sobre el puente y no volvió a romperse. Para que fuera fácil llegar a él, el yulo abrió, con ayuda del fuego, un gran camino a través de la espesura. Este camino está todavía lleno de humo y ceniza, pero es un hermoso camino recto y blanco que todas las noches vemos en el cielo. Lo llamamos "el camino" (la vía láctea).

La Cruz del Sur tiene también su historia. Hay en el cielo dos estrellas vecinas una de otra, de las que se dice que son dos hermanos. Un día su perro de caza persiguió una manada de avestruces. Uno de los hermanos, al oír el ruido de la cacería, se lanzó en esa dirección, pero no pudo alcanzar a su animal. "¿Dónde está mi perro?", se decía; "sin embargo, lo he oído". Los avestruces subieron al cielo y el perro los siguió hasta allí. Una pluma tinta en rojo vino a caer ante uno de los hermanos, quien supo así dónde se encontraba su animal. Vacilaba sin saber qué partido tomar. Su hermano le dijo: "Vayamos al cielo a buscar a nuestro perro, porque lo quiero mucho". Cargó con su hermano a la espalda y subió con él al cielo. Los dos hermanos se mantuvieron al principio al oeste, donde durante algún tiempo se fueron acercando a su perro, pero no lo vieron, pues ya estaba en el sur. Desde entonces, siempre ocurre así. En verano los dos hermasos pasan al sur hacia las tres de la mañana, y en invierno se les ve en el cielo a las cinco de la tarde. Se pueden ver igualmente en el cielo "las madrigueras de los conejitos", "el sitio en que juegan los conejitos" y el "Tatú", que es el señor de todos los tatús y que ha retirado de la tierra las primeras mujeres.

ECLIPSES Y FASES DE LA LUNA

Los eclipses son producidos por un espíritu que, en forma de felino, jaguar o puma, ataca a la luna. Para defenderse, ella no tiene sino una lanza de madera dura que lleva agregada una punta hecha de médula de yuchan. Al primer golpe contra el adversario, el arma se rompe. La luna empuña una masa, pero es también de madera blanda y se rompe en su mano. Entonces es atacada por la fiera, que la devora casi por completo. Con la carne desgarrada, desangrándose y a punto de desvanecerse, se repone, se apodera de armas más resistentes y obliga al tigre a retirarse. Poco a poco vuelve a tomar su forma humana.

Mientras está empeñada en esta lucha, los hombres que están en la tierra deben gritar lo más que puedan y golpear con sus morteros para espantar al animal y obligarle a soltar la presa.

De vez en cuando, el mismo demonio trata de atacar al sol, pero las armas de este último son de hierro, y se defiende sin dificultad.

La aparición de la luna nueva provoca entre los Pilagá un agitado regocijo y gran excitación. Se le piden noticias, se pregunta por su salud. Para unos es un muerto que resucita; para otros, un cazador que regresa de una expedición. Se explican las distintas orientaciones de sus crecientes diciendo que la luna está cansada de permanecer constantemente acostada del mismo lado, por lo cual cambia de posición. La reaparición de este astro se interpreta como que la luna llena es una vieja muy consumida y cansada. Como los viejos, camina lentamente. Cuando llega a excesiva edad, sobreviene una tormenta, y la luna muere. Después de lo cual, resucita.

Esta explicación de los eclipses y de las fases de la luna, válida para el pasado y el futuro, aún podría aspirar al título de científica. Las fases de la luna han dado nacimiento a otro mito que no hay manera de considerar científico, pues el fenómeno natural ha sido mero pretexto del relato. Dentro de su carácter bárbaro, resulta impresionante, pues se descubre en él lo esencial de la vieja historia de Isis y Osiris. Por lo demás, tales rasgos comunes no tienen nada de misterioso: son característicos de casi todos los mitos lunares.

El Sol deseaba tener lanzas para él y sus guerreros. A fin de procurárselas, se transformó en un gran pez amarillo y se sumergió en un río que

pasaba cerca de una aldea. Cuando los habitantes del lugar vieron el pez maravilloso, acudieron de todas partes y trataron de atravesarlo con sus lanzas. Le clavaron en el cuerpo más de veinte sin que, a pesar de todo, consiguieran darle muerte. El pez se escapó llevando consigo todas las lanzas, clavadas en el lomo. De vuelta al país en que era cacique, distribuyó entre sus hombres las armas robadas. La luna se mostró poco satisfecha de la lanza que le tocó en el reparto. Dijo para sí: "Yo también me daré maña para procurarme lanzas". Se dirigió hacia el mismo río y se transformó allí en pez. Lo que esperaba se produjo. Apenas los hombres la advirtieron, comenzaron a acribillarla de lanzas. Le clavaron más de treinta en el lomo. De resultas de esto, murió. La remolcaron hasta la orilla y la cortaron en pedazos, que se repartieron. El Sol, inquieto por no ver a su compañero, se puso a buscarlo y llegó a la aldea habitada por los que lo habían matado. Estaban precisamente devorándolo. El Sol se metamorfoseó entonces en perro y, corriendo de uno a otro, recogió las espinas que arrojaban. Las reunió y las colocó punta con punta, tratando de reconstituir el cuerpo de su amigo. A cada instante advertía que le faltaba un pedazo y volvía a buscarlo. Tuvo que ir, por ejemplo, en busca del corazón, y luego, finalmente, de la bilis. La encontró y la agregó a último momento. Por eso la luna es amarilla.

FENOMENOS NATURALES

La Lluvia es un demonio que posee diversas casas en el cielo. Los Indios se la representan como un hombre que avanza, con paso lento, montado en un mulo, con la cabeza y el cuerpo cubiertos de un amplio poncho, cuyos flecos son los aguaceros que recibimos nosotros. De cuando en cuando, el jinete levanta la cabeza para mirar el camino, y entonces sus ojos arrojan vivos fulgores: son los relámpagos que surcan las tinieblas. Al marchar va golpeando en su tambor, cuyos terribles redobles escuchamos en el ruido del trueno. El rayo es un hierro cortante que él lanza sobre la tierra como un arma arrojadiza. Es enemigo, sobre todo, de los algarrabos —el árbol más majestuoso del Chaco y en el cual se refugian los espíritus. Sin embargo, teme derribarlos, pues las astillas podrían herirlo, y prefiere confiar esa tarea

a su mujer. Se cuenta que en otro tiempo la Lluvia había inundado la tierra. Para festejar la hazaña, preparó cerveza de algarrobo y reunió en su casa multitud de invitados. Estos se presentaron vestidos con sus trajes más hermosos. Los mosquitos causaron sensación con sus magníficos ponchos rojos. Pero se negaron a decir cómo los habían obtenido, pues se hubieran visto obligados a confesar que los habían empapado en sangre humana, y temían la cólera de la Lluvia. El gran héroe civilizador Takxwa llegó con retraso y, por añadidura, cubierto de harapos. La Lluvia, ofendida por esta falta de consideración, lo amonestó severamente. Takxwa, que posee grandes tesoros bajo tierra, no respondió nada, pero fué a mudar ropas. Volvió, con la cabeza cubierta de un sombrero, con un magnífico pañuelo al cuello y calzando botas. Hasta tenía un poncho. Esta vez ya era demasiado hermoso, y la Lluvia, envidiosa, le puso mala cara. Llegó hasta querer golpearle con el rayo. Takxwa, que no comprendía muy bien lo que la Lluvia quería, pero que presintió el peligro, se apresuró a cortar una rama de árbol, le sacó punta y la puso en el cañón de una remington. Así armado, apuntó hacia la Lluvia y la obligó a huir. La Lluvia, que conocía la maldad de Takxwa, se llenó de espanto y dijo para sí: "¿A dónde iré?". Se subió a un árbol, y de ahí al cielo. Desde ese día la Lluvia ya no habita entre nosotros, y no volverá a bajar aquí porque siempre teme al terrible Takxwa.

La Lluvia mantiene continuas relaciones con los magos, que vienen a visitarla en forma de pájaros. Sobre todo en la época de la siembra es cuando los magos tienen necesidad de la Lluvia. Emprenden entonces frecuentes viajes aéreos. Se preparan para ellos aspirando por la nariz un polvo preparado con corteza de seibo, que obra en ellos como estupefaciente. A la vez que absorben este producto, tocan una flauta hecha del hueso de una cigüeña, yulo, pájaro cuya forma adoptan sus espíritus. Así transformados, suben derecho al cielo, cada vez más alto, cerniéndose a veces en el aire "como un aeroplano". Estos vuelos no siempre están exentos de peligros: es posible encontrar, en el curso del camino, un brujo enemigo contra el cual hay que empeñar un duelo a muerte. Para penetrar en la casa de la Lluvia, el mago debe pasar por una puerta estrecha. Tiene la precaución de llevar consigo los regalos que ha recibido de los hombres, a fin de que la Lluvia ponga término a la sequía.

Sus relaciones con los hombres - medicina explican el interés que la Lluvia

se toma para que los honorarios de los médicos sean escrupulosamente pagados por sus clientes. Si uno de ellos se muestra recalcitrante, la Lluvia deja de caer y toda la comunidad sufre las consecuencias. Sin embargo, su amistad con los brujos no la hace ser injusta, y con la misma pena castiga a los magos que se niegan a retribuir los servicios de sus espíritus servidores.

La Lluvia puede ser también un temible demonio: roba las almas de los niños cuando no se les tapa los oídos durante las tempestades, y si sorprende fuera de casa una mujer debilitada por la pérdida de sangre, se lleva igualmente su espíritu. La persona cuyo doble o principio vital es arrebatado de esta manera, languidece y muere.

El viento es un jinete a quien su caballo montaraz lleva por los aires a toda velocidad. Otros dicen que hay en algún lugar una "Madre del viento", de grueso vientre. Cuando el viento sopla, el vientre disminuye de volumen, pero apenas vuelve la calma, el Viento regresa al seno materno. Además sale todas las noches.

El pedrisco que cae durante las lluvias se hunde en la tierra y produce una planta que en verano da una linda flor blanca. La raíz es un tubérculo parecido a una cebolla. Las mujeres lo utilizan como sortilegio amoroso y lo machacan para mezclarlo con tintura roja.

Las nubes están formadas por el humo que ha quedado en el cielo después del "Gran Incendio". Algunos afirman que el humo de todos los fuegos encendidos por los hombres basta para explicar su presencia. Las nubes que traen tormenta son asimismo humo, pero producido por un fuego que la Lluvia mantiene.

El arco iris es una gran serpiente que detiene o envía la Lluvia. Su aparición no siempre es de buen agüero.

EL HOMBRE

Tenemos en nosotros mismos una especie de dios, un alma que llaman *noensek*. No reside en ningún órgano determinado, sino que está difundida en la totalidad del cuerpo. Es ella la que nos abandona cuando soñamos y la que nos enseña lo que nos ha de ocurrir. Conviene obedecer a los sueños y si, mientras dormimos, vemos nuestra casa, hay que volver a ella lo más

pronto posible. Gracias a los noensek los esposos separados pueden hablarse. Basta que hable uno a su mujer, antes de acostarse, para que ella sueñe con aquél. Después de la muerte, el noensek se vuelve espíritu de los muertos (*ajot*); inmediatamente después se transforma en un pájaro llamado *jwishon*. El jwishon pasa a ser una mosca *ataj*, y la mosca, a su vez, el pájaro *kipkip*. El kipkip se transforma en araña, y la araña en murciélago; después de esto, se acabó. No hay nada más.

Parece, sin embargo, que los muertos no son espíritus, sino simplemente las personas difuntas bajo otra apariencia. Viven en los matorrales y regresan de noche, sobre todo en los días que siguen al fallecimiento. Principalmente en este período es cuando son de temer. Frecuentan de preferencia las chozas donde no hay más que mujeres y tratan de juntarse con ellas. Como están sucios y tienen los ojos amarillos, les dicen a las mujeres, para tranquilizarlas, que irán al río a bañarse y que cuando vuelvan estarán hermosos y limpios. A veces ocurre también que los muertos se contentan con hacer una visita a sus parientes, y en tal caso éstos creen haber soñado.

Las mujeres tienen un alma particular que se llama *suitaya*. Este alma es hermosa y está adornada de collares y brazaletes, exactamente como una mujer enamorada. El alma de las mujeres gusta de los hombres, y ordena a éstos amar a las mujeres. Si una mujer abandona a su marido para ir a vivir con otro hombre, es porque su alma está cansada del primero. De igual modo, si los hombres cambian de mujer, es porque sus almas están cansadas de la mujer que tienen.

LOS ANIMALES

Todas las bestias fueron en otro tiempo hombres, y sus almas todavía son hombres que viven como tales, pero con costumbres que corresponden a las de los animales que representan.

Por ejemplo, una especie de buho, el *chilechek*, duerme durante todo el día y no se levanta sino hacia las ocho de la noche. Se dirige entonces al río, donde pesca sábalos. Es un excelente pescador, y lo que ha atrapado lo lleva, a eso de media noche, a su mujer, que adereza una mitad para comerlo de inmediato, y la otra para más tarde. Mientras tanto, el buho re-

gresa a la laguna, y allí sigue pescando hasta el alba, hora en que se va a dormir.

LOS DEMONIOS

El cuadro de la Naturaleza, tal como se presenta a los ojos de los Indios, no estaría completo si no se mencionaran los demonios. No son necesariamente los espíritus de los muertos, o los muertos mismos, sino seres terríficos, cuyo origen es obscuro. Son temidos, y se evita salir de noche para no encontrarse con ellos.

Los *natlele* son espíritus que viven en los palos borrachos. El *welan* es un ogro que come todo lo que encuentra. Tiene una fuerza inmensa y puede comunicarla a aquellos de quienes se apodera. Las relaciones con el *welan* no siempre son funestas: pueden ser de gran utilidad si se es mago. El *welan* os transmite entonces la potencia de su soplo y os comunica su sabiduría.

Los bosques están llenos de espíritus que comen miel, conocen sus riquezas ocultas y se muestran ya benévolos, ya peligrosos. Gustan de la danza, y la han enseñado a los hombres por intermedio de los magos. Tales genios son a menudo mujeres que toman amantes indios y les ayudan en la caza o a procurarse alimento. Sería demasiado largo citar todos los cuentos que tienen por tema las relaciones de los hombres con los demonios de la selva.

LAS ENFERMEDADES

Las enfermedades son demonios con forma humana, pero invisibles. Van vestidos de plumas como los hombres - medicina en las ceremonias mágicas. El demonio de la viruela boba es singularmente feo: su cabeza hinchada está traspasada toda de agujeritos. Vive por el lado de Salta, en el fondo de una caverna, en una gran montaña. Los demonios de las otras enfermedades viven bajo tierra o en palos borrachos. No salen de sus refugios sino para asaltar a los hombres y tomar posesión de sus cuerpos. Para extraerlos, el mago debe empezar por preguntarles qué quieren, pues los Espíritu están llenos de deseos insatisfechos. Se les pregunta: "Demonio, ¿qué quieres?". La Enfermedad contesta asimismo: "Alimentos, vestidos, un fusil". Entonces

hay que darle lo más pronto posible lo que apetece. La pérdida no es grande, puesto que la Enfermedad se contenta con la imagen de las cosas que pide, y se puede perfectamente continuar usando objetos o comiendo alimentos cuya esencia ha sido llevada por la enfermedad. Las danzas a que se entregan el mago y sus acólitos cuando tratan a un paciente, tienen por objeto asustar al demonio y expulsarlo. El demonio se ve obligado a participar del ejercicio y así se fatiga. Cuando los danzantes se detienen para descansar, la Enfermedad, alarmada, le pregunta al brujo si están enojados con ella. El mago asegura que de ningún modo. "Bailamos como de costumbre", agrega para tranquilizarla. Entonces la Enfermedad le suplica: "Bueno, no bailemos más porque tendré todavía que bailar mañana".

No es tan fácil como se cree el poner en fuga al demonio de la Enfermedad. Parece insaciable, exige siempre nuevos alimentos y quiere llevarse los objetos que se le ofrecen. Por eso el mago se ve obligado a soplar sobre ellos para echar fuera el espíritu, para desinfectarlos en cierto modo. ¡Ay de aquél que probara de un plato al que estuviera adherida todavía alguna emanación del demonio de la enfermedad! El estado del paciente es desesperado si el demonio de la enfermedad, viendo burlada su codicia, se irrita contra los hombres.

Es el demonio de la enfermedad el que introduce en el cuerpo del enfermo las espinas y, en general, todos los objetos que le hacen sufrir. Deber del mago es extraerlos chupando las partes doloridas. En cuanto a las plumas con que los magos se adornan cuando se disponen a empezar un tratamiento, están destinadas a contentar al demonio, a quien le gustan tales ornamentos y se alegra de ver que los llevan los hombres-medicina.

ALFRED MÉTRAUX

HOMENAJE A LEO FERRERO

I

"ESPOIRS"

"Et il me semble qu'il n'est pas d'écart entre le commencement de la vie et la mort".

LEO FERRERO.

En los primeros meses de 1930 me encontré con Leo Ferrero en París, en casa de Madame B. Tenía él entonces no sé qué proyecto de publicación (una serie de "plaquettes" de distintos autores) y esperaba al respecto la contestación de Ortega, a quien había pedido colaboración. Leo no conocía personalmente a Ortega, y un amigo común le había hablado de mi larga amistad con él. Me pidió que interviniese. Anoté su dirección en mi agenda y él anotó la mía. Vivíamos en barrios muy alejados. El en la rue Lhomond, en pleno Quartier Latin; yo en el Boulevard Flandrin.

Pocos días después vino a verme. Llevaba un grueso sobretodo de piel rubia con que después lo vi a menudo. Este abrigo lo había visto yo colgado o acostado encima de otros en casa de Madame B. y me había preguntado a quién podría pertenecer. La visita de Leo me trajo la respuesta: la "peau de bique" era suya. Cuando no la

llevaba puesta, yo le decía — después que nuestra amistad nos permitió las bromas — que me costaba imaginármelo sin la piel y que sólo al verla colgada en la antesala estaba segura de la presencia de Leo en la casa. Nos reíamos de esto... y cuando me enteré del horrible accidente que me privaba de una amistad preciosa e inolvidable, lo primero que vi fué, quién sabe por qué, esa pobre "peau de bique" abandonada. Y porque siempre me había anunciado la presencia de Leo, en los duros inviernos de París, este recuerdo me anunciaba ahora su ausencia. Me la anunciaba en el lenguaje que hablan con tanto patetismo los objetos familiares que rodeaban a los que perdemos.

Cuando vi a Leo por primera vez, estaba lleno de optimismo, encantado de la acogida que París le daba. El lado doloroso de su vida tocaba a Italia.

En los años que siguieron, tuve muchas veces la impresión de que se ensombrecía, y hubo un momento en que esta impresión fué tan fuerte que me esforcé en conseguirle unas conferencias en los "Amigos del Arte", pensando que un cambio de continente le sería saludable. Por desgracia las cosas no pudieron arreglarse y fué en esta época cuando Leo recibió una beca de los Estados Unidos.

Después de la muerte de Leo en América, Gina Lombroso Ferrero me pidió que le enviara las cartas de su hijo. Lo hice inmediatamente. Pero acabo de hallar una, perdida entre otros papeles, que ella todavía no conoce. Es una carta de las más conmovedoras y cayó en mis manos poco antes de recibir "Espoirs", la novela que Leo no pudo concluir. Es esta:

"25 de agosto de 1932.

Le escribo la víspera de mi partida a América. Le agradezco de todo corazón la carta para F. En cuanto a las conferencias,

¿por qué se hace usted mala sangre? Sé muy bien que estas cosas son difíciles de organizar y, en el fondo, no había llegado yo aun a la situación necesaria para aspirar a hacer este viaje. Con respecto a sus esfuerzos, bien sabe usted que tengo la mayor fe en su amistad. Le he remitido un ensayo sobre L., que ha expuesto y expondrá en París. Publicaré este ensayo en "plaquette", con reproducciones. Si usted cree que es adecuado para "Sur", publíquelo; si no, hágame el favor de devolvérmelo sin escrúpulos.

He reflexionado mucho durante estos meses y he avanzado un paso más. ¡Cómo quisiera verla para hablarle de todos los problemas que se les plantean a los hombres cuando se acercan a la treintena; entre otros el del "yo"!

¿Cuándo volveré a verla? Ya no veo, como de costumbre, una extensión infinita de tiempo ante mí, sino un no sé qué de truncado, y parto para América como si tuviera la certidumbre de naufragar".

Recuerdo ahora que al recibir esta carta me dije que el cielo se entenebrecía cada vez más para Leo pero que a esos grandes nubarrones acabaría por llevárselos el viento, y hasta creo habérselo escrito. Hoy me pregunto si no le obsesionaron, a partir de cierto instante, presentimientos que lo angustiaban y de los que no podía deshacerse.

Ya a los veinte años escribía:

Vergine, te prego, malato e stanco,
poi che m'a invaso con l'ombre il terrore
di scomparire come il giorno muore,
senza aver scritto i miei sogni sul bianco.

Morir d'opre incompiute ignoto autore,
perso nel mondo come agnello in branco,
solo, Maria, dormire a fianco a fianco
coi miei sogni sepolti, ore dopo ore!

Non credo in te; ma tanto amo la grazia
con cui pietosa ungi le nostre pene,
che a immaginarti a sera io mi consolo.

Fammi creare, a te domando in grazia,
tutti i miei figli, chè ho in loro ogni bene,
e poi che muoia anche deserto e solo.

(Aprile, Firenze, 1923).

En el prefacio de "Espoirs", Guglielmo Ferrero transcribe algunas notas de las libretas de apuntes de su hijo. Encuentro allí estas reflexiones, entre otras: "No podemos confiar en el crédito del porvenir a menos que nuestra vida esté ordenada. Lo peculiar del orden (un estado de libertad en que nadie sufra) es garantizarnos la duración indefinida del presente. (El desorden engendra necesariamente la incertidumbre). De aquí la sabiduría de la doctrina católica que identifica el pecado con una concupiscencia desordenada y la virtud con el orden. La felicidad es un equilibrio de fuerzas, y toda vida desordenada engendra la ansiedad, el temor o el remordimiento, que rompen el equilibrio. Son los virtuosos los que alcanzan el grado más alto de felicidad".

Cuando Leo me escribía que me quería ver para hablarme de "todos los problemas que se les plantean a los hombres cuando se acercan a la treintena", estoy segura de que aludía particularmente a este género de cosas. Habíamos conversado mucho de la "Divina Comedia", de lo que yo había descubierto en ella diez años antes, cuando se planteaban para mí los problemas que atormentaban a Leo en los años 1932 y 1933. Problemas que aclaran estas palabras de Santo Tomás en la "Suma": "La virtud moral perfecta no destruye por completo las pasiones, sino que las ordena". Y estas otras de San Agustín: "Todo espíritu que no está en el orden es por sí mismo su propio castigo". Esta busca del orden, de *un* orden, no para renun-

ciar a la vida sino para aprender a vivir; no para acostarse en él como en una tumba sino para actuar en él sin mutilarse, era el tema alrededor del cual girábamos siempre.

Entre los papeles de Leo se encontraron estas líneas, fechadas de la siguiente manera: "Al partir de la ciudad de Méjico, junio de 1933". Concuerdan con lo que acabo de decir:

ORACION

¡Señor! Haz que yo no esté
tan triste como todos los hombres
y que no desee nada
y que acepte gozoso lo que me das
y sin tristeza lo que me quitas.
Y que sepa vivir,
no según mi yo, que es insaciable,
sino según la naturaleza de las cosas.

"Estamos locos sin darnos cuenta. ¡Toda nuestra vida se basa en la pasión y queremos tranquilidad! Yo mismo soy el más loco de todos los locos, ¡ay! Pero al menos ahora lo sé". (Apuntes de Leo, mayo de 1933).

A eso, pues, había llegado.

Sus ojos se habían vuelto hacia Pascal, a quien leía y releía. Exactamente, quizá, como yo había buscado en él refugio en un momento análogo de mi vida. Pienso en Leo, más que nunca, con amistad fraternal. Y, más que nunca, siento que la vida le haya sido ahorrada. Hubiera soportado tan bien la prueba terrible.

A Gina Lombroso y a Guglielmo Ferrero estas líneas para agradecerles el envío de "Espoirs", que leo con emoción.

VICTORIA OCAMPO

II

LA NOVELA DE LEO FERRERO

En sus dos últimos años Leo Ferrero trabajaba en una novela, cuya primera parte, más o menos concluída, acaba de publicarse bajo el título de "Espoirs". "Espoirs" nos da un índice de la magnitud de su empresa. Leo Ferrero no era un novelista directo, espontáneo, de aquellos que se interesan por las pasiones antes que por las ideas y que sólo conciben las ideas en forma ulterior a sus personajes. Podemos decir de Leo Ferrero lo que él afirma en un artículo (1) a propósito de Gide y Valéry: pertenecía a esa clase intermedia de pensadores "que saben escribir mejor que los filósofos y expresar conceptos abstractos mejor que los poetas", facultados para exteriorizar su tiempo y encontrar una fórmula que los demás hombres de inmediato hagan suya, que les permita fijar sus gustos, "su manera de vivir, de sentir, de juzgar". Escritores de esta índole, porque no son precisamente novelistas, realizan novelas admirables. En lo que a mí atañe, escriben las novelas que prefiero.

Se comportan siempre como críticos. Están dentro y fuera de su obra, percibiendo reflexivamente los escollos que un novelista congénito salva con perfecta inconsciencia. A veces introducen al creador en la novela (llevando un diario donde anota las alternativas de la creación), y los lectores presencian las argucias de que se sirve, los lazos que tiende para captar la realidad. La acción no sólo revela psicológicamente al personaje. Cada acto cuenta menos

(1) (La Dépèche, 14 Avril 1935): "Parmi les philosophes et les poetes..."

que el valor intrínseco de la idea que consciente o inconscientemente dió 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. Los problemas así encarados 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 escritor, lo juzga y comenta activamente; lo ve actuar, lo descubre a cada paso... Entre escritor y lector 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 su 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.

Se ha repetido que este amor por lo abstracto puede llevar a un novelista a convertir a los hombres en meros autómatas, carentes de emoción. Corre el riesgo de que una serie de teorías invada poco a poco su obra ocupando el lugar de los seres de carne y hueso. Adelantemos que esa postura implica un recrudecimiento de las dificultades. Para mantenerse imparcial necesita ceñirse a personalidades distintas, observarlas desde adentro, con simpatía humana, hasta que participe de sus impulsos y defienda sus ideas como si fuesen las propias. No adopta tal o cual punto de vista: los abarca a todos, y conserva su objetividad porque parece perderla a cada instante. Además, con prioridad a la novela, la experiencia lo ha inducido a concebir determinadas racionalizaciones que debe gestar de nuevo, en función de sus personajes; vale decir, retocarlas insensiblemente... 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. Introducir el desorden aparente de la vida en el orden peculiar a la obra de arte. Me ha ocurrido al leer algunas novelas de este tipo, particularmente "Faux-Monnayeurs" — novelas tan sabias, tan calculadas, tan premeditadas —, admirar ese elemento libre y poético en el cual la trama y los personajes están sumergi-

dos. El plan no se advierte por ningún lado, no hiere la delicada contextura de la novela como el alambre inflexible que atraviesa las flores de las florerías. Hay en ellas algo grácil e incorpóreo. El continuo germinar de sugestiones morales y espirituales volatiliza la substancia del libro, lo envía en pujante ascensión hasta regiones más nobles y abstractas y permite que el novelista, incidiendo en la vida real, logre explicarla, superarla. Un esfuerzo semejante para dar amplitud y universalidad a los temas cotidianos, encontramos en "Espoirs", de Leo Ferrero.

Se han agregado al libro algunas notas tomadas de sus "Carnets" (que serán publicados en el curso de este año) referentes a las ideas fundamentales de su obra y a distintas cuestiones de técnica vinculadas a la novela. Con ayuda de las notas nos será posible apreciar sus intenciones. Por ahora limitémonos a la parte realizada.

La acción se inicia en Florencia. Un grupo de adolescentes se apresta a vivir. "¿Qué harás cuando tengas veinte años?", titúlanse los primeros capítulos. Estos capítulos no satisfacen del todo. Leo Ferrero, muy cerca de la infancia por su extrema juventud, debió reconstruir con el intelecto su candorosa sensualidad. Aún la infancia gravitaba en él. Y se diría que es preciso hallarse sentimentalmente maculado para evocar la inocencia, el ardor, la embriaguez de los amores infantiles. Es menester haberlos dejado atrás desde hace muchos años, sentirlos con respecto a uno *plus loin que l'Inde ou que la Chine,* y un buen día, sin proponerse, resucitarlos del olvido. Entonces surgen con esa blanda y conmovedora realidad, desvirtuada por los retratos, que adquiere súbitamente el rostro de los muertos cuando se mezclan a nuestros sueños. Leo Ferrero, en cambio, ha sabido evocar la angustia de la juventud. Los adolescentes de "Espoirs" son desgraciados. No tienen motivos concretos para sufrir, pero un turbulento afán de conocer el éxito, el placer, sobre todo el amor, les impide ser dichosos. (*Spes quae differtur affligit animan,* es el proverbio latino que sirve de epígrafe a la obra). Ubican la felicidad en la consecución de determinados objetos particulares, y a medida que los alcanzan advierten como quedan siempre huecos por llenar en su deseo. Continúan siendo infelices. Inevitablemente, el primer contacto con la vida imprime en el hombre la marca de la decepción y del sufrimiento. Los años irán borrando esta marca en algunos personajes. "Espoirs" postula

algo más que la conquista del estoicismo. El hombre, en efecto, no puede contentarse con una yerta parálisis de su inquietud.

Hay un personaje de la novela, Elisabetta, que nada ambiciona para sí. El futuro no desordena su presente. Vive desapegada de su propia personalidad, atenta a que se realicen los deseos de los demás miembros de su familia. Ha sido educada sin religión alguna — como casi todos los jóvenes de "Espoirs", hijos de esa burguesía italiana del siglo pasado, intelectual y libre pensadora — y trata de hallar principios y normas de conducta a los cuales pueda ajustar sus actos. Un escritor áspero, violento, sensual, se obstina en ver en Elisabetta la dulce muchacha que llena el ideal de su adolescencia y ante su imagen experimenta "el enternecimiento artificial de los pioners que, durante largos meses de castidad, sueñan frente a un cromo rosado, y sonríen". Poco a poco, esta voluntad que se dirige abierta, casi agresivamente hacia ella, que se esfuerza en hacerla intervenir en la vida, desintegra la calma de Elisabetta. Lo humano comienza a tocarla. Pero no vacila en sacrificarse a su hermana, enamorada del mismo hombre, que ni siquiera repara en su sacrificio. Junto con el amor, muy diferente a la idea que se había forjado, Elisabetta descubre el egoísmo ajeno. En medio de la fiebre asocia su tortura al suplicio de Régulo, su héroe predilecto, y las puntas de hierro del tonel de Régulo con el clavo de un cuadro que, al desprenderse ese mismo día con gran estruendo de la pared, la hizo acudir a la pieza de esu hermano varón e impedir que se ahorque.

Los hombres no son héroes, como Régulo, aunque la vida les exige vocación de heroicidad. Y el hombre debe pagar su precio porque la vida no mantiene sus promesas, porque no cumple los falsos sueños que imaginó. Su padecer acrece al suponer que se trata de un dolor inútil, estéril, que empieza y termina dentro de sí, que no aportará ningún fruto trascendente. Si por encima nuestro no existe nadie a quien podamos, no digo ya pedir consuelo, sino ofrecer nuestro dolor; si no hay una realidad suprema que ordene el mundo y dé un sentido a la vida, nuestro dolor pierde su razón de ser y se vuelve intolerable. Por eso Bernardino, el personaje principal de la novela, cuando después de las primeras crisis juveniles comienza a experimentar melancolías y deseos inexplicables, piensa: "Si creyera en Dios, todo estaría resuelto". Dios puebla el vacío, despeja el caos. *El verbo da un sentido a la frase.* Sus oraciones son conmovedoras: "Dios mío, no creo en ti, pero te

ruego. Ya ves que soy sincero, lo más sincero posible. A lo menos reconoce mi sinceridad. Y quizá te hablo de esta manera para obtener tu favor". Ansioso de certidumbre, Bernardino se hunde en la primera parte de la "Suma", en las cinco primeras pruebas de la existencia de Dios.

No obstante, mientras más inatacables son los argumentos que lee, más indiferente lo dejan. Ya no lo conmueve el "llamado sin voz" que ninguna palabra humana es capaz de formular, la presencia intangible que ha sentido junto a él en la soledad de una iglesia, o en medio del campo, al distinguir un hilo de agua entre las piedras hacia el cual se dirigían las ovejas para abrevar su sed. Parejamente, cuando estudia música y penetra en los detalles de la orquesta, "la música solicita cada vez más su espíritu pero no le comunica ese estado de exaltación que le permitía percibir su *yo* profundo. Y ahora advierte la entrada de las maderas, donde antes hubiese experimentado un estremecimiento".

Años después, Bernardino llegaría a lamentar no haber abierto la "Suma" por la segunda parte. Allí, al iniciarse el primer capítulo, donde Santo Tomás analiza el fin último del hombre, Bernardino hubiese visto que este fin postrero no puede consistir en las riquezas ni en los honores, ni en la fama, ni en el poderío, ni en ningún bien corporal. El fin del hombre no es el hombre. "Si en lugar de explicar las cosas por su fin exterior buscamos en ellas mismas el principio intrínseco, sólo encontramos el vacío", ha dicho Claudel. Y Bernardino, que ama el goce, no pertenece afortunadamente a esa clase de criaturas *retranchées dans son refus integral*, que pueden, aquietando su alma, gozar en el vacío.

Si; Bernardino habría de decirse: "¡Ah! ¿por qué no leí esa página de Santo Tomás? Hubiese comprendido que no hay goce si antes no hay felicidad". "Los problemas capitales de nuestra existencia, la felicidad y Dios —agrega Leo Ferrero—no pueden atacarse de frente. La mejor manera de perderlos es echarse sobre ellos. El camino a la felicidad y el camino a Dios son caminos indirectos y desviados. La felicidad emana de "algo" y a ese algo debemos dirigirnos. Y la prueba de la existencia de Dios no la encontramos leyendo razonamientos sobre Dios, sino reflexionando en las vicisitudes humanas y en nuestra propia vida. Las pruebas vienen después".

Ese "algo" de donde emana la felicidad, se deduce en la obra de Leo Ferrero por reducción a lo absurdo y nos retrotrae a la hermosa ortodoxia

escolástica. El hombre, desdeñando su verdadero fin, tómase a sí mismo por fin, se prefiere a sus semejantes y a Dios. "El pecado de Adán fué de amarse a sí mismo — dicen en la novela — y el hombre sufre cuando se ama a sí mismo. La guerra es el sufrimiento de las naciones. Es la nación en bloque que purga el pecado de amarse demasiado".

La empeñosa búsqueda de la felicidad es un indicio para colegir que el hombre no podrá encontrarla. Arruina su presente en aras de un futuro que tampoco ha de realizar. Antes y después permanece baldado del resto del universo, negando lo mejor de su alma y haciendo caso omiso de los otros seres. Si elige la senda fácil y calma temporariamente sus pasiones, halla la desilusión y el remordimiento. "En el sacrificio, en la comprensión de nuestros instintos, en el olvido y control de nosotros mismos se encuentra la felicidad".

Y Bernardino interrumpe:

"—Pero una "vida reflexiva", que exige sacrificios voluntarios, no puede subsistir sin principios. Esos principios emanan de Dios. Para llegar a hacer los sacrificios necesarios a nuestra felicidad, debemos, pues, creer en Dios. Pero ¿cómo llegar a creer? Por instantes estoy absolutamente persuadido de que Dios existe, tan seguro como de mi propia vida. De pronto, la duda me roe... He reflexionado sobre esos problemas durante noches enteras, he leído los filósofos cristianos. En ninguna parte encontré una demostración definitiva".

Por la noche, en el cuartel, cuando Bernardino se prepara a murmurar una de sus bizarras oraciones, comprende que no vale la pena recurrir a ellas. Puede decir tranquilamente Dios, "esa palabra corresponde a algo". Durante un segundo "ve marchar a los hombres en direcciones diversas, bajo un gran sol, según un plan preestablecido". Y lo invade la convicción súbita "de que todas las cosas guardan un secreto". "A los ojos de alguien, hay más orden del que se piensa sobre la tierra".

Al desvestirse, se regocija de tener un lecho contra la pared. "Sí; realmente es una suerte — piensa Bernardino — acostándose con Dios, tener ese muro gris. ¡Querido muro! Y se da vuelta tiernamente contra el muro que le parece tan profundo e infinito como un cielo".

Del gran fresco que habría de titularse "Comédie Italienne", Leo Ferrero

no alcanzó a dejarnos sino un comienzo imperfecto y patético. Tan sólo un borrador. El, que poseía esa encarnizada aplicación en el trabajo y ese fecundo descontento por el cual se distingue el verdadero artista, que volvía a escribir y retocaba varias veces sus obras, no pudo escribir "su primera gran obra" ni corregir el esbozo inicial. Muchos temas que aparecen en los "Carnets", en la novela han quedado inéditos o truncos, apenas sugeridos. "Mostrar la lenta degradación y corrupción de un alma joven". "Pecado igual a dolor (el remedio del desorden es el dolor que reclamando nuestra atención sobre el desorden, nos fuerza a interrumpirlo. El pecado es la ruptura de un orden, una disonancia". "Nuestra generación carece de *metier*, costumbres, tradiciones fijas, medio. Estamos obligados a cambiar mil veces". "Uno de sus defectos es la falta de adaptabilidad. Nadie comprende que es necesario que cada uno ceda "un poco". Todos quieren "todo". Y ciertas ideas caras al escritor que circulan generosamente por sus libros anteriores: "Las élites pueden ser sofocadas por un ambiente desfavorable (Inglaterra, América); degradadas por la seducción del poder (Francia); aplastadas por el poder (Italia). Las élites corrompidas naufragan en un mar de vanas sutilezas".

Sin embargo, ¡cuántas observaciones contiene "Espoirs" que podrán servir a los jóvenes de apoyo y esclarecer su drama! A la generación de Leo Ferrero le tocó afrontar la vida en los primeros tiempos de la guerra, cuando el desorden político del mundo prestaba un carácter de odiosa insignificancia al conflicto moral y sentimental del individuo, que, pese a ello, continuaría siendo ante sus propios ojos el conflicto primordial. Y Leo Ferrero comprendió a su generación. ¡Cuántas observaciones a propósito de la guerra, de la sociedad, del nacionalismo, del patriotismo mal entendido! A propósito del primer y virulento contacto de los adolescentes con ciertas ideas nocivas que comienzan a dividirlos y siembran entre ellos el odio. ¡Cuántas reflexiones sobre la angustia y la soledad de los jóvenes, sobre la lucha entre la carne y el alma, o entre los instintos y la razón!

Je n'écoute un auteur que lorsqu'il pourrait me dire: "J'ai versé telle larme pour toi", dice Gide parafraseando a Pascal. Muchas páginas de la novela de Leo Ferrero han sido escritas con su propio sufrimiento y luego dirigidas confidencialmente a nosotros. Todavía guardan la aflicción, el rubor y el consuelo de sus lágrimas.

Leo Ferrero sentía en forma aguda la ineludible necesidad de escribir y temió, desde muchacho, que la muerte le impidiera cumplir con su destino. A los veinte años dedicaba a la Virgen el siguiente soneto:

Vergine, te prego, malato e stanco,
poi che m'ha invaso, con l'ombre, il terrore
di scomparire come il giorno muore,
senza aver scritto i miei sogni sul bianco.

Morir d'opre incompiute ignoto autore,
perso nel mondo come agnello in branco,
solo, María, dormire a fianco a fianco
coi miei sogni sepolti, ore dopo ore!

Non credo in te, ma tanto amo la grazia
con cui pietosa ungi le nostre pene,
che a immaginarti a sera io mi consolo.

Fammi creare, a te domando in grazia,
tutti i miei figli, che ho in loro ogni bene,
e poi che muoia anche deserto e solo.

Ya hombre, continúa dirigiendo sus poesías a la virgen. No aparece en ellas ese ingenuo *non credo in te*, que recuerda las plegarias de Bernardino. Le dice simplemente:

Personne ne peut comprendre
ce qu'il y a de plus vrai dans mon cœur
et c'est pourtant ce que je voudrais qu'on voit
et qu'on arrache de moi.
Aussi ne m'accorde pas ces moments d'espoir
qui me permettent de recommencer indéfiniment à souffrir;

La Virgen, que apenas le dió tiempo de corporizar sus sueños, lo hizo cesar de sufrir. Lo prefirió a sus obras.

JOSÉ BIANCO

NOTAS

REVISION Y JUSTIPRECIO DEL SUPERREALISMO

A propósito de QU'EST-CE QUE LE SURREALISME, conferencia de André Breton (René Henriquez, editor, Bruselas, 1934).

De todo el fárrago de movimientos de intención innovadora surgidos en el dominio estético del siglo, exacerbados durante la guerra o bifurcados y derivados al salir de la hecatombe, el superrealismo es el único que se ha prolongado auténticamente, en medio de las incertidumbres y arremetidas del duende contemporáneo.

La gestión superrealista ha sabido durar sin envejecer, desplazarse bajo el impulso de revisiones que se impartían desde su propio centro, rectificarse sin claudicar, abrirse camino por encima del abigarramiento asemántico y de las estridencias que en sus comienzos empavesaban su marcha.

El arrebato de su gesta le permitió disponer de mayor alcance y de más hondo calado que los otros movimientos surgidos en el curso de la centuria y condenados de antemano a situaciones sin salida por la índole de las limitaciones negativistas y disolventes que llevaban en sí.

Desde el 5 de Mayo de 1925 — aniversario de la apertura de los Estados Generales — fecha en que se manifestó oficialmente la Revolución superrealista, los dirigentes de esa conmoción han alcanzado dar a la misma: radio de acción indefinidamente creciente, espíritu de aventura por encima de toda estrictez de coordenadas, más decisión en la búsqueda, mayor enriquecimiento de experiencias múltiples.

De ese modo, el superrealismo evidenció ser no sólo un impulso combativo de alta tensión polémica sino también algo "serio", capaz de abarcar ciertas órdenes fundamentales de las exigencias contemporáneas.

Ante los inquisitivos reflectores de nuestra época, se impuso en sus años de lucha a brazo partido e investigación multilateral, como una correntada que tiene su razón de ser. Se abrió paso en medio de obstáculos creados por las abstracciones cristalizantes y pudo presentarse, después de ciertas pruebas arriesgadas, como una entelequia de estirpe inédita que penetraba la poesía, la estética, el ensueño, el proceso onírico, la relación del pensamiento con el lenguaje (tragedia de la expresión).

Por esas vías de perforación o de actividad infiltrante, ahondaba los psiqueos más huidizos, las apercepciones más fugitivas, la vida interior en sus temblantes ramificaciones, los peldaños del subconsciente y llegaba a adquirir jerarquía metafísica por una sutil comprensión de la inmanencia y de la superrealidad.

Pero, en el curso de sus andanzas, la exploración superrealista incorporó la inquietud social a todas las inquietudes candentes que llevaba en su entraña desde sus orígenes, lo que le valió salir a la calle — sin abandonar por eso sus fundamentales cometidos de sondaje de lo abstracto, de la imagen y de la intimidad en devenir —, hablar sobre el asfalto a la clase oprimida, y decir las razones incontestables de la Revolución proletaria.

La creación superrealista no ha caducado porque ha sabido eludir las congelaciones del pensamiento obliterado, las formulaciones estereotipantes.

En la baraúnda de ultranzas, a menudo circenses, desatadas por los movimientos presuntuosamente llamados *vanguardistas* (logomáquicos y metaforistas los unos, vagamente ideológicos y estrictamente doctrinarios los otros, bien templados y bien orientados los menos) el superrealismo rebasó la fase estrepitosa cuando su propósito se hizo más abarcador y su criterio más ecuménico.

Se afirmó de este modo con paso radicalmente subversor, más allá de las demoliciones declamadas, de los latiguillos excluyentes, de las contorsiones agotadoras, de la inocente travesura iconoclasta, del nihilismo por el nihilismo.

La marcha superrealista atinó, desde sus albores, a poner en tela de juicio los supuestos del problema del ser y del devenir, a la vez que procedió a una libre reclasificación de entidades líricas.

En 1924, André Breton, *leader* del superrealismo, daba en *Les Pas perdus* y en un manifiesto aparecido en seguida (*Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*) las anticipaciones teóricas y directivas cardinales de este movimiento integrado por una falange de espíritus ardientes y desaprensivos.

Breton perfiló su pensamiento en otros ensayos posteriores — *Légitime dé-*

fense (1926), *Le Surréalisme et la peinture* (1928), *Second manifeste* (1930), *Les Vases communicants* (1932). Pero, tal vez movido por un anhelo de ajuste, de aclaración y en cierto modo inducido por un propósito didáctico, ha publicado una conferencia que pronunció en Bruselas hace unos meses: *Qu'est-ce que le Surréalisme?*

Este folleto se abre con sutiles observaciones acerca de la "voluntad revolucionaria" del movimiento en su totalidad, del intensivo esfuerzo superrealista: "la Revolución extendida a todos los dominios".

Hacen referencia esas páginas iniciales a la insurrección de la Comuna parisiense y a la Revolución bolchevique; denuncian "la hipocresía y el cinismo de la sociedad capitalista"; atacan de modo inflexible al fascismo, "enfermedad horrenda, seguida irremediablemente por la decadencia" y cuyos conductores "ahogaron en la sangre o hicieron desfallecer transitoriamente bajo la humillación corporal todo lo que era el esfuerzo de generaciones orientadas hacia una existencia un poco más tolerable, un poco más digna". En este mismo comienzo del opúsculo, Breton destaca la posición espiritual de Lautréamont y de Rimbaud en los alrededores de la guerra del 70 y señala que el período entre la aparición del primer *Canto de Maldoror* (1868) y el poema *Rêve* (1875) último que escribió el autor de *Illuminations,* es un lapso de tiempo insuperado desde el punto de vista de la aventura de la poesía. Afirma que en el pasado no hay una época "tan rica, tan victoriosa, tan revolucionaria, tan colmada de sentido lejano" como el citado septenio. Proclama en esas líneas que Isidoro Ducasse es el hombre cuyo pensamiento ha sido para los superrealistas "la más alta enseñanza y el mayor auxilio" durante los quince años de acción que lleva el movimiento revolucionario.

De paso, alude a las ultranzas atribuídas a la gestión superrealista y sostiene que las rupturas, injurias, escándalo, ataques desconsiderados que le imputaron a esa actitud insurgente han sido encontrados, por quienes los cometieron, en la misma ruta que los poemas. (Con lo que Breton hace suponer que esas inevitables violencias, inherentes a toda polémica fragorosa, son aquí una de las expresiones genuinas del arrebato insurreccional y de la temperatura de inquietud flamígera que enciende el ánimo de los superrealistas).

Se refiere en seguida a la urgencia con que hay que organizar la lucha antifascista, a la participación del mismo Breton en esa campaña contra las dictaduras reaccionarias, y concreta luego el fin expreso del superrealismo: "la liberación

del espíritu'', lo cual exige como condición básica ''la liberación del hombre, y ello implica que toda traba a ésta debe ser combatida con la energía de la desesperación; hoy más que nunca los superrealistas cuentan para esta liberación del hombre, en todo y por todo con la Revolución proletaria''.

Cuando aborda la tarea de definir el superrealismo y de puntualizar su sentido, Breton da una nueva y más sólida confirmación de su agudeza crítica, de su flexibilidad glosadora, de su precisión para investigar, de su lucidez inductiva, de su imaginación metafísica frente al problema del conocimiento y a las posibilidades creadoras de la vida interior. En esta definición Breton sube de plano y ensancha el abarcamiento de su visual con relación a sus anteriores manifiestos, así como respecto a sus disquisiciones publicadas en otros escritos del mismo, (que tratan de la exigua realidad, la pintura, la poesía, el ensueño) y en diversos estudios que llevan su firma, aparecidos en *La Révolution Surréaliste* y *Le Surréalisme au service de la Révolution.*

Después de observar la ''cierta ambigüedad inmediata'' que contiene el término *superrealismo,* Breton formula esta precisión para caracterizar el movimiento del cual es conductor: ''una voluntad de profundización de lo real, de toma de conciencia cada vez más nítida al mismo tiempo que más apasionante del mundo sensible''. Y agrega que toda la evolución del superrealismo, desde sus orígenes hasta la fecha, responde al cuidado permanente, cada vez más imperioso ''de evitar a toda costa considerar un sistema de conocimiento como un refugio''; esa evolución responde también ''al cuidado de proseguir, a ventanas abiertas de par en par hacia afuera, nuestras investigaciones propias, de asegurar incesantemente que los resultados de esas investigaciones sean de naturaleza tal que puedan afrontar el viento de la calle''.

Estimo que las ideas que preceden, podrían por la forma de su enunciado, inducir a suponer que encierran dos inútiles y por lo tanto perniciosas limitaciones: cuando Breton habla de ''toma de conciencia'' del mundo sensible, cabe imaginar que la investigación superrealista se desinteresa del mundo que permanece al margen de lo sensible y que se revela por vías genuinas de inmediación o por procesos diferenciados de esoterismo o por una alternancia de destellos verificables y de interferencias subconscientes. (La poesía de Lautréamont y la de Rimbaud, precursores homologados del superrealismo, son exploraciones y captaciones de esa esfera extra sensible). Sin embargo, en esta conferencia, Breton hace difíciles sondeos (concordantes con algunos de sus relatos de sueños, publicados

en *La Révolution Surréaliste*) en los que demuestra la magnitud y envergadura del pensamiento superrealista, el cual rebasa con toda holgura ese mundo sensible para extenderse en efluvios ultrapenetrantes a otras zonas herméticas o lateralmente indescifrables. En cuanto a la segunda limitación que supondría la ya citada afirmación de este folleto: las investigaciones propias deben proseguirse "a ventanas abiertas de par en par *hacia afuera*", es fácil advertir que al referirse en concreto a "nuestras investigaciones propias", Breton se propone significar que hay en ello un proceso de extraversión, el cual implica necesariamente un foco de interioridad irradiante.

Para el caso en que esta rápida aclaración que quiero hacer no consiguiera disipar un posible malentendido, me complazco en recordar que el superrealismo ha sido y sigue siendo principalmente y de modo inequívoco, una apasionada e incansable búsqueda de la vida interior, una aventura de exploración de lo inconsciente, una continua perforación de la intimidad, una serie de aproximaciones hacia lo más adentrado y movedizo de un yo despojado y esencializado, un rosario candente de interrogaciones angustiadas ante las sombras errantes que se desatan allá, en los abismos estremecidos y creadores de cada ensueño. Sondear el ensueño, como lo ha hecho el superrealismo, es sondear un piélago sin término. De ahí que este movimiento haya aportado — por encima de las experiencias de la escritura automática, del relato de sueños, de los discursos improvisados y actos espontáneos — elementos inéditos de penetración introspectiva. Quiero decir que hay en la poesía superrealista (en ciertos datos poéticos, correspondencias cavadas e imágenes etéreas) perfilamientos de introspección que toman su fuente en el flúido de ensueños de diferente calidad y profundidad. (Desearía poner algunos ejemplos en apoyo de lo que afirmo, pero debo evitar un recodo digresivo que me apartaría del comentario de este folleto de Breton).

De todos modos, esos impulsos que llevan a lo que podría llamarse el estado de trance superrealista (concentraciones de pensamiento levantado como agujas de fuego, dilataciones de lucidez en ondas concéntricas al margen de la lógica) pueden ser otro nuevo motivo de análisis de la correspondencia entre la experiencia lírica y la mística, entre la simbología poética y el mito expresión de lo esotérico, al mismo tiempo que conducirían a una nueva confrontación de la música (como vertimiento de reconditeces inalcanzables) y de la semántica (como polimorfismo discursivo del signo concreto).

El superrealismo induce a esbozar las perspectivas de inmanencia de lo sub-

jetivo y de lo objetivo. Ha tenido, entre otras numerosas virtudes, la de suscitar directa o indirectamente el replanteo de problemas malogrados por una rutina harto sustentada en supuestos omnipotentes e inhibitorios. Sería interminable la lista de cuestiones metafísicas, psicológicas, dialécticas, morales, sociales, humanas, teológicas y ocultistas que el superrealismo ha aventado, hecho surgir o reaparecer.

Pero volvamos al folleto de Breton. Al decir éste que el resultado de las investigaciones propias debe ser "de naturaleza tal que puedan afrontar el viento de la calle" parece que se propusiera solicitar la atención sobre la posibilidad de acción social de la gestión superrealista.

Esta manera de referirse a lo de "afuera", que implica por simetría la existencia de un "adentro", si se considera con criterio literal sugiere la idea del esquematismo dualista (concepción bipolar de objeto y sujeto). Sin embargo, Breton al reflexionar sobre la actividad superrealista, asevera que la finalidad suprema de la misma es llegar a una unificación cumplida en última instancia, de la realidad interna y de la externa y, para formular esta conclusión, dice previamente: "hemos tendido a dar la realidad interior y la realidad exterior como dos elementos en potencia de unificación, en camino de común *devenir*". Observa en seguida que ambas realidades están en contradicción en la sociedad actual y ve en ello la etiología de la desgracia del hombre a la vez que la fuente de su movimiento. Los superrealistas se han asignado la tarea de "poner en toda oportunidad estas dos realidades en presencia, rechazar en ellos mismos la preeminencia de la una sobre la otra..., actuar sobre ambas realidades no al mismo tiempo sino sucesivamente, de manera sistemática que permita asir el juego de su atracción y de su interpretación recíproca y dar a ese juego toda la extensión deseable para que las dos realidades en contacto tiendan a fundirse la una en la otra". La creación superrealista tiende a esfumar en una ósmosis de proyección lírica los presuntos contrarios sujeto y objeto.

Al revisar las épocas del superrealismo, Breton distingue: El período de 1919 a 1925 que él llama intuitivo y al que caracteriza por la creencia en la omnipotencia del pensamiento (considerado éste como susceptible de emanciparse de sus propios medios); y el período razonante (a partir de 1925) en el cual, a consecuencia de la guerra de Marruecos, el superrealismo hace una protesta pública bajo el título "La Revolución ante todo y siempre", y franquea el foso que separa el idealismo absoluto del materialismo dialéctico. Es aquí donde Breton se pro-

pone justificar la intervención de este movimiento en la cuestión social, su posición respecto al comunismo y su acción en el sentido de la Revolución proletaria.

Al hacer el comentario a su propio manifiesto de 1924 (con edificante espíritu de autocrítica) se rectifica de modo que informa acerca de la disposición de probidad investigadora que lo anima, así como de su deseo de precisión y aclaración (que son elementos de la ética de la ciencia y de ninguna manera pueden confundirse con las gratuitas abdicaciones de punto de vista, determinadas por mera versatilidad).

Cuando señala el estado de espíritu profundamente anárquico del dadaísmo se deduce la diferencia fundamental entre esta empresa negativista y "el movimiento vivo, en constante devenir, apoyado además sólidamente en lo concreto" que es el superrealismo.

En su primer manifiesto da esta definición tendiente a sintetizar una serie de disquisiciones y pensamientos del mismo Breton: "Superrealismo, n. m. Automatismo psíquico puro por el cual se propone uno expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo contralor ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral".

Esta es la meditación central de la gesta superrealista. De ahí ha salido una crítica enérgica a las artimañas del logos discursivo, al racionalismo absoluto, a los procedimientos y fines de la lógica. De ahí que Breton censure la experiencia por "estar apoyada en la utilidad inmediata".

Esta empresa de demoliciones de la estructuración discursiva establece una relativa continuidad entre el nihilismo *dada*, de 1916 a 1920, y la aventura revolucionaria orientada por el pensamiento y la brújula de Breton. La posición superrealista tiene con el hecho Dada otro punto de contacto, en medio de las inmedibles diferencias que separan a ambas experiencias: el revisionismo en profundidad frente a lo concreto y a lo abstracto, un espíritu de matiz cartesiano para hacer *tabla rasa* de todas las nociones, sistemas, conceptualismos y supuestos obstruccionistas, actitud asumida para reconsiderar el mundo con ánimo auroral. Pero aun en esta similitud que acabo de señalar, el superrealismo es más sólidamente radical y va incomparablemente más lejos que el terremoto dadaísta, pues no se detiene como éste en los escombros que acaban por cortar el paso al demoledor desatento, sino que se remonta a la estratosfera de su investigación, orientado por el imperativo de su devenir hormigueante.

El superrealismo (tomado en su conjunto y revisada su obra en su totalidad confrontando los trabajos de sus promotores y de los enrolados y adherentes de última hora en esta cruzada) es algo más que un mero intento de desquiciarlo todo, de zamarrear los puntos cardinales; es un impulso de indagación del zenit y del nadir y un conseguimiento de evasión de esa vertical absoluta que, en las entrañas del cosmos, figura como una ilusión carente de sentido.

La reivindicación superrealista ha emprendido la defensa apasionada de lo maravilloso, de la libertad del hombre, de la idea revolucionaria en su sentido integral. (El número del 1º de Diciembre de 1924 de la *Révolution Surréaliste* lleva estampado en la carátula: "Hay que llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre").

Las técnicas superrealistas han perfilado sus instrumentos de experimentación, se han interesado por la evolución del psicoanálisis freudiano y se han acercado con deferencia a ciertas categorías de la magia.

La acción superrealista llega hasta la calle a formar filas en el frente de lucha contra el fascismo y el capitalismo.

Afirmado como voluntad revolucionaria, el concepto superrealista se ha propuesto el máximo radio posible para encarar el acervo de la cultura y la continuidad histórica.

Por una particular elaboración de método y de penetración investigadora, el superrealismo aborda problemas que forman el eje del pensamiento contemporáneo.

GERVASIO GUILLOT MUÑOZ

LOS LABERINTOS POLICIALES Y CHESTERTON

El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo "extraño", porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente; pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era *desgraciarse*. Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato considerado como una de las Bellas Artes del "mórbidamente virtuoso" De Quincey o a la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton.

Ambas pasiones — la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad — hallan satisfacción en la corriente narración policial. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryell en una insomne máquina de escribir, que despachaba setenta mil palabras al mes. El genuino relato policial — ¿precisaré decirlo? — rehusa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (*El misterio de Marie Rogêt*, 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled knots* de la baronesa de Orczy: *Nudos desatados*) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial — los rastros digitales, la tortura y la delación — parecerían solecismos ahí. Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable: no propende a eludir difi-

cultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los confidentes borrosos de Jean Racine o como los apartes escénicos.

La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (*The moonstone*, 1868, de Wilkie Collins, *Mr. Digweed and Mr. Lumb*. 1934, de Phillpotts.) El cuento breve es de carácter problemático, estricto; su código puede ser el siguiente:

A) *Un límite discrecional de seis personajes.* La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales. En cada uno nos proponen quince desconocidos, y nos revelan finalmente que el desalmado no es Alpha que miraba por el ojo de la cerradura ni menos Beta que escondió la moneda ni el afligente Gamma que sollozaba en los ángulos del vestíbulo sino ese joven desabrido Upsilon que hemos estado confundiendo con Phi, que tanto parecido tiene con Tau el ascensorista suplente. El estupor que suele producir ese dato es más bien moderado.

B) *Declaración de todos los términos del problema.* Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.

C) *Avara economía en los medios.* El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable — siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres. El caso adverso — dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad — corre el seguro albur de parecer una cargazón.

D) *Primacía del cómo sobre el quién.* Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite A abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de quince hombres — mejor dicho, de quince apellidos, porque nada sabemos de su carácter — y luego retirada por el manotón de uno de ellos. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón, es de considerable interés.

E) *El pudor de la muerte.* Homero pudo transmitir que una espada tronchó

la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

F) *Necesidad y maravilla en la solución.* Lo primero establece que el problema debe ser un problema *determinado,* apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector — sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía. También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos seudocientíficos y los talismanes. Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.

The scandal of Father Brown, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores. De las cinco series de crónicas del pequeño eclesiástico, ésta debe ser la menos feliz. Incluye, sin embargo, dos cuentos que no me gustaría ver rechazados de la antología o canon browniano: el tercero, *La fulminación del libro;* el octavo, *El problema insoluble.* La premisa de aquél es emocionante: se trata de un averiado libro sobrenatural que opera la instantánea desaparición de cuantos imprudentes lo abren. Alguien anuncia por teléfono que tiene el libro por delante y que lo va a abrir; el interlocutor espantado "oye una especie de explosión silenciosa". Otro de los fulminados deja un agujero en un vidrio; otro, un rasgón en una lona; otro, su deshabitada pierna de palo. El *dénouement* es bueno, pero puedo jurarles que el más devoto de sus lectores lo presintió, al promediar la página 73... Abundan rasgos que son muy de G. K.: verbigracia, aquel lóbrego enmascarado de guantes negros, que resulta después un aristócrata, opugnador total del nudismo.

Los lugares del crimen son admirables, como en todo libro de Chesterton — y cuidadosa y sensacionalmente falsos. ¿Ha denunciado alguien la afinidad entre el Londres fantástico de Stevenson y el de Chesterton, entre los enlutados caballeros y jardines nocturnos del *Suicide Club* y los de la ahora quíntuple Saga del Padre Brown?

JORGE LUIS BORGES

A PROPOSITO DE "EL HOMBRE DE ARAN"

Hablando con algunas personas sensibles a la extrema belleza de "El hombre de Aran", film documental de la Gaumont British (director, Robert Flaherty) — que dejó frío al grueso del público —, me sorprendió ver que le reprochaban sin embargo larguras y repeticiones. En opinión de otras, los personajes estaban de más. Tengo la impresión de que tales reproches se hacían a la ligera. Las evidentes reiteraciones de ciertas imágenes (olas, rocas, algas, episodios de pesca) es, a mi entender, absolutamente necesaria, pues de esa pesada insistencia surge lo trágico de la isla de Aran. Hay una grandeza terrible en esa dura monotonía. Y si no se nos diera con fuerte dosis no tendría tan amargo y salvaje sabor. Si Robert Flaherty se hubiera limitado a ofrecernos una serie de fotografías admirables y hubiera pecado por "elegancia" (la elegancia consiste siempre en no insistir) tendríamos una hermosa película documental sin doble fondo. El olor de ciertas sustancias cambia con la dilución, a veces a tal punto que una solución débil y una fuerte parecen no tener nada de común. Algo de esto podía haber ocurrido con "El hombre de Aran". La solución débil hubiera olido de otra manera.

En cuanto a los que reprochan al "Hombre de Aran" sus personajes, los comprendo todavía menos. ¿Se les ocurriría hacer una documental en Africa sin girafas, sin elefantes, sin cebras, sin leones, etc.? Eso es lo que son los pescadores de Robert Flaherty en el film, y además algo dramático y conmovedor: seres humanos que se parecen a las rocas donde nacen y al mar contra el cual luchan. Arrancan ellos mismos de esas rocas, de ese mar, y les arrancan alimentos. Todo el sentido trágico del film está en ellos, existe por ellos. ¿Qué importaría que las olas gigantescas asaltaran los acantilados abruptos, enormes, y barrieran toda la isla si no sintiéramos que al mismo tiempo podían ser barridas vidas humanas? ¿Qué importaría que las rocas fueran avaras de tierra si no hubiese manos humanas que trataran penosamente de recogerla?

La belleza salvaje del mar y de las rocas hubiera sido la misma con o sin la aparición de los habitantes de la Isla: de acuerdo. Pero la categoría de emoción

que esa belleza despierta en nosotros no hubiera sido la misma. La presencia del hombre, lejos de quitar, agrega.

Esas tempestades en que el clamor del océano se hace tan continuo que se apodera de nosotros y nos fascina como ciertos silencios siniestros, nunca se había re-creado su atmósfera como en este admirable film.

Al encontrarme, en Estados Unidos, en 1930, con Sergio Eisenstein (que a estas horas debe haber terminado de filmar "La condition humaine" de Malraux), le hablé de mis grandes deseos de una película documental argentina que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha. Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein. Se lo dije. Y convinimos que si no se entendía con los industriales de Holywood me telegrafiaría para tratar de organizar su viaje a la Argentina.

Poco después de mi regreso recibí un telegrama suyo. Eisenstein podía venir a trabajar en la documental que yo soñaba: había roto su contrato por no tener libertad para llevar a cabo de acuerdo con su visión, "An American tragedy". Me puse a buscar personas que se interesaran en esta ocasión única que se presentaba de tener entre nosotros, sin gastos extraordinarios, un as del cine. Buscas inútiles. Nadie se movía y, sobre todo, nadie quería arriesgar un centavo. Completamente sola, yo no podía hacer nada. En una palabra: Eisenstein, en lugar de venir aquí, fué a Méjico e hizo allá un film de primer orden, del cual se ha exhibido en las salas europeas una versión mutilada, arruinada. El mismo me escribió que había sufrido tanto por esa mutilación, que se había alejado por algún tiempo del mundo del cine.

Mientras veía "El hombre de Aran" me acordaba de este episodio y volvía a pensar en el film con que tan a menudo sueño todavía y que nadie entre nosotros parece pensar en hacer. Y es sin embargo la película que hay que hacer.

Los que son sensibles al film de Robert Flaherty, en cuanto poema épico, me comprenderán. Y también me comprenderán aquellos a quienes han conmovido ciertos aspectos de nuestro inmenso país.

Pero ¿dónde están los o el que podrá realizar esta obra? ¿Vive oculta entre nosotros o habrá que importarlo?

¡Cuán de desear es que esta película nazca en nuestro suelo! ¡Cuánto nos aliviaría! ¡Cómo nos sentiríamos reflejados por fin en ella! ¡Y qué necesidad tenemos de olvidar, de lavarnos de las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente desoladora!

V. O.

SOBRE "THE DEATH AND BIRTH OF DAVID MARKAND", DE WALDO FRANK

Las palabras de Baruch Spinoza: "por perfección y realidad entiendo la misma cosa" sirven de epígrafe a "City Block". Waldo Frank podría continuar la frase sugiriendo que realidad y unidad son también una misma cosa. Toda su obra de ensayista y de novelista se agrupa en torno a esa idea central; la tragedia del hombre moderno consiste en su falta de unidad con el mundo. Los dos libros sobre su América, "España Virgen" y "América Hispana" son las diversas fases de un mundo que él quiere total. Interrogó a Europa porque ella supo de una unidad que América aún no ha conocido. Para este continente el descuartizamiento de Manco Capac por los primeros civilizadores europeos, parece a la vez símbolo, presagio y maldición.

Ese tironeo entre una civilización cansada, pero atrayente, y una tierra nueva y hostil, provocan en nosotros los americanos un descuartizamiento interior que se traduce en inercia ante la vida, en mecanización sin sentido o en angustia por la vida, en pesimismo desesperado.

El mismo problema se plantea claramente en una de las primeras novelas de Frank, en "The Dark Mother". Su intención, al comenzarla, fué dar un panorama total de la vida norteamericana. Su héroe, David Markand dejaba de golpe una existencia muy unida a la "madre oscura", la tierra, para enfrentarse con la actividad de Nueva York. El choque fué trágico y el problema tan arduo, que el autor, después de decirnos que el misterio de la vida es el encontrar, abandonó por muchos años a David Markand, frente a ese misterio.

Los años pasaron, los acontecimientos convirtieron los años en siglos. La desintegración se trueca en muerte. La humanidad toda está "depaysée" dentro de la civilización que le toca vivir. Esa civilización culminó allá por el año 14 en la ciudad de Nueva York, época en que comienza la acción de la última novela de Waldo Frank, "The Death and Birth of David Markand".

Aquel muchacho que en "The Dark Mother" sabía ya que "su idea del

mundo era simplemente lo que sentía'', es ahora un hombre que tiene todo aquello a lo cual un hombre corriente puede aspirar: el amor de Helen, su mujer, el cariño de sus dos hijos, y la prosperidad en sus negocios de Wall Street; pero lo que siente es un hastío nauseante de esa vida que lleva. Lo que en él es vital — y por lo tanto fuerte — no entra en contacto con ese caos donde se gana el dinero, con esos seres que parecen muñecos rellenos de paja o niños que juegan a la belleza y a la justicia. Su carne, su sangre, su espíritu, que es sangre y carne también, no tienen asidero en ese mundo que adquiere la irrealidad ahogadora de una pesadilla. Tiene que hacer un enorme esfuerzo imaginativo para realizar que ese tabaco de su pipa, con sabor agreste y dulzura sedante, es el mismo producto que convertido en cifras y tablas estadísticas hace de él un hombre rico. Día a día la vida cotidiana se le torna extraña. ''Otro mundo debe existir, se dice, y si no existe hay que crearlo''.

Antes de partir en busca de ese mundo presentido, sus sentidos se agudizan, y ellos (más que su espíritu envuelto ya en las sombras de su muerte para esa vida) le dicen que el hambre — física y moral — es la clave de la humanidad.

Abandona a Helen después de una noche de amor, y se aleja de la ciudad bajo una lluvia bienvenida porque unifica cielo y tierra. El campo, la casa natal, el recuerdo de su madre, los cuidados que le prodiga Deborah Gore, lo retrotraen a su infancia; reviviéndola, se libra de ella.

Deborah para quien el amor ha significado sólo maternidad, sacrifica todo, hasta el cariño de su único hijo, para que David pueda seguir su camino hacia un convento. Ella sabe que él va a encontrar.

Ignoro si el autor lo ha hecho deliberadamente, pero el imperativo interno que impulsa a ese hombre de hoy que él ha creado es tan profundo que lo lleva a cumplir el curso común a los héroes salvadores de todos los mitos: como el sol, para renacer, se hunde antes en la tierra, vuelve al seno de la madre primordial. El hombre héroe nace cuando el hombre niño ha muerto.

David recorre el territorio norteamericano; el río, la montaña, la pradera van adquiriendo tal unidad que parece posible poder acariciar esa topografía con la mano.

Dos años vagabundea en una actividad semiconsciente que oculta una profunda elaboración subconsciente. Para llegar a comprender ''the whole picture'', o sea al hombre en su totalidad con el mundo, tiene ante todo que encontrar esa verdad que anda buscando, pero ''la verdad no se capta de golpe como se caza

un animal, sino que la vida oscila junto a ella, como un péndulo se aleja y vuelve, se aleja y vuelve, acercándosele más y más''. David Markand se entrega a la vida, al trabajo, al dolor; conoce gente de toda clase, de toda calaña, encuentra nobleza y abyección, engaño y sacrificio. La vida se va acercando a su verdad; sabe ya cuales son las fallas del mundo que dejó; todas provienen de que ese mundo ha perdido para siempre el sentido del orden humano y de la justicia. Allí durmió un sueño letal del cual está despertando. Lo más real de ese sueño fué su hijo Tony. Tony ha muerto, cortándose con esa muerte la última ligadura que lo unía a su ''yo'' de entonces. Su viaje en extensión es un camino de introspección. Muy adentro tiene que ir para descubrir que ''esa verdad más sana que todas las que ha conocido, esa verdad que anda buscando, está enterrada profundamente en él, como una semilla en su vida''. Así todo el proceso interior de David Markand es un proceso de germinación, de vida que pugna por abrirse paso entre la materia inerte.

''Comfort I believe is interior grace'', se dice David. ¿Pero cómo gozar de esa comodidad si, sintiéndose solidario con la humanidad, sabe que la mayoría de ella vive esclava para que una minoría tenga tiempo de pensar y de holgar? Ninguna gracia interior puede subsistir cuando hay conciencia de ese desequilibrio terrible. La bienaventuranza es inalcanzable mientras no se admita que el hambre y la sed de justicia pueden y deben ser saciados en este mundo.

David llega solo, y moviéndose únicamente en el plano instintivo emocional, a concebir la vida en el sentido materialista histórico. El nada sabe de Marx ni de su doctrina — tampoco acepta los nombres que se da a sí mismo ese mundo nuevo que de ella surge — pero cuando se encuentra con el militante John Byrne comprueba que su experiencia coincide con la idea por la cual John se deja asesinar.

Contrariamente a la casi totalidad de las novelas revolucionarias que parecen construídas a posteriori sobre los enunciados del postulado marxista, ésta concuerda con ellos a través de una experiencia incontaminada de dogmatismo. Es la tierra, la necesidad de estar en armonía con sus leyes, la que le infunde a este libro ese sentido de salud cósmica que lo acerca más a la obra de Whitmann que a la de cualquier cantor de masas.

A medida que crece el espíritu de David Markand, a medida que profundiza y aclara el sentido de la vida, se acrecienta el mundo físico y moral que su espíritu abarca. Ese crecimiento vital que sube como una gran marea, que desborda

todo límite y se extiende hasta encauzarse en una corriente fertilizante adquiere el ritmo irresistible de una sinfonía. Nos sentimos sumergidos en ella, vibrantes con ella, formando parte de su totalidad.

Verdaderamente este es el libro que refleja íntegramente la tragedia del hombre de hoy en su condición de ser humano. Del hombre que para salvar su alma tiene que salir del conflicto individual y entregar esa alma al orden común de la justicia.

Cuando David, cumplido el ciclo de su muerte y de su nacimiento, siente que ya puede reintegrarse a su hogar porque ahora, y recién ahora puede dar a los seres amados ese sentimiento sin límites que se llama amor, ese mismo día los Estados Unidos de Norte América han declarado la guerra a Alemania y las acciones de la "Steel Corporation" han convertido al ausente David en un magnate del acero. David ignora ese último lazo que en su ausencia le ha tendido su amigo Tom Rennard sin saber que ya nada puede contra David pues éste ha encontrado su verdad.

Tom Rennard es ese hombre de éxito, tan común ahora, que con amargura interior acepta que las cosas sigan siendo como fueron.

David es su antítesis; con alegría interior acepta y desea que todo cambie. Por ello es el héroe-símbolo de esta época heroica. Su muerte es la muerte lenta de un mundo. Su nacimiento, doloroso como todos los nacimientos, es más angustioso que augural, pero se presiente el amanecer de un mundo mejor cuando él se encamina a su total realización.

MARIA ROSA OLIVER

RICARDO GÜIRALDES

RICARDO GÜIRALDES: *Das Buch vom Gaucho Sombra.* Traducción autorizada de H. Ollerich. Berlín, B. Cassirer, 1934, 342 páginas.

Fräulein Ollerich, ya en sus tiempos de alumna de español en la Universidad de Hamburgo, quedó prendada del *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y acarició la idea de traducirlo al alemán. El entusiasmo y la tenacidad de Fräulein Ollerich se salieron con la suya, y aquí tenemos el libro, *El libro del gaucho Sombra*, impreso por una de las más poderosas casas editoriales de Alemania. ¡Ay, qué envidiable eficacia pedagógica la de esa universidad de Hamburgo que así capacita a sus estudiantes para el manejo de las lenguas extranjeras!

Fräulein Ollerich, sin duda ninguna, como se ve en numerosos pasajes de este libro, puede hacer muy bien las traducciones corrientes que el mercado de libros exige cada día. Pero *Don Segundo Sombra* no es un libro corriente para traducir, sino que tiene dificultades extraordinarias que Fräulein Ollerich no tenía siquiera la posibilidad de vencer; trampas de traducción en cada página, debidas a la extraña amalgama expresiva del libro: la prosa tensa, literaria y con frecuencia poética no sólo alterna sino que está mechada de realismo folklórico (sobre todo en los diálogos); las metáforas y la imaginería campesinas se presentan con ciertos atavíos de la moda literaria francesa de este siglo y de fines del otro; el léxico dialectal se entremete en el literario general con reflejos estilísticos muy sutiles. En suma, *Don Segundo Sombra* es una novela en la que los aciertos (y algunos fracasos) estilísticos dependen en mucho de la rara convivencia de modos expresivos del español literario general, de la lengua oral de los estancieros argentinos, del habla rústica de los peones y de giros y modos que el naturalismo y el simbolismo franceses pusieron en circulación por todo el mundo. El traductor deseable de *Don Segundo Sombra* ha de conocer el castellano de modo que viva por dentro los giros y fintas de nuestra lengua conversacional y no sólo de la española general sino muy en especial de la particular de los estancieros y de sus trabaja-

dores. Esto requiere cierta experiencia del ambiente representado, o si se quiere, cierta competencia folklórica que, más que limitarse al conocimiento esquemático, clasificador y comparativo de algunas curiosidades de la Pampa, permita al traductor asir el sentido justo de las palabras traducidas, o, por decirlo con terminología tudesco-universitaria, que le haga apercibir la mención (Meinung) expresada en su plena autenticidad y trasladarla a su lengua con justeza, lo cual no es posible sin conocer el objeto mentado.

Desde luego no cometeremos la injusticia de reprochar a Fräulein Ollerich el no haber reproducido en su traducción el aducido juego de modos expresivos orales, orales argentinos, dialectales, literarios y de moda poética, porque eso es imposible; pero no por eso es menos de lamentar que la traductora, por no ser sensible a todos estos matices, no haya estado en condiciones de reconocerlos con seguridad. Sus caídas, por esto, no son cuestión de mera técnica gramatical o de manejo de diccionario: el espíritu mismo del libro queda desvirtuado. Donde dice, por ejemplo, el protagonista rústico de Güiraldes: "A las diez, el pellejo de la espalda me daba una sensación de efervescencia", la traductora pone: *Gegen zehn Uhr kribbelte mir die erhitzte Rückenhaut,* como quien dice, *hacia las diez me picaba la calentada epidermis dorsal,* falseando la versión rústica (pellejo) con otra técnica (Rückenhaut). La terminología universitaria, familiar a la traductora, a cada paso suplanta a la buscada terminología campesina del original. Todo el esfuerzo heroico del autor por presentar una *Weltanschauung* cerradamente rústica (no siempre logrado, como se ve por la citada *efervescencia*) está en la traducción inocentemente ignorado y la actitud universitaria se entromete por todas partes hasta llegar a veces al regodeo erudito. Si la traductora se hubiera empapado en el espíritu del libro que quería traducir y hubiera vivido el valor actual de las palabras y giros empleados, no se le hubiera ocurrido desandar eruditamente unos cuantos siglos para llamar al chambergo criollo *Schomberg,* porque, según le ha podido contar el folklorista Dr. Lehmann-Nitsche, los españoles imperiales dieron en llamar chambergo a los sombrerones que puso entre ellos de moda el conde de Schomberg (y, además, se hubiera ahorrado la nota equivocada de que los chambergos pamperos son "por lo demás de alas anchísimas"). El *hermano,* tratamiento llano entre camaradas (*Vamoh a ver, hermano; Música, hermano*) se traduce muy sentimental y elegantemente por *Bruderherz* (corazón fraterno), que tiene, además, una leve pátina de arcaísmo literario. ¿Por qué no echar mano de *Kerl* o de otro cualquier tratamiento de cama-

radería? Cuando el mocito que quiere meterse a gaucho ve la vida dura que le espera, se afinca así en su resolución: *En fin, había que hinchar la panza y aguantar la cinchada.* Y la traductora: *Nun hiess es, wie ein Pferd den Bauch beim; Anzihen des Sattelgurtes hart machen* (Era, pues, el caso de poner dura la panza como un caballo mientras le aprietan la cincha...). Esto está muy bien como explicación escolar del texto, pero es literariamente desastroso suplantar lo explicado con la explicación.

La traductora se ha quedado perpleja con demasiada frecuencia ante el sentido enterizo de nuestras frases hechas sin atinar a comprenderlo del todo y a traducirlo con otras frases populares equivalentes. Al leer "La quinta (yegua de la doma) fué trigo de otra chacra", si la traductora hubiera reconocido ahí una variante de "harina de otro costal" y le fuera familiar su sentido, habría buscado para traducirla frases hechas de sabor popular y de valor análogo, como *Die fünfte war andere Töne,* o *eine Glocke aus einem anderen Dorf,* o qué se yo que otra frase todavía más a la medida. Pero no se le ocurrió más que traducir las palabras traducibles una tras otra, de lo que resulta en alemán el siguiente sinsentido: *Die fünfte war, "Weizen von einer anderen Chacra".* Otras veces la impotencia de traducir un término se complica con infidelidades incomprensibles. Dice el original: —"Podés dir juntando tus prendas y preparando la tropilla. —¿Me lleva? —Ahá. —¿Habló con el patrón? —Ahá. —¡Ese sí que eh' un hombre gaucho!" El diálogo es con Valerio. La traductora traduce así el final: *Goyo, Sie sind ein Gaucho.* (*Goyo, es usted un Gaucho*).

Si estos fueran los únicos desaciertos sería injusto destacarlos; pero los doy como ejemplos que se podrían fácilmente multiplicar y que denuncian que el espíritu del libro no ha sido suficientemente comprendido por la traductora. (La misma desdichada variación del título lo está diciendo). Esta incomprensión adquiere extrema gravedad cuando los numerosos términos de la vida pampera, que conllevan una visión del mundo cerradamente rústica e ignorante de la vida urbana, son traducidos a la jerga arrabalera de las grandes ciudades y a la de la soldadesca. ¿Qué sentido tiene el que unos campesinos que no conocen más mundo que el de la pampa usen la terminología de las trincheras? ¿No se vé que con ello se les añade un saber y una experiencia vital incompatible con su índole propia? Cierto que los términos campesinos de la pampa y los cuarteleros y suburbanos de Alemania coinciden en salirse de la dignidad general y literaria de los respectivos idiomas; pero si figuran en la novela original no es por eso sino por la cerrada

visión de la vida y del mundo que comportan. Hacerlos equivaler es tomar el rábano por las hojas. Es verdad que los alemanes no tienen una terminología de cowboys, como los norteamericanos, con que buscar la equivalencia en la traducción de los términos de la vida pastoril argentina; pero de todos modos tienen una gran riqueza de variedades rústicas y dialectales. ¿A qué más insistir? Hubiera elegido Fräulein Ollerich otro libro cualquiera para sus ejercicios de traducción y posiblemente le habría acompañado el éxito; pero las dificultades del *Don Segundo* son en mucho superiores a sus fuerzas. La traducción, a pesar de que diga "Autorisierte Übertragung", ni es autorizable ni está autorizada. La traductora, después de haber entregado el manuscrito a la casa Cassirer, e instada por los editores, escribió a la señora viuda de Güiraldes pidiendo permiso por pura fórmula. A los primeros reparos que se le hicieron replicó, mal informada, que la Argentina, por no tener una ley de propiedad literaria que protegiera aquí las obras de los extranjeros, no tenía tampoco derecho a la protección de sus libros en Alemania; así es que ya estaban terminando la edición sin aguardar el permiso. Informada luego mejor, la casa editora ha procurado con toda corrección enmendar tal torpeza en lo que aún era posible. Mas la única enmienda conciliatoria parece ser que, cuando el mercado consuma los 7.000 ejemplares de la presente edición, se encargue una traducción nueva a persona de suficiente garantía.

Don Segundo Sombra es uno de los mejores libros de literatura narrativa que nuestra América ha producido y, sin duda, uno de los que con más celo la Argentina debe y quiere cuidar, porque con muestras de ese valor ha de presentar a los países extranjeros su literatura actual. Por eso tendrá que dejarnos siempre descontentos el que se le incluya en el montón de traducciones industriales a cargo de cualquier traductor.

Hasta vamos a decir una pretensión que esperamos no suene a las empresas editoras como extravagancia: que el futuro traductor de *Don Segundo Sombra* tenga cierta maestría en el manejo de la forma decorosamente literaria del alemán de modo que pueda reproducir la tensión poética de la prosa de Güiraldes sin aflojarla a la par de los editoriales y noticias del *Berliner Tageblatt*.

AMADO ALONSO

D. SALVADOR DE MADARIAGA

Saludamos en Don Salvador de Madariaga, nuestro huésped, a uno de los hombres de más original personalidad.

Las cualidades más brillantes y diversas, las que se suele polarizar en tipos opuestos, se juntan en él con la más graciosa naturalidad. Su fantasía galopante de poeta acompasa su marcha al orden y disciplina que le impone una mentalidad de hábitos técnicos. (El autor de *Romances de ciego*, de *La fuente serena* y de *La Girafa sagrada* es ingeniero salido de la Escuela de Minas y de la Escuela Politécnica de París y como técnico ha trabajado varios años en la dirección de una gran compañía ferroviaria de España). Una horadante visión intuicional, esa su maravillosa comprensión evidencial de la psicología de los pueblos en que ha vivido, como en *Franceses, ingleses, españoles*, de la textura histórica de una nación como en *España*, de la actual encrucijada político-económico-social como en *Anarquía o gerarquía*, viene luego a manifestarse en una forma tiránicamente intelectualista, con estrictos paralelismos triples, cuádruples, quíntuples, con repetidas y contrastadas comprobaciones en la faz y revés de las cosas, en sus dependientes y en sus contrarias, que se vienen todas muy domesticadas — ¡ay, demasiado! — a plegarse al riguroso sistema de fuerzas vitales, de rasgos fisonómicos o de modos de índole que la poderosa mente de Madariaga ha construído. Ya sabemos, por la historia de la filosofía, que lo que vale a perpetuidad son los atisbos intuicionales que arrancan girones de realidad como en visiones de relámpago, y que lo caduco es lo que las filosofías tienen de sistema. El intelecto pone su ortopedia a las conquistas de la intuición. Pero en Madariaga, reducción de contrarios, la sistematización, de tan estricta y matemática, adquiere de vuelta un valor rítmico, estructurador y de fantasía. Hay un placer estético, y, más específicamente, rítmico en ese sistemático avance y retroceso de los temas de dos en dos, de tres en tres, de cuatro en cuatro, en ese su simultáneo girar de las faces, en ese ordenado retirarse para dejar el punto a otras parejas o tríos o en las alternadas formaciones de nuevas cadenas. En Madariaga la sistematización vale

como potencia estructuradora, como forma, y, por lo tanto, como fantasía y creación estética.

Madariaga, reducción de contrarios, es hombre de pensamiento y hombre de acción. A las naturalezas reposadas nos da vértigo ver la energía que este hombre dispara en círculo. Ingeniero, profesor en Oxford, embajador, ministro de Instrucción Pública, y sobre todo representante de España en el Consejo de la Sociedad de las Naciones, por no decir más que lo de más bulto. Y su acción es de tal calidad que siendo representante en Ginebra de una de las naciones que no figuran actualmente entre las grandes potencias — victoriosas o vencidas en el 18 — la suya es ostensiblemente una de las inteligencias directoras de la política mundial. Triunfo de su personalidad. Es que el pensamiento ginebrino de Madariaga es el más verdadero, el más profundo e intuitivo, el que pone el dedo sobre la llaga y que por eso se sostiene con su propio equilibrio. Un pensamiento que no se quiere valer del organismo universalista de Ginebra para asegurarse privilegios a favor de una nación, sino que contempla la condición de eventualidad de la nación como producto histórico y reduce la marcha de la historia, esto es, de la continuidad del hacer humano, a sus dos polos últimos: individuo y humanidad. Madariaga es quien mejor representa el *espíritu* que llamamos ginebrino. Madariaga, figura tan española, ha sido llamado el europeo cien por ciento; halago merecido, si además tenemos en cuenta que es un brillante escritor en francés, en inglés y en español. Pero a su pensamiento no cuadra ninguna limitación, por prestigiosa que sea. Su pensamiento es tan americano o asiático como europeo: es universal y humano. Madariaga es de la estirpe de los Francisco Suárez, Francisco de Vitoria y Juan Bautista Alberdi.

A. A.

"TITERES DE CACHIPORRA"

LOS FANTOCHES DE MAESE PERICO

La presentación en "Amigos del Arte" de los "Títeres de cachiporra" demuestra lo que en materia de espectáculos puede llegar a realizar un conjunto de gente joven, bien disciplinada y con criterio artístico definido.

Los muñecos de ese guiñol, con caritas de cartón, ojos de botones, pelo de seda y gestos esquemáticos, porque se movían ajustadamente y porque decían palabras que a través de siglos siguen siendo nuevas tenían más vida que muchos actores de carne y hueso.

En el prólogo salutación de José Luis Lanuza, Maese Perico nos mostró sus almas: unas manos que accionaban armoniosas en gesto de ascensión. Eran las manos que animarían luego la "Egloga" de Juan de la Encina, el paso de comedia de Lope de Rueda "Pagar o no pagar", y el magnífico auto sacramental "Pedro Talonario", de Mira de Amescua.

Los decorados hechos, respectivamente, por Jorge Larco, Mane Bernardo y Ernesto Arancibia concordaban a la perfección con el espíritu de cada obra. Lo mismo puede decirse de las adaptaciones musicales que acompañaban ciertas escenas. En cuanto a la dicción — escollo peligroso —, sin amaneramiento ni énfasis, asombró por su justeza.

Todo nos hace esperar que los "Títeres de cachiporra", su director Arancibia y el grupo de jóvenes animadores seguirán deleitándonos con esos espectáculos en que el arte, la sinceridad y la alegría son verdaderos.

Factores estos que jamás hemos visto reunidos, y pocas veces aun separados, en el teatro nacional. El espectáculo imbuído de grandes pretensiones artísticas tiene mucho que aprender del espectáculo artístico sin pretensiones. Es hora ya de que se aprendan con humildad ciertas cosas fundamentales en el arte de la escena, en lugar de pugnar por asombrar a los auditorios elegantemente ignaros con la representación de obras cuyo solo nombre debería ser bastante para detener el desparpajo y la temeridad de algunos directores.

M. R. O.

DISCOS

A PROPOSITO DE "LES NOCES" DE STRAWINSKY

Alguien ha dicho de las fotografías de las mujeres que queremos (más de la cuenta), que nunca satisfacen. Ocurre algo muy parecido, y por desgracia con demasiada frecuencia, con los discos de músicas preferidas — ellas también, más de la cuenta. Así, todas las grabaciones conocidas de "L'Après Midi d'un Faune" o de los Nocturnos, entre tantas otras, más o menos parecidas a la realidad, no pasan de ser "substitutes for the real thing". Rara vez los discos nos restituyen la materia musical, sin modificarla esencialmente, en la deformación que le hacen sufrir en competencia abierta y siniestra, intérpretes, ingenieros y el micrófono. En lo que se refere a los primeros, ya se sabe de cuántos desastres son capaces y sin entrar a discutir exclusivamente esta cuestión es preciso hacer notar la falta de probidad artística de muchos músicos — por otra parte bien dotados — que se empeñan en todo género de personalismos e interpretaciones, en lugar de poner al servicio exclusivo de la partitura sus condiciones técnicas y su dominio sobre los instrumentistas de la orquesta. Las fantasías que se permiten no sólo la mayoría de los directores de orquesta, sino también los pianistas, violinistas y demás solistas, son tales, que siembran la confusión más absoluta entre el público y resulta difícil conservar la exacta noción de cómo son en verdad tantas obras maestras de vitrina (ejemplos: la Sinfonía Heroica, la Sonata a Kreutzer, la "Ouverture" de los Maestros Cantores, etc.).

En cuanto al micrófono, y sin desdeñar por eso los progresos técnicos de estos últimos años, es evidente que no juega siempre muy limpio y que cuando contrabandea — como suele acontecer — se guarda todo el encanto o todo el misterio, la ferocidad o la delicadeza de tal pasaje que entre todos esperábamos.

En las grabaciones orquestales, se suman, se apilan, se cruzan y entrecruzan bastante inextricablemente dificultades diversas y entre todas difíciles de combatir, las que se relacionan con la fonogenia de una partitura y con el dosaje de su

sonoridad y consecuente claridad de los planos orquestales — sin contar la autenticidad y pureza de los timbres.

A estas dificultades, someramente anotadas, unas de orden más general ya que escapan del marco de la fonografía (problema ejecutante-intérprete), otras netamente fonográficas, hay que agregar todavía una nueva, a saber: las condiciones fonogénicas de los diferentes directores de orquesta y su manera muy a menudo perniciosa de considerar la relación entre una música dada, la orquesta y el micrófono. Músicos serios y conscientes no aciertan ante el micrófono, allí donde otros mediocres (cuando no malos como el mentado Stokowski, por ej.:) se lucen en cuanto a la técnica fonográfica, aun quedando desde el punto de vista musical al margen de la verdad, ya que caen en vicios abominables y desperdician las posibilidades de instrumentistas de alta calidad, (en el caso citado, la magnífica orquesta de Filadelfia).

Pues bien, Igor Strawinsky y los ingenieros de la Columbia de Londres, desafiando toda predicción, han llevado al disco, toda la magia, todo el "spell" de esa inmensa cantata, que según la propia expresión del músico ruso, celebra las bodas paisanas, con su latido rítmico tenso e incesante continuamente bajo presión, su torrente melódico irresistible, su fantástica riqueza harmónica y polifónica y esa sonoridad inaudita, seca, mate, metálica y extrañamente cálida, que aerea de una manera tan particular — magnificando su resonancia — esos inmensos acordes sin precedentes en toda la música.

Y el acierto es tanto más destacable considerando que la grabación de esa música parecía perfectamente contraindicada por la presencia constantemente simultánea de solistas, coros mixtos, cuatro pianos y batería muy numerosa, elementos todos que por extraña coincidencia se acomodan difícilmente con el micrófono.

No es la oportunidad para extenderse sobre la música de "Noces"; otros, más competentes, podrían haberlo hecho mejor; digamos solamente que es una de las más importantes, de las más bellas en su gravedad y quizá la más profundamente humana de todas las que escribió Strawinsky, quien encontró para el caso medios de expresión y una forma tan perfectamente adecuada al carácter de su emoción que confieren a esta obra la misma garantía de duración, de autenticidad, que a las más bellas creaciones musicales o plásticas de altas épocas artísticas. En efecto, sólo subsiste en esta música, y como valor absoluto, lo verdaderamente esencial (quedando fuera de sus contornos netos lo discursivo, lo

divagatorio o accesorio) y eso esencial puesto en valor por medios apropiados, exaltados al extremo por una forma rigurosa.

A propósito de "Perséphone", la última de sus obras, Strawinsky escribió que "toda cosa verdadera y sentida es susceptible de dar proyecciones enormes". Es el caso mismo de "Les Noces" y creo que las circunstancias que rodearon su creación, las fuentes poéticas populares sobre las que se apoya y sus características universales (para no decir antipersonales), no son ajenas a la profunda emoción, a la inmensa pulsación que origina su audición; y personalmente no concibo la musicalidad de aquel oyente de buena fe que pueda escuchar la invocación a los Santos, que ocupa la segunda mitad del segundo cuadro y en especial sus últimas páginas (Nº 53 a 65), sin que le ocurran fenómenos circulatorios serios: la sangre cambia súbitamente el sentido de su circulación en los vasos hasta el momento en que algunos compases más vuelven a restablecer el orden.

Terminadas "Les Noces" (en 1917, aun cuando su forma instrumental definitiva es muy posterior), Strawinsky dejó el camino que "Pètrouchka", el "Sacre" y "Renard" habían marcado; preocupaciones de orden distínto le llevaron a realizar obras de una naturaleza más abstracta, más objetiva, si se quiere más pura, en el sentido formal, pero siempre de altísima calidad musical y de un nivel de perfección sin igual, realzada constantemente por la novedad de la "mise en œuvre" del material empleado.

A esa nueva época, que abandona deliberadamente mucho de los efectos anteriores, incluso una cierta libertad de la expresión, se deben obras cuya forma es más apretada, más calculada y más sabia; el Soldado (la música cargada de más angustia que haya escrito Strawinsky y que en rigor habría que ubicar entre las obras de uno y otro tipo), pero sobre todo el Octeto, Oedipus-Rex, Apollon, el Capriccio, la Sinfonía de Salmos, el Dúo Concertante y ahora Perséphone, magníficas creaciones del arte strawinskyano que por haberse depurado no ha perdido nada de su soplo original y divino.

De tantas páginas admirables, las de "Les Noces" sean acaso las que estén cargadas de un mayor potencial emotivo, conservando — a pesar de muchas truculencias del texto poético — una dignidad y austeridad casi litúrgicas.

En el estado actual de la técnica, es imposible pedir mayor rendimiento fonográfico de la partitura de "Les Noces" que el conseguido por Strawinsky en los discos Columbia, LX 326-27-28 que son — digámoslo de una vez — espléndidos. Exceptuando aquellos del Octeto, grabados hace dos años y que deben ser con-

siderados como un modelo en el género, son los mejores de la serie de sus obras cuya edición — a cargo de Columbia — dirige Strawinsky personalmente. El cuarteto vocal solista en primer plano con relación al micrófono, luego el coro y finalmente los pianos y la batería, aseguran una sonoridad que desde la primera página hasta la última se mantiene excelente. Los solos surgen distintamente, sin que se pierda una nota de lo que cantan, y el coro está constantemente realzado en su polifonía prodigiosa por pianos y batería, sin que estos últimos lleguen a cubrirlos en ningún momento a pesar de las olas formidables de sonoridad que le asestan a compás. Toda la partitura surge hasta en sus más mínimos detalles por las virtudes de un dosaje perfecto y la sensación de riqueza harmónica que producen ciertas páginas — así, las primeras del festín de bodas en su dinamismo arrebatador —, es de una magnífica plenitud; sólo en determinados pasajes, en algún compás aislado, se desearía oír los pianos más al descubierto. Con todo, otra distribución de la masa instrumental-coral aparece imposible.

La ejecución es sobresaliente; los cantantes solistas, el coro y los pianistas, excelentes. Tal vez pudiera decirse que el caudal de voz del tenor solo sea, por momentos, demasiado abundante; pero en cambio la afinación y el sentido rítmico de solistas y coro son de una justeza prodigiosa.

No es el caso de discutir en una nota de esta naturaleza a Strawinsky como ejecutante de su propia música; dejando el punto de lado, puede afirmarse que no cabe ejecución más literal de la partitura de "Les Noces" que la que ofrece en esta oportunidad. El ajuste rítmico es de una precisión matemática, los acentos asestados sin piedad, la línea general y los tiempos sin defecto y "Les Noces" surge en el disco con toda su frescura, su vitalidad y su extraña atracción, como apareció hacen trece años en la escena: como una creación que honrará al siglo XX, como una cima de la música y como una cantata "para todos los tiempos".

ENRIQUE BULLRICH

INDICE

NOTAS

Pág.

El capítulo final del estudio de D. Salvador de Madariaga sobre Alberdi aparecerá en el próximo número de SUR.

Todas las colaboraciones que no llevan al pie indicación alguna respecto al lugar de donde proceden, han sido escritas en Buenos Aires.

Los originales deben ser enviados a la Dirección: Avenida Quintana 918 — 3er. piso.

ESTE DÉCIMO NÚMERO DE SUR SE ACABÓ
DE IMPRIMIR EN JULIO DE 1935, EN
LOS TALLERES GRÁFICOS DE LA
IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES