

revista de difusión literaria

gent

indice de publicacion

grabado SE VA

dibujos ketty
obelar

poesias PODEF
PASA I
ELEGI

cine NATUR
LA OB

musica LA MU

arte ESKIN
traducci
logo fr

cuentos VERTI
GOLIA
GENTI

ilustracion de tapa



direccion

subdireccion

RA

RUBEN

indice de publicacion

grabado	SE VA LA LUNA NEGRA	diana oval
dibujos	ketty guardio abelardo gonzalez	
poesias	PODEROSO GRITO PASA PADRE ELEGIA	ruben alonso o. josefina pla paraguay rafael d. sucari
cine	NATURALEZA Y ABSTRACCION EN LA OBRA DE BERGMAN	reboredo
musica	LA MUSICA DEL SIGLO XX	pedro hecharte
arte	ESKIMO, los esquimales y el arte - traduccion del libro homonimo del antropo- logo frances	edmundo carpenter
cuentos	VERTIGO GOLIAT GENTE	guri roldan bernardo sprevak
ilustracion de tapa		pont vergés

El hijo del gaucho aprende a sonreir
OLEO 1x1,30 — 1963



direccion RAFAEL DAVID SUCARI
BERNARDO SPREKAK
subdireccion RUBEN ALONSO ORTIZ
secretaria y coordinacion PEDRO HECHARTE
LUISA LISS

adhesiones

ARQ. WAISSMAN

Z

ARQ. LARRAUDI

M O D A R T

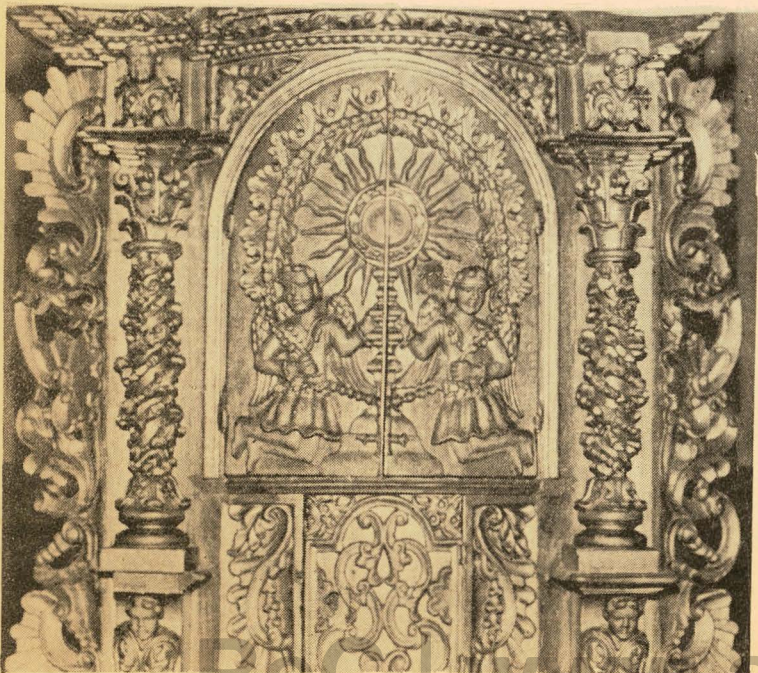
Sr. C O R D E S

Dr. E L I A S

Dr. P A D I L L A

D U M B O
m o d a s

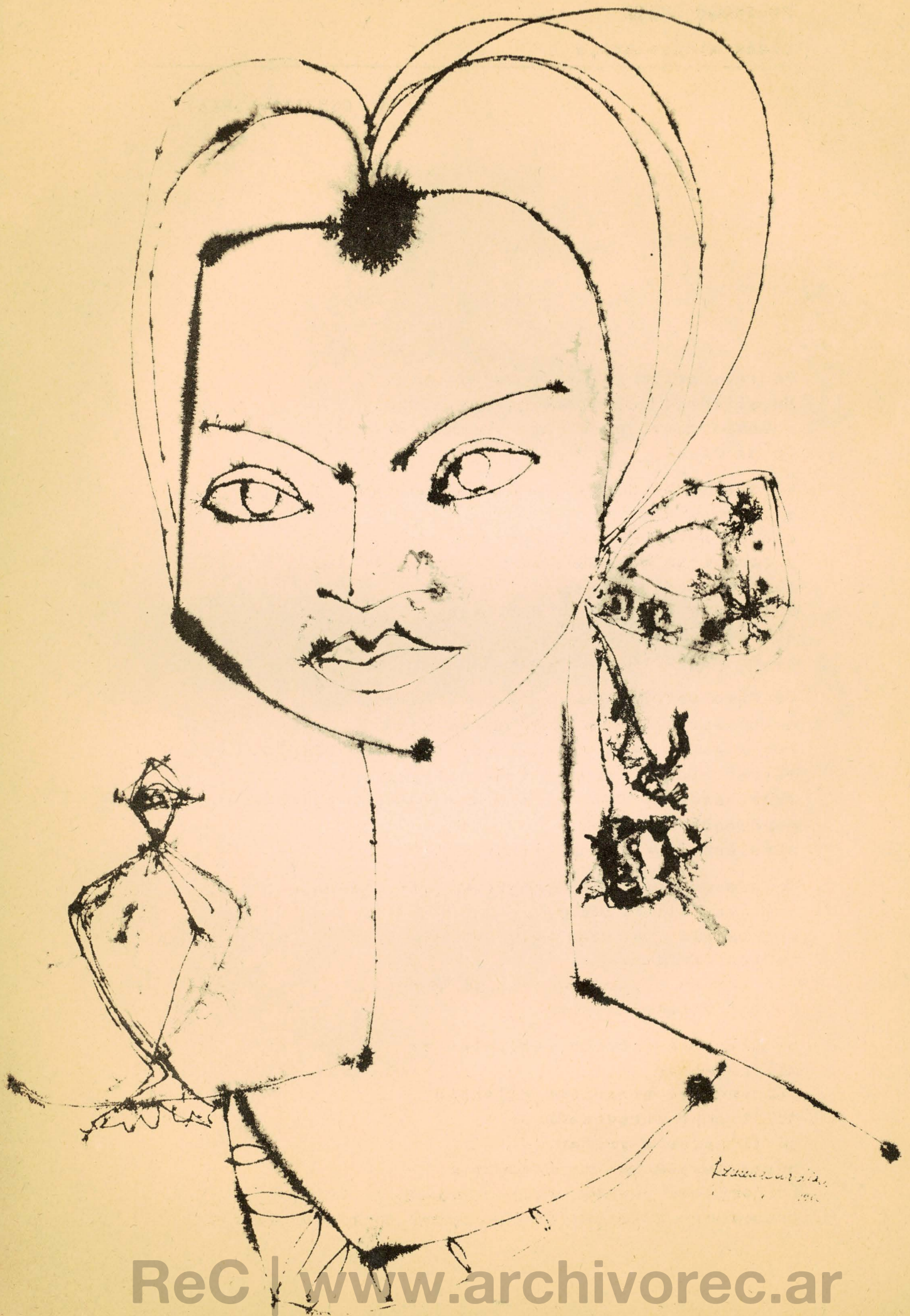
pasaje san martin



ANTIGUEDADES
ARTE
REGALOS
MOBILIA
RIO DE
EPOCA

SUCRE 145 Tel.5109 Cba

B CIFO caseros 239



PODEROSO GRITO

rubén alonso ortiz

A JOSEFINA PLA

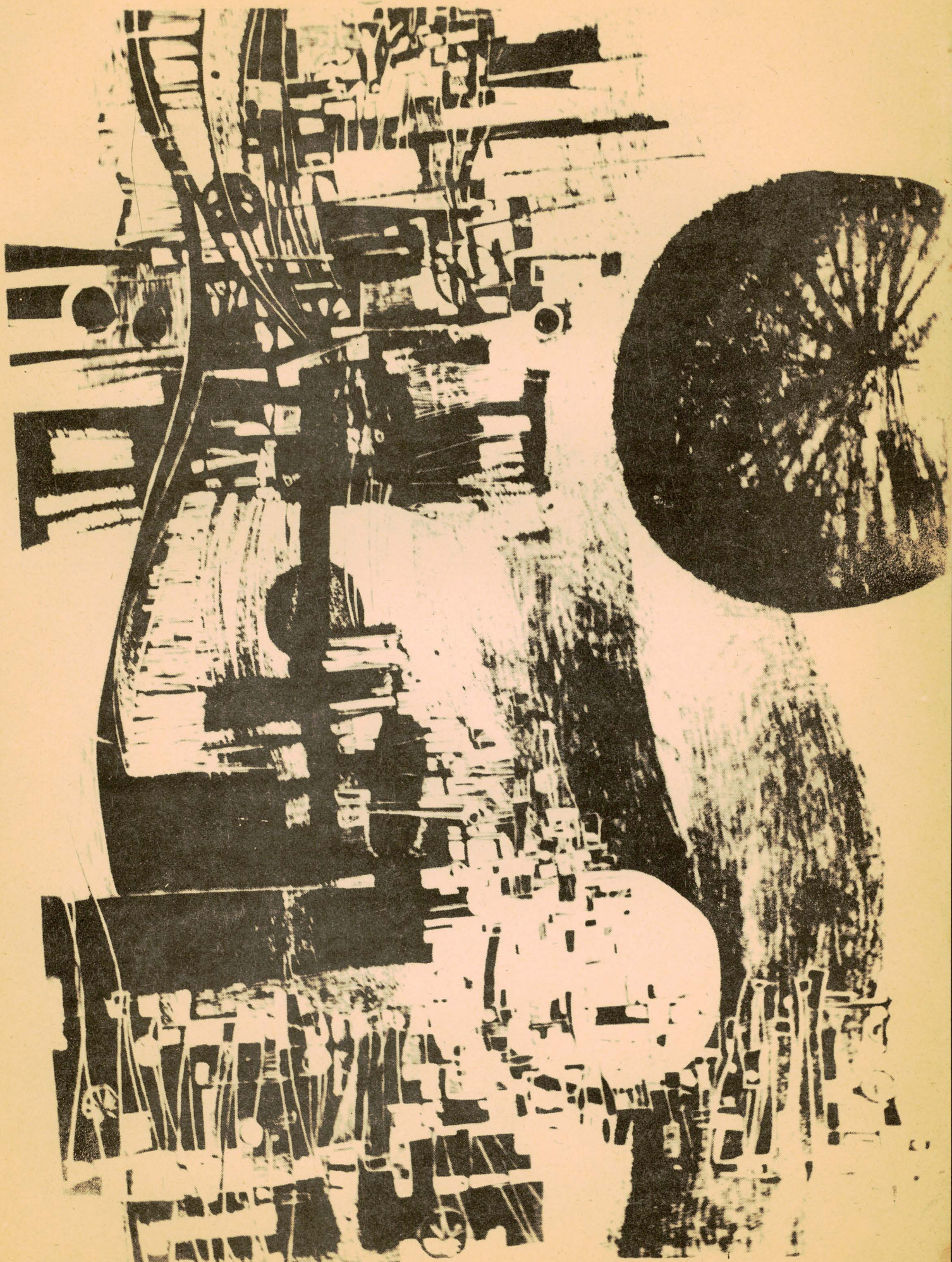
Poderos grito guardado en mi boca,
tu silencio enloquece mis palabras
y desgarras el relámpago encendido
de mi risa.

Me duele que no hables hasta dejarme
sin lengua,
que no estalles en mi boca
y rompas el quejido de la memoria infiel
al remedio del beso,
que no te empeñes en reavivar
el vacilante titileo
de mi redención quebrada.

Contigo estoy creando mi mortalidad,
estoy escrutando por milésima vez
los lugares en que estuve parado, enturbiando
el reflejo del cielo de los pavimentos,
escuchando apenas el estruendo de las multitudes,
mordiendo la noche
para sentir el gusto del rocío.

Quiero que tu voz explote como un trueno,
como una ola gigante,
que escale los océanos y la sal
de los barrancos,
que rompa la sangre fosforescente
de las constelaciones.

Si llegaras a decir tan sólo
mil palabras
peleando al aterrador silencio
del tiempo encadenado,
si llegaras a gritar
hasta despedazar mi lengua,
forjaríamos juntos una generación de versos,
crearíamos a golpes la eternidad en tierra firme.



PASA PADRE

Josefina plá

Pasa padre con tus sienas roidas por las lunas más solas
como una vieja piedra
con tus mejillas carcomidas por los besos que extraviaron su
camino
tus dedos desmigajados en caricias inútiles
tus labios enjugando penitentes silencios
silencios para siempre partidos siempre enteros.

Pasa con tus ojos vaciados en el yeso de la colmada ausencia
tus suspiros que aprendieron el galope
de callados caballos siempre llegando nunca llegando siempre.

Pasa sueño velado como el espejo que escondimos
para sacarlo cuando ya los huéspedes se han ido
Pasa a ver cómo crece en el umbral otro gramilla
y cómo el árbol de tus sueños es fruto en otro huerto

Pasa la casa es nueva flamantes son los libros
y aunque aquí están los cuentos de tus largas veladas
tú ya no estás en ellos
Son otras las almohadas la luz es de otra lámpara
y un vino sin tu edad se derrama en los vasos
Pasa padre Ninguna de estas cosas
podrá decirte nada

Pasa padre sin embargo. Ya nada
pueden decirte huerto frutal libros alcoba
Pero podrás sentir en mi paso tu paso.



elegía

CESAR GROSWALD:
POR SUS OJOS LLENOS DE TIERRA.

Pero nada quedó
ni una ceniza,
ni una estrella conmemorando tu pisada;
solo la noche cerrada y dolorida
solo la noche.

Ni una planta
ni un suspiro
nada pudo devolvernos tu mirada
de asombro, tu sonrisa.
Solo el silencio
levantó las catedrales
solo las piedras
persisten en nombrarte.

El olvido se devoró
como una boca abierta las palabras
pero nada pudo silenciarnos en la sangre
tu presencia,
Ni el olvido,
Ni la amistad donada
Ni el paso del tiempo dando tumbos,
cayendo de piel en piel
de ojo en ojo,
desangrandó.

II

Nada pudo guardar
ni una presencia
ni una uña rasgándonos el llanto
ni una imagen quemándonos los ojos
todo se fué,
ha caído
te taparon de los ojos las estrellas,
te robaron el tacto de los dedos,
el primer grito
el primogénito estremecerse entre las pieles.
Nada quedó. Te han podado
has olvidado la semilla
y es inútil llamarte,
no respondes
el eco no se acuna entre tus brazos.
La voz se me alarga como un hilo
y como a un hilo a mi dolor se ata.

Y sé que es inútil repetirme
buscar tus palabras,
olvidarlas,
el viento te trae en olor fresco
los árboles te dibujan con sus ramas.

Pero ya callo, ya,
no más palabras
iremos a buscarte,
a contarte
cuando el sueño se prolongue en los ojos
como el alba.
Tu no sabes lo que es descubrir el viento
mirar el cielo tan inmensamente solo
no,
te has ido,
a descubrir el trigo y la gamilla
a hablar con las raíces de las plantas
a inventar la savia
a alimentar un pájaro.

Esta poesía perteneciente al libro
"POEMAS PARA LA PIEL HUMANA" es
nuestro sincero homenaje a quien /
fuera co-fundador de ésta revista,
al conmemorarse un año de su desapa-
rición.....

naturaleza y abstracción en la obra de bergman

REBOREDO

El lector, si es que se detiene en este trabajo, lo hará seguramente con cierto escepticismo. Un poco como cansado de antemano. Hace diez años, o más, que en diarios, revistas y libros aparecen noticias, críticas y estudios sobre la personalidad y la obra de Ingmar Bergman. Todo está dicho, analizado y perfectamente valorado.

Por mi parte, quisiera poder ofrecer al lector una nueva perspectiva, si fuera posible, más estrechamente ligada con el espectador que se conmueve y se interroga.

Frente a un film que se ha vivido, intuitiva o emocionalmente, algunos experimentan una irreprimible necesidad de pensar; de explicarse a sí mismos el cómo y porqué de sus emociones. Encontrar un enfoque, una nueva concepción del mundo, una relación clara y nítida entre sus sentimientos, sus ideas y la obra. Y esta actividad pensante, que no es filosófica ni científica y quizás tampoco crítica de arte, reconoce una matriz emocional. Yerra muchas veces y muchas veces vuelve a empezar. Es la dura conquista de la libertad interior.

No hay obras de arte difíciles sino espectadores inaccesibles. Cada persona lleva en sí su modo, más o menos propio o colectivo, de sentir la vida. Pero esto no es más que una primera envoltura, con frecuencia sumamente gruesa y rígida. Por debajo fluye otra realidad existencial que pugna por ser vivida y que, algunas veces, se manifiesta en actos y sentimientos inexplicables o se libera a través del arte. A esa realidad profunda se dirige el dramaturgo. Su esfuerzo es descubrirla y expresarla.

No nos detendremos en el análisis de la forma cinematográfica ni juzgaremos valores estéticos. Trataremos de arrancar, de nuestra percepción, los secretos de la obra. Descubrir los mecanismos dramáticos y conocer las intuiciones profundas. Lo que nos interesa es seguir al dramaturgo en su búsqueda y comunicarlo que pueda decirse con palabras.

Nuestro conocimiento de la obra de Bergman se inicia con PUERTO - 1948, su quinto film. Presumimos que aquí se cierra un ciclo sobre el cual no podemos formar criterio. Aquí encontramos el planteo dramático inicial que culmina, cinco años después, en "Noche de circo".

Una metáfora propone al demonio como autor de la aventura humana: cuatro seres se torturan mutuamente, no obstante su íntima voluntad de encontrar en el amor la plenitud de sus vidas. Un director de cine filma escenas de amor ideal que adorna con líricos paisajes y reflejos de agua. (Es interesante anotar que la naturaleza interviene en el mundo del film a través de ingeniosos trucos que la inventan). Se trata de una obra, todavía muy intelectual que apenas logra disimular una incipiente materia dramática. Pero eso sí: pletórica de situaciones, personajes sfnabolos y semillas de ideas.

Un primer intento de profundización ya se evidencia en LA SED - 1949 que nos presenta a criaturas enclaustradas en un drama agorafóbico y sicoanalítico donde la naturaleza actúa sólo en el recuerdo (primer racconto) y por su constante ausencia.

La pareja central pareciera una ampliación de otra del film anterior, incluso interpretada por los mismos actores. Rut, la protagonista, evoca dos hechos en el pasado que explica su actual histeria: un accidente que la privó de su carrera de bailarina ("El baile era para mí más que una profesión, era mi casa real", dice) y un aborto que trajo como consecuencia su actual esterilidad. La solución que el autor encuentra para su drama es todavía demoníaca. Sin embargo se advierte el esfuerzo por encontrar una razón que haga tolerable la convivencia y ella se expresa con el mito de Alfeo y Aretusa que simboliza toda la obra.

En estos dos films, que acabamos de recordar, observamos expuestas una determinada visión del mundo: los seres humanos viven como si fueran títeres manejados por el demonio. El dramaturgo se ha planteado el problema y ahora debe emprender la búsqueda, encontrar las vertientes profundas del acontecer humano. Para ello, permítaseme decirlo así: piensa experimentando. No con razonamientos y conceptos sino con vidas imaginadas en un determinado contexto. Esa es su materia. Pero tales vidas, antes de nacer y empezar a actuar, se gestan en una intuición generadora. Esta intuición generadora la observamos, como larvada, en " La sed ": es esa doble frustración que señalábamos en la protagonista la que insinúa ya los polos dramáticos en la obra de Bergman. La vocación por vivir en el arte y el reclamo orgánico de la maternidad indican dos actitudes existenciales divergentes que podríamos titular: Abstracción y Naturaleza.

Este conflicto entre dos tendencias antagónicas tiene un primer desarrollo en A LA FELICIDAD - 1949 ("Hacia la felicidad") Ahora lo encontramos encarnado en dos personajes opuestos: Stig, músico, de una orquesta sinfónica, que pretenderá su afirmación personal como violín solista y Marta, también músico, que, habiendo conocido una juventud independiente con sus experiencias eróticas, ahora procura su realización uniéndose a Stig. En esa unión confluyen sus reclamos maternales y el deseo de una sosegada ternura. Añadiendo a todo ello la satisfacción de un oficio artístico profesado anónimamente y en comunidad. Este ideal es más ampliamente encarnado por el director de la orquesta: un dulce viejo, significativamente solitario.

Los neuróticos deseos de gloria, que embargan a Stig, debilitan el vínculo sexual con Marta y lo llevan a perversas relaciones eróticas con la mujer de un degradado actor, que luego deberá compartir con otro músico ex-amante de su mujer. El envilecimiento sexual como consecuencia de aspirar a una realización individual por el arte descubre una oposición irreductible (abstracción - naturaleza) que tendrá más amplio desarrollo en obras posteriores.

No obstante el conmovedor cariño con que están realizadas muchas escenas del film, el resultado final aparece poco convincente. Se adivina que Bergman anhelaba tender un puente de comprensión entre ambos términos del conflicto. Y ello se expresa, deliciosamente, cuando Stig recibe la noticia del nacimiento de los mellizos; donde emoción vital y musical se funden a un mismo ritmo en la comunidad de la orquesta. Pero el personaje de Stig, un neurótico que al final se cura, carece de vigor dramático.

La muerte de Marta por la absurda explosión de un calentador, que sirve para abrir y cerrar el film con emotivas imágenes, pareciera un recurso de último momento para un dramaturgo que se resiste a soluciones convencionales. Pero este film engendrará otro más profundo y estructurado.

JUEGOS DE VERANO - 1950 ("Juventud, divino tesoro") La protagonista, Marí, es un personaje solidamente compuesto que, más allá del sicoanálisis y las buenas razones, está destinado a vivir un drama cultural. Ella será el punto de tensión entre dos fuerzas direccionalmente opuestas ya irreconciliables. Cada fuerza de acción en un espacio propio. El teatro y la naturaleza. Y a estos dos ámbitos espaciales corresponden dos épocas y dos rostros del personaje que confluyen a un tiempo propio donde tiene lugar una larga intróspección. Así, el pasado líricamente potenciado se opondrá a una rutina del presente obsesivamente puntualizada.

La situación externa de Marí, deliberadamente y aún a riesgo de traicionar la credibilidad de la historia, en ambas épocas, es equivalente: El mismo teatro, el mismo maestro de baile y el mismo ballet (cuyo argumento es una clara metáfora del drama). Marí triunfaba como alumna de danza a los 15 años y es "prima ballerina" en la actualidad, todavía joven, a los 28 años. Entonces su amante era Henrik y ahora David. Tanto el uno como el otro considerados intrusos en

el teatro y expulsados por el mismo portero. El drama de Marí no tiene villanos. Ni el accidente que mató a su primer amante ni el mero pasar de la vida desde aquel entonces, son la causa. Ella es su propia obra. Ella es responsable.

Al iniciarse el film llegan al teatro David y un mensajero portando el diario íntimo de Marí. No logra entrar el amante pero sí el pequeño paquete que atraviesa puertas y cortinas que se abren y cierran de inmediato. El mensajero huele en el aire un mal presagio, iniciando una serie de signos premonitorios que culminarán con el accidente eléctrico que se interrumpirá el ensayo. Algo le ha sucedido al teatro que deja en libertad a Marí, quién, momentos antes, sufrió el impacto emocional. En ese lapso imprevisto ocurrirá el examen íntimo.

La arquitectura del film es simétrica; dos largos relatos (el primero brevemente interrumpido por una imagen en presente) dividen la narración en tres partes. La primera y la última tiene por lugar principal de la acción el teatro y la intermedia el retorno melancólico por el paisaje, ahora invernal, de aquel luminoso verano.

El primer racconto tiene por escenario, calido y viviente, la naturaleza. En él será Marí quien provocará la primera conversación con Henrik en el barco al traicionarlo, astutamente en el cambio alternado de miradas. Luego quien iniciará la amistad entre ambos al invitarlo al rincón de las fresas. Y después, coquetería femenina, quien lo obligará a declarar como siente el amor, maravillosos diálogo donde Henrik expresa su angustia y ella la deliciosa sensación que la embarga. Por último será ella quien proponga el primer beso. Todo el romance le pertenece, surge irrefrenable de su propia vitalidad.

La ternura de los adolescentes hace eclosión, no en la casilla de madera frente al lago, su natural refugio, sino en la casa, dentro del pequeño cuarto de ejercicios de Marí; como aludiendo a un triunfo orgánico sobre la vocación artística.

El segundo racconto inicia la acción, intencionadamente, en el mismo cuarto (que puede interpretarse como un consulado del teatro) cuando Henrik se siente excluido de la atención de Marí, quien, después de algún tiempo de olvido (primer racconto) ha vuelto a sus estudios de danza. El pequeño conflicto, aparente variación en el juego amoroso, ad quiere, sin embargo, hondo significado. Toda esta segunda evocación compone el reverso de la primera en un clima con dominante nocturna. En aquella, Marí triunfa al entregarse espontáneamente al vínculo sexual. En esta, se repliega en su vocación, primero; presiente la tragedia y queda en soledad, después. Se destruye sexualmente (tío Erland) y su tiempo queda sujeto al ritmo de la danza.

La muerte accidental de Henrik, no es tal en el plano trascendente donde se desarrolla la acción. Henrik lleva en sí la premonición de su destino (diálogo en el rincón de las fresas) y porque su desaparición física concluye otra muerte que se inició antes en el corazón de Marí. A la figura de Henrik se opone la de su vieja tía que, condenada por un cáncer, pervive obstinadamente. Como si vivir o morir dependiera de una íntima determinación orgánica.

La naturaleza, que antes adjetivaba algunas escenas de "A la felicidad", aparece ahora como un territorio mágico donde ocurre la acción dramática. Una compleja serie de premoniciones puntúa todo el relato evocativo, en constante creciendo, hasta culminar con el accidente mortal de Henrik. Marí que se adormece al sol mientras está pescando despierta al ruido de la primera zambullida de él. Luego el diálogo en el rincón de las fresas tiene lugar la segunda zambullida, potenciada por el grito de Marí que se niega a seguirlo. Después, será ella quién lo arrojará al agua, culminando significativamente la primera escena de celos (ocasionada por el tío Erland). Por último, el perfil nocturno de sus rostros se dibujará sobre el lago al fondo del acantilado; obscuras nubes, el brillo amenazante de las olas (acorde de arpas), el viento en los cabellos de Marí y las sombras del día.

Paralelamente, otra serie de movimientos rituales obran como respuestas de los protagonistas a la vibración mágica que los toca. Tal los giros descriptos por ambos al recoger las fresas, cuando Henrik hace la confidencia de sus presentimientos de muerte y Marí afirma que no morirá jamás. Con otro motivo estos movimientos se repiten en el interior de la casilla la última noche, cuando ella siente extrañas sensaciones físicas. El círculo ritual se amplía al rodear ambos la casilla, en el juego amoroso, hasta escuchar el graznido del buho que paraliza a Marí.

Es importante observar que la naturaleza y el teatro no reflejan la subjetividad de los personajes a la manera expresionista, sino que actúa como fuerzas mágicas o culturales envolventes que condicionan el conflicto dramático.

De los elementos naturales será el agua la que adquiera mayor multiplicidad de presencias significativas: transparente y profunda en el lago o sensual y agresiva en la lluvia. Reflejando cálidamente al sol, luego centellante, más tarde, oscura y móvil. En el teatro será obligada a servir para el baño de pies de una bailarina cansada. Será aludida en las mangueras de incendio y escapará penosa y obsesivamente, gota a gota, de un grifo. Marí, que en momentos de emoción moja sus pies en la orilla, evidenciará una recóndita resistencia al no entregarse al baño en el lago.

La naturaleza es un personaje cósmico en toda la obra de Bergman y el agua, su rostro.

El maestro de baile, ensayando vestuario y maquillaje del mago Coppelius (extraño artífice de muñecos mecánicos), y Marí sostienen un diálogo final a través de espejos que desdoblán a la protagonista, ahora solicitada por una renacida vitalidad. Luego, él mismo Coppelius disputará al periodista David la posesión de Marí; ambos como representaciones simbólicas de fuerzas contradictorias que acechan en la subjetividad. Finalmente, sola en su camarín, Marí adoptará la decisión vital que culminará al día siguiente, durante la representación del ballet, cuando impida la expulsión de David, elevando sus pies de bailarina (que antaño provocaron los celos de Henrik) para el beso final que la rescatará del arte.

Detrás del film se adivina otra lucha: la del dramaturgo que presiente la tragedia y la del hombre que se resiste a descubrirla. De ahí esas escenas finales simbolizadas más que vividas por la protagonista. Otra vez triunfó la conmovedora ilusión de Bergman. Y esta sería su conclusión provisoria: la criatura humana es dueña de su destino y puede, por un acto de contricción individual, recuperar el paraíso perdido. De la pareja, será la mujer la elegida: el sexo y la maternidad la atán, aún, a la naturaleza. La mujer espera al hombre, evaporado en la abstracción y por ello vitalmente débil a veces hasta tonto y ridículo.

MUJERES QUE ESPERAN - 1952 ("Secretos de mujeres") desarrolla la ilusión en tres relatos principales. En el primero una mujer doblemente frustrada, estéril y frígida, se entrega a un cínico amigo de la infancia buscando ciegamente una catarsis liberadora. Con estremeceadora sinceridad lo entera al marido reclamándole que juntos afronten el problema. Este, un erudito dedicado a las investigaciones históricas, reacciona intelectualmente primero y luego pretendiendo un rídículo suicidio que termina en farsa.

En el segundo relato una muchacha pretende guardar como una joya una noche mágica y sensual con un amante anónimo afrontando, deliberadamente sola, la maternidad consiguiente. Aquel amante ocasional, un artista sueco en París, es su actual marido por quien tan solo siente un afecto protector y maternal. No conocemos más ampliamente las causas de su distinta actitud porque el film fué mutilado en la Argentina.

El tercero nos muestra a un alienado hombre de negocios y su mujer que regresan a la casa después de una fiesta familiar. En la rutina conyugal explota un pequeño milagro (seguramente Bergman que descompuso el ascensor). Esta insólita detención (del artefacto mecánico que los eleva) introduce una noche de amor chisporroteante y divertida en una situación y lugar absurdos, pero significativos. La felicidad por accidente (el anti-drama) descubre detrás de la broma la tragedia subyacente.

La excursión por el zoológico de hombres abstratizados y mujeres vitalmente redimibles na terminado. Ese año también nace Mónica.

UN VERANO CON MONICA - 1952. En este film como en "Juegos de verano" los polos del conflicto se sitúan en ámbitos contrapuestos y personajes dependientes. La ciudad jugará el rol abstratizante y la naturaleza sin romanticismos pero más compenetrada con la protagonista (que ahora se entrega desnuda al agua) obrará como generadora de vitalidad.

En "Juegos de verano" una narración estructurada con raccontos permitía a la protagonista una confrontación reflexiva de dos épocas y por esta reflexión el drama desembocaba en una solución individual y psicológica. Seguramente es to no conformó al dramaturgo, cuya intuición del problema existencial era más profunda y trágica.

Fué necesario, pues, abandonar el procedimiento narrativo para raccontos y contar una criatura más elemental, incapaz de reflexionar culturalmente, que llevará a flor de piel una sobrecolegedora pasión vital que haga imposible cualquier resignación. Esta criatura fué Mónica.

Mónica, en la ciudad, se inflama con novelistas rosas, películas de "amor y lujo" y melodías sentimentales. Toma a Harry invitándolo a recorrer el mundo y, henchida de fe en sí misma, lanza su gran desafío: una insignificante riña con el padre la justifica para romper el compromiso social. Mónica y Harry pasan su primera noche juntos en la lancha que los llevará al nuevo mundo. No los anima el erotismo; se acuestan como dos camaradas en su primera jornada de viaje.

La rebelión de Mónica surge de lo más hondo de su ser como un enérgico instinto que la impulsa a la acción. Trepada a la proa de la lancha, su lugar, va hacia la conquista, ávida de horizontes y libertad. Su pasión no le permite elaborar planes, medir riesgos o detenerse en artimañas aprovechando la pequeña ganancia.

La naturaleza ofrece sus imágenes más líricas. Todo es distinto, claro y nítido para ella; el amor, sin refinamientos, la adormece en una plenitud carnal que suspende el tiempo.

Pronto se tienden las primeras sombras: una noche cada uno de los amantes habla de su pasado como de sucesos lejanos. Despreocupadamente, Mónica anuncia que tendrá un hijo. Harry, descubriendo lo superficial de su rebeldía, propone volver a la ciudad; pero ella se niega: "quiere vivir el verano tal cual es". Allí, en su mundo, todo es un inmenso y desnudo presente. Sin embargo, el fuego, que cierra la escena, preanuncia el infierno.

La ciudad envía un villano: el ex-amante despechado viene decidido a provocar el retorno. Ella participa en la lucha dispuesta a matar. Ganan la primera batalla, pero quedan sentenciados. Al emborracharse, sumergidos en esa noche abismal, dejarán entrever que lo presienten. Luego las manos de Monica que, en actitud subcociente de encierro erótico, cubren sus senos muestran la ruptura íntima con Harry. Una ráfaga maligna bate los juncos, llega el invierno y el hambre Mónica se defenderá rabiosamente. No tolera resignaciones: vuelca al agua la mísera comida y sale a robar, sin aceptar limosnas, como un animal salvaje. Enfurecida reprochará al hombre su conformidad con la derrota.

El futuro (la ciudad) viene a destruir el presente: en lo más agudo de la crisis el hijo aparece como una perspectiva amarga y, aparente nimiedad, Mónica se queja por no tener vestido. A la mañana siguiente examinará el estado de sus uñas. En una tarde ominosa la ciudad aguarda el retorno con sus sonidos más lúgubres.

Harry se concentra en un plan de trabajo y estudio; se somete a la civilización a cambio de la pequeña cuota de felicidad ciudadana. Sin saberlo ha traicionado a la naturaleza, a la mujer. Mónica protesta cruelmente ignorando el paciente esfuerzo, desconociendo todo compromiso moral. Se prostituye en la ciudad y desde lo hondo de su degradación sexual lanza una mirada desafiante y sostenida al espectador. Un sentido de prístina justicia la impulsa a rechazar el castigo del marido y abandonarlo junto con el hijo.

Mónica, hija lejana y depurada de la protagonista de "Puerto", es la antípoda cultural de Marí. Como personaje dramático es más esencial porque trasciende del marco psicológico individual, y aun social, para descubrirnos la existencia en su dicotomía fundamental: Abstracción - Naturaleza.

Es interesante observar que la estructura de este film es semejante a la de "Juegos de verano": la ciudad, en lugar del teatro, ocupa la primera y última parte de la narración y la acción en la naturaleza ofrece dos climas contrapuestos a igual que el primer y segundo racconto del film anterior. Lelle, ex-amante de Mónica y al que posteriormente ella vuelve, tiene igual función que el tío Erland. La riña con Harry (que es como un retorno de la ciudad enemiga) encuentra su equivalencia en el diálogo de Marí con el tío, en la secuencia intermedia que divide la evocación del pasado.

Los espejos que en "Juegos de verano" permitían el examen íntimo, ahora están en la calle, frente al espectador. A través de un espejo aparece por primera vez Monica y, por último Harry, que evoca a la mujer desnuda. Como dos rostros de un drama universal al que ellos prestaron su aventura. Pero el personaje de Mónica impone la eliminación de los relatos obligando a una mayor concentración dramática en el tiempo que será aún más ajustada en la obra posterior del dramaturgo.

Podríamos decir que "Un verano con Mónica" tiene el carácter de una rectificación a "Juegos de verano" y que implica, algo así, como un quince a una capa geológica más profunda de la existencia.

Tras pacientes y quizás dolorosos ensayos dos mundos libran la batalla decisiva mostrando sus vergüenzas y miserias: la carne y el espíritu.

LA VELADA DE LOS PAYASOS - 1953 ("Noche de Circo") es la obra total del dramaturgo donde no caben ya los sueños y anhelos del hombre que la realizó.

El circo presenta a las criaturas de la carne a un mismo nivel con los animales; prisioneras, amaestradas, serviles. El fracaso de los músculos, los accidentes, quizás la muerte o el ridículo, acechan en cada prueba. Los hombres del circo no interpretan ni representan; exhiben a un mínimo público su derrota existencial para ganar la vida.

Condenados a recorrer los campos en sus carromatos, como desterrados trashumantes maldecidos por la naturaleza, soportan los vientos helados, cruzan los charcos y caen en el barro. Con esfuerzo levantarán sus carpas bajo lluvia hostil y el agua, siempre presente, seguirá cayendo a través de los agujeros. Ningún padecimiento de la carne les será ahorrado; sufrirán parásitos y sentirán hambre.

Otros hombres, expulsados del espíritu, vagarán igualmente condenados, de ciudad en ciudad, exhibiendo sus trucos morales. Su territorio no es la orilla a cielo descubierto, sino el teatro, en el centro: un lugar encerrado, plagado de espectros, donde el espacio se tortura en espejos dando imágenes inconexas.

Los hombres del teatro "representan" las virtudes y los vicios, los conflictos del espíritu. Esforzadamente emocionados inmolarán sus vidas con puñales de utilería. Ensayaran el gesto, repetidamente, bajo la mirada científica del Director. El Dios que muestra, en el bastón, su insolente sexualidad intelectualizada.

Los hombres del teatro tienen una razón de existir que es su fuerza: la vanidad. Los hombres del circo sufren por un alma que se les escapa de la entraña; el sexo. Aquellos, con sus artificios vencerán la fuerza física. Con sus gestos, sus perfumes y falsas joyas podrán deslumbrar y procurarse una parodia sexual que mata a la víctima. Los hombres del circo para conseguir al público necesitan los trajes de fantasías del teatro.

Frost vive la tragedia en su traje de clown: un sol bordado sobre el bajo vientre y luna menguante por detrás. Del bordado del sol cuelga, por momentos, la cachiporra de aserrín que alude a sus órganos genitales, separados del cuerpo, ahora instrumento de irrisión. Alma, enamorada de la inútil rebeldía del oso, fracasa con su número, prolongando la caída de Anne y la humillante derrota de Albert que cerrará la velada.

El espectador presencia una historia que transcurre, quizás, a principios de siglos. Una troupe circense, abandonada por el público, sufre extremas penurias económicas; Es como si hubiera quedado desechada a orillas de la civilización. Albert, el dueño, sueña con América donde la gente, según cree, ama los circos. Una recóndita dignidad vital, sin embargo, le obliga a seguir con su destino. A causa de ello fué abandonado por su mujer y el hijo. Pero de algún modo Albert es contagiado por esa nueva vida de orden y seguridad que hace su esposa en la ciudad. La visita y se avergüenza de su miseria; ha traicionado.

Anne, su amante del circo, siente en el cuerpo la renuncia de Albert, abandonada, a su vez cede a una nueva tentación: el mundo del teatro. Allí su potente instinto sexual luchará con la seducción del actor; pero al final caerá vencida. Ella también ha traicionado. Albert y Anne sufrirán en crescendo patético hasta la última humillación de la carne; no animarse a morir. Y Albert matará en el oso la última rebeldía y se irá a llorar con los caballos.

Pero esta historia contiene otra historia más antigua y esencial: la de Frost y Alma.

Alma, sexualmente separada de Frost (según lo informa la cachiporra del clown y lo sugiere su nombre: Frost=hielo, escarcha) cumple, como el marido, ella también con su misión de payaso. Por unas monedas exhibe, orgullosa su cuerpo desnudo a los soldados. Los soldados hacen del sexo un espectáculo y de la virilidad, cañones. Pero ellos necesitan completar la prueba circense con el drama y mandan llamar a Frost.

Penosamente Frost despega el traje de clown del cuerpo y asume el sacrificio de su sexualidad llevando en vilo, ante el mundo, a la mujer desnuda. Hasta caer vencido bajo el sol calcinante, creador de toda la vida orgánica.

Pero más atrás de esta historia subyace, alegóricamente, otra más antigua y absoluta: El Gólgota, el hombre sacrificando su carne a Dios.

Por eso el hombre Frost siente una necesidad profunda de desandar el camino; ir, como borrando su historia hacia atrás, hacia la carne. Cuando su carne era una con el mundo en el seno de la mujer.

El dramaturgo pudo llegar a lo hondo de su intuición y expresar la tragedia en tres relatos dirigidos hacia el espectador.

la musica del siglo XX

PEDRO ECHARTE

La música de nuestra época es la más desconocida entre todas las artes; mientras en los estamentos culturalizados se repiten y discuten los nombres de Kafka, Joyce, Sartre, Beckett y Neruda en las Letras, Truffaut y Bergman en el cine, Kandinsky, Picasso y Klee en la pintura, mucho menos son quienes tienen tan sólo una idea de la obra de Schoenberg, Bartók o Webern.

Este desconocimiento es comprensible fácilmente si observamos que la actitud de muchos profesionales de la música ante las últimas creaciones no se aleja, en lo que a desconocimiento y a rechazo se refiere, a la del público en general, quien en última instancia tiene escasísimas oportunidades de conocerlas. Voy a tratar en este breve artículo de señalar cuáles son los caminos que el arte musical ha surcado en este polifacético siglo en que vivimos, poniendo de relieve aquéllos que a mi juicio responden a las problemáticas más auténticas del hombre de hoy.

- o -

Los primeros años del siglo vieron en Debussy el portador del verbo nuevo; en realidad se confundió un maravilloso atardecer con una aurora. El hedonismo esencial del lenguaje debussiano era la expresión perfecta de aquella burguesía finisecular, aparentemente tan satisfecha de sí misma, y de aquel simbolismo cuya tendencia hacia la oscuridad y el exotismo no era sino una evasión, un autoengaño más o menos consciente de una sociedad en vías de descomposición.

Era el glorioso canto de cisne de la "Belle époque"; el genial Claudio de Francia muere mientras los cañones alemanes bombardeaban París.

El otro canto de cisne del siglo 19, tal vez menos brillante pero más desgarrado es el Gustav Mahler. De su abultada producción se destacan algunas obras postreras (La canción de la Tierra, La canción de los niños difuntos) que señalan claramente los límites de la expresión romántica.

En 1913 se estrena en París con gran escándalo "La Consagración de la primavera", su autor, Igor Stravinsky, se convertirá desde ese momento en la figura más discutida del siglo. Los cantos de la Rusia pagana resonaron duramente en los oídos almibarados del público parisense; pero la orgía de sonidos de "Petroushka" y "La Consagración" no ha de durar mucho. Años más tarde Stravinsky realiza el primer acrobático giro de su carrera y postula un frío e imperioso neoclasicismo, que se salva en sus manos de artífice ("La Historia del Soldado"), pero que fué nefasto en la evolución de muchos de sus émulos. De todos modos una obra como "La Historia del soldado" señala el primer intento consciente y lo grado de deshechar los ideales artísticos del romanticismo, que seguirán pesando sobre gran parte de la producción musical hasta la segunda guerra mundial.

Pero retrocedamos en el tiempo para encontrar en su nacimiento otra gran aventura espiritual. Ya desde 1905 un judío vienés llamado Arnold Schoenberg realizaba una serie de conciertos privados con cierto escándalo, en donde presentaba sus obras y las de sus discípulos. El clima era muy distinto que el de la "Ciudad Luz", aquí existía plena conciencia de que los viejos valores habían caído de su pedestal, y no se intentaba reemplazarlos; el hombre y la sociedad estaban en avanzado de descomposición, aquello no se podía salvar, había que destruir para construir. La angustia, la sensibilidad exasperada y el profundo pesimismo es la tónica de las creaciones, del llamado movimiento expresionista. Era el clima de los Munch y Kokoschka en la pintura, de Büchner y Wedekind en el teatro, del primer Schoenberg y Alban Berg.

En Italia entre tanta Luigi Russolo, un violento iconoclasta adherido al movimiento futurista da el primer paso en la realización de un nuevo tipo de música que recién ha de cristalizar al promediar la centuria: la música experimental. En 1913 Russolo presentó un concierto en el teatro Storchio de Modena y luego en Milán; el programa comprendía los

siguientes títulos: "Despertar de la Ciudad", "Comida en la Terraza del Casino" y "Reunión de Aeroplanos y Automóviles"; la ejecución estuvo a cargo de Russolo y sus amigos que manipularon diecinueve curiosos aparatos denominados "intonarumori" (entonarruidos). La experiencia de Russolo tuvo más el valor de una profecía que de una realización lograda estéticamente; pero las artes deben mucho a este tipo de investigación.

Por fin, la guerra; los valores que sostuvieron la "belle époque" quedaron sepultados con las ruinas de la vieja Europa, y aquí comienza verdaderamente nuestra época.

En los largos días de trinchera un soldado del ejército austro-húngaro medita tanto sobre los fundamentos de su arte como sobre los grandes interrogantes de la condición humana. Se trata de Arnold Schoenberg a quien la guerra impone un largo silencio que se prolongará hasta 1921. Durante este período el creador vienés realizó el más exhaustivo análisis de los elementos musicales que compositor alguno haya hecho jamás. De esta especulación racional surgió una técnica de composición que se dominó "dodecafonismo", cuya importancia es fundamental en todo el desarrollo posterior del arte musical. Abandona definitivamente toda referencia a los sistemas tonales para establecer una "serie" con los doce sonidos ordenación que servirá de material básico para cada composición.

A pesar del racionalismo de algunas de sus primeras obras dodecafónicas y del rigor observado (no siempre) en la aplicación de la técnica, Schoenberg siguió esencialmente ligado al espíritu del siglo 19. El expresionismo no es sino la consecuencia extrema de la estética naturalista del romanticismo y tiende al máximo la cuerda de la expresión patética que usara aquel movimiento.

La torturada personalidad de Alban Berg, discípulo de Schoenberg, está aún más ligada al espíritu ochocentista que su maestro; la expresión exacerbada de estados límites haya su expresión más cabal en "Wozzek" la obra que junto con "Pelleas et Melisande" de Debussy se haya en la cúspide de la producción del teatro musical en nuestro siglo.

Otra de las personalidades más importantes que desarrolla lo mejor de su producción entre las dos guerras es la de Béla Bartók, quien partiendo de la experiencia de la música popular logra plasmar un lenguaje de una impresionante vitalidad. Bartók también está ligado espiritualmente al siglo 19, a través de la evolución de su música se puede seguir una apasionada voluntad de estilo, que poco a poco se va desprendiendo de todo accesorio y efectista del lastre romántico para lograr una concentración esencial. Los últimos cuartetos de Bartók son, como los últimos cuartetos beethovenianos, exploraciones a lo absoluto de un espíritu fáustico, (el único tal vez entre los grandes creadores musicales del siglo).

En la década del 20 al 30 se producen una serie de instrumentos creados por la reciente ciencia electrónica, que prosiguen las experiencias de exploración del espacio sonoro iniciado por el futurismo. Desde el Theremin hasta las Ondas Martenot se desarrollan las más diversas tentativas de aprovechar los nuevos recursos técnicos para ampliar el horizonte musical. Toda una mística de "música de las esferas" acompañó a estos intentos y es una nueva expresión de la adoración a la máquina y la electricidad profesada por los futuristas.

Contemporáneamente varios y experimentadores aislados el uno del otro, partiendo de premisas muy disímiles y con métodos diversos llegan a resultados similares: los doce sonidos de nuestra escala son sólo algunos puntos arbitrarios en un continuo del cual es posible extraer mucho más elementos para ampliar el campo sonoro. Alois Haba llega a los cuartos de tonos a partir de su conocimiento de la música popular, y los nuevos elementos se incorporan a un lenguaje que sigue siendo tradicional. Haba funda en Praga una cátedra de composición microtonal de la que saldrá una generación que constituirá la escuela Checa. Haba y sus discípulos llegaron a componer obras microtonales que tuvieron cierta aceptación pública en los países socialistas. Estas experiencias han de cristalizar luego en las originalísimas concepciones instrumentales de la actual escuela polaca, con Penderecky a la cabeza.

No vamos a detenernos en una serie de personalidades más o menos atractivas e importantes que actuaron en esta época, pues ello implicaría alargar este artículo más de lo posible; pero no podemos dejar de mencionar al pasar entre el nutrido grupo de creadores a algunos como Paul Hindemith, Sergei Prokofiev, Manuel de Falla, Georges Enesco, Darius Milhaud, Arthur Honegger y Héctor Villalobos.

La segunda guerra determinó el exilio de las figuras más representativas de la música europea a los Estados Unidos, entre ellos Hindemith, Stravinsky, Schoenberg y Bartók. En Septiembre de 1945 la guerra finaliza con la rendición japonesa tras el bombardeo atómico; el mismo mes muere en Nueva York Béla Bartók, olvidado en la miseria.

Otro día de ese mismo mes un soldado norteamericano medio ebrio pone fin casi accidentalmente a la vida de un ilustre desconocido, en Mittersill, Austria. Se trata de Anton Webern, de quien el mundo sólo sabe que es uno de los discípulos de Schoenberg y cuyas obras han sido ejecutadas solo en contadas oportunidades ante pequeños grupos en Viena. Hoy, a veinte años de su estúpida muerte, el nombre de Webern resuena por los cuatro rincones del mundo y la influencia que ha ejercido y ejerce sobre las jóvenes generaciones ha permitido hablar de una generación post-Weberniana.

Su reducidísima obra (cabe en tres discos long-play) tiene una dimensión estética y una proyección histórica insitida. Se trata sin lugar a dudas de la creación más valiosa y original de nuestro siglo. Es una música sin concesiones, ascética cual ninguna (salvo Bach), de un impresionante rigor mental y plena de una indefinible espiritualidad. El mundo weberniano está hecho de sonoridades inauditas, de un equilibrio estructural que está muy lejos de las tensiones expresivas de Schoenberg o Berg, de una concentración esencial que le lleva a expresiones aforísticas, donde nada puede cambiarse en absoluto sin destruir el todo.

Toda la generación de pos-guerra camina sobre sus huellas sin superarle jamás; innovaciones y postulados

Toda la generación de post-guerra camina sobre sus huellas sin superarle jamás; innovaciones y postulados webernianos son desarrollados extensamente en la obra de los Boulez, los Stockhausen y los Nono.

Pero otra revolución se está gestando entre magnetófonos y generadores en Colonia y París. Aquellas corrientes casi subterráneas de la experimentación en música van a concitar la atención general cuando Pierre Schaeffer presenta en 1949 sus primeros conciertos de "música concreta" y cuatro años más tarde en Colonia se escuchan las primeras creaciones de la "música electrónica".

Por un tiempo serán irreconciliables enemigas, los electrónicos de Colonia utilizarán solamente sonidos producidos por los generadores de audiodfrecuencias, mientras que el "Groupe de recherches" de Schaeffer trabajará en base a grabaciones previas de "objetos sonoros" que la naturaleza y la ciudad proveen con prodigalidad; a los suspiros y voces del universo se opone la torre de marfil electrónica.

"Cántico de los Adolescentes" de Karlheinz Stockhausen une los dos métodos e inaugura la época de síntesis. Bajo el membrete de "música electroacústica" se engloba hoy toda aquella que se vale de los últimos recursos de la electrónica y la cibernética.

El compositor se acerca a su obra, abandonando la composición gráfica convencional que sólo fija una forma intencional para crear una forma unívoca, lograda una vez y para siempre. Recupera así un contacto directo con la creación musical que se había perdido siglos atrás. Por otra parte ya se piensa en la máquina de componer, posibilitada por los avances de la cibernética, cuyas últimas consecuencias son por completo imprevisibles.

Pero detrás del "Synthesizer", detrás de los grabadores de cinta y los altoparlantes, siempre las mismas angustias y esperanzas, la misma voluntad de conocimiento proyectada hacia todos los infinitos: el hombre.

ESKIMO

Características del paisaje: monótono. Tierra dura barrida por un viento incesante.

El autóctono no siente la masa de la tierra sino puntos geográficos geométricos. Describen bien lo inmediato. Lo lejano es invadido en su descripción por el mundo cosmográfico.

El sentido de orientación no se deriva desde signos visibles sino desde una percepción de relaciones de diversos elementos en operación: el aire, el viento en cuanto cualidad.

La casa abierta visual y acústicamente. A su vez la estructura propia libera al observador de las rectas, paralelas y ángulos rectos.

Gran poder mimético por una auténtica participación.

Gran habilidad manual.

- 1.- El esquimal no separa conceptualmente al espacio y tiempo sino que percibe la situación de una máquina, por ej., como un proceso dinámico.
- 2.- Observación aguda de los detalles como elementos funcionales y caracterizantes dentro de un todo significativo.
- 3.- Su concepto del espacio, no como cerrado o estático con lados y límites, sino, como fuerzas direccionales de sentido en operación.

El primer factor (1) se refleja en su lengua que contiene diversos términos, tima (aquí y ahora) que por sí solo o en función de sufijos indican una orientación en el espacio-tiempo. Además el sistema de casos en la lengua esquimal es empleado para indicar posición, especialmente para relaciones espaciales. La importancia que nosotros concedemos al tiempo el esquimal la concede al espacio.

ESPACIO ACUSTICO

Nosotros nos sentimos más cómodos cuando manejamos cosas visibles; nos parece más fácil comprender, juzgar y hasta controlarlas así. En el mundo cotidiano el espacio es concebido en términos de aquello que separa a los objetos visibles. Un espacio vacío sugiere un campo en el cual no hay nada para ver. Pero los esquimales no piensan de la misma manera. En ellos la ligazón de la tradición oral es tan fuerte que el ojo queda supeditado al oído. Ellos definen al espacio más por el sonido que por la vista. Donde nosotros diríamos "veamos" que se puede oír, ellos dirían "oigamos" que se puede ver.

En el principio estaba el verbo, palabra hablada, no la palabra visual del hombre culto, sino la palabra que al ser pronunciada imponía la forma.

"Y Dios dijo, hágase la luz y la luz se hizo".

Entre los esquimales quienes piensan que la realidad existe fuera del hombre e independientemente de él, el hablante impone su voluntad libremente sobre una realidad ilimitada. La forma es temporal, transitoria; como dice el poeta esquimal "la forma existe en el umbral de mi lengua". Mientras habla, el relator de mitos, el oso se transforma en zorro, el zorro en caribú; nada permanece en una forma definida en invariable.

En nuestra sociedad, empero, las cosas para ser reales han de ser visibles y preferentemente permanecer constantes. Confiamos en el ojo pero no en el oído. "Ver es creer". "Crean la mitad de lo que ven y nada de lo que oyen". La mayor parte de nuestro pensar se realiza en términos de modelos visuales aún cuando un modelo auditivo pudiera ser más adecuado. Empleamos metáforas espaciales hasta para expresar estados psicológicos internos tales como tendencia, duración e intensidad.

Al esquimal le llega la verdad a través de la tradición oral, del miticismo, de la intuición, y de todo conocimiento por participación, y no simplemente mediante la observación y medición de los fenómenos físicos. Para ellos la aparición ópticamente visible es mucho menos importante que la aparición puramente auditiva.

La característica esencial del sonido no es su locación, sino que sea, que llene el espacio. El espacio auditivo no tiene un foco preferido. Es una esfera sin límites fijos, un espacio creado por la cosa en sí y no un espacio que contiene la cosa. No es un espacio pictórico limitado, sino dinámico, siempre fluente que crea sus propias dimensiones en todo momento. No tiene límites fijos; y no tiene referencia alguna a un fondo. El ojo enfoca, localiza, abstrae, ubica cada objeto en el espacio físico con referencia a un fondo; el oído en cambio favorece el sonido proveniente de cualquier dirección. No conozco ningún caso en que un esquimal haya descrito el espacio primordialmente en términos visuales. Ellos no conciben el espacio como algo estático y por lo tanto mensurable, de ahí que no poseen unidades formales para la medición del espacio como tampoco tienen divisiones uniformes para el tiempo. El tallador permanece indiferente a las exigencias ópticas del ojo; el deja que cada talla llene su propio espacio, cree su propio mundo sin referencia alguna a un fondo o a cosa alguna externa a ella. Cada talla vive en una total independencia espacial. Tamaño y forma, proporción y selección son determinados por el objeto mismo y no impuestos desde afuera. Al igual que el sonido, cada talla crea su propio espacio, su propia identidad; impone su propio contenido.

En la tradición oral, el relator de mitos habla por todos para todos y no de persona a persona. Lo hablado y lo cantado es dirigido a todos; unen al grupo.

Ahí donde el libro aísla al lector de la situación viva y promueve una íntima relación de persona a persona entre autor y lector (por eso nos interesa tanto la vida privada de los autores) la tradición oral no favorece al individualismo. Como poeta, relator de mitos, y tallador, el esquimal transmite la tradición anónima a todos; no intenta imponer su personalidad sobre los pocos sino que desaparece absorbido por su propia obra. Ni artista ni observador son centro de enfoque. La obra de arte puede ser vista u oída igualmente bien desde cualquier dirección.

El esquimal no posee dentro de su lengua ninguna palabra que signifique arte o artista. El no hace distinción alguna entre objetos artísticos y objetos utilitarios; sostiene simplemente que todo lo que uno hace debe ser bien hecho.

Obra de arte entre esquimales es cualquier objeto bien hecho; artista es cualquier esquimal.

El tallador sostiene suavemente en la mano el trozo de marfil en bruto, haciéndolo girar ya en una dirección ya en otra, mientras le pregunta en voz baja "quien eres?, quien se oculta ahí?", pregunta, hasta que de repente exclama: "ah, una foca".

Raramente trabaja, por lo menos concientemente, con el propósito de tallar una forma preconcebida. El tema el marfil y empieza a examinarlo tratando de descubrir su forma oculta. Si esta no se pone de inmediato en evidencia, empuja la pieza a tallar sin propósito determinado hasta que aparezca entonando o canturreando cantos litúrgicos mientras trabaja. Y así hace emerger del marfil su forma oculta. Forma que ya estaba allí. El no la ha creado, la ha liberado; le ha permitido ponerse en evidencia.

El esquimal, no tiene en su lengua términos equivalentes a crear y fabricar, los cuales presuponen la imposición de uno sobre la materia. El término más aproximado que tiene el esquimal significa trabajar en que también involucra un acto de voluntad, pero una voluntad contenida. El tallador jamás intenta violentar el marfil imponiéndole formas extrañas a su naturaleza, sino que responde al esfuerzo del material por expresarse, por ser él mismo, por este motivo la talla se modifica continuamente a media que el marfil va revelando su forma potencial.

A veces grandes artistas occidentales han adoptado esa misma actitud y hasta han logrado expresarse de la misma manera que el esquimal, pero con una diferencia fundamental: ellos constituyen las excepciones dentro de su propia cultura y llegaron a esta actitud por cuenta propia después de larga búsqueda y contemplación. Para el esquimal en cambio esa es su lengua materna, su modo espontáneo de expresarse individual y socialmente. Es la relación natural que establece no solamente con el marfil sino con todas las cosas y especialmente con los demás seres: en la relación entre padres e hijos y entre marido y mujer.

Para nosotros arte significa posesión y posesión implica control, algo para manejar a nuestro antojo. Para ellos

quimal en cambio el arte es un acto transitorio, una relación. Le interesa esencialmente la actividad creadora en sí, y no los productos de esa actividad.

Un turista blanco que había encargado a un esquimal la talla de una foca recibió una morsa. Otro que encargó un juego de ajedrez advirtió al recibirlo que cada peón era distinto. "No se puede saber de antemano la forma que oculta el marfil", le dijo el esquimal por toda explicación.

Cuando él encuentra algún trozo de material suele preguntarse mientras lo contempla: para que es?. Esto no quiere decir: para qué me puede servir?, sino, cual es su función natural?.

El arte para el esquimal es un acto, un modo de vivir, verbo, no objeto; un ritual, no una posición.

Los productos (que nunca tienen un ángulo preferido de visión) una vez terminados suelen pasar de mano en mano, caen abandonados dentro de una caja de herramientas o simplemente se pierden. Todo esquimal adulto es un experto tallador en marfil. Es un requisito normal e indispensable. Toman la talla en la mano, la mueven, le hablan y hablan de ella. Participan de su dinámica vital. Tanto la herramienta como el tallador mismo constituyen ingredientes del acto creador. El arte esquimal nunca es estático.

Aunque pequeñas, estas tallas carecen de la fragilidad y la belleza de la miniatura. Por lo contrario nos comunican un poder maduro. Cada una parece ser independiente, constituye una unidad en sí. Los cuentos relacionados con ella participa de esa misma cualidad. Generalmente el narrador habla solamente de cosas que uno puede ver y tocar. Constantemente elige la palabra concreta en frase tras frase, obligándole a uno a tocar y ver. Ningún relator enseña tan insistentemente lo general a través de lo particular. Tiene dominio absoluto de la imagen. La lengua esquimal, que es polisintética favorece tal proceso. Las frases no se componen de pequeñas palabras cronológicamente ordenadas, sino de grandes conglomerados muy ceñidos; son como nudos retorcidos en los cuales los conceptos son yuxtapuestos e inseparablemente fundidos. Tales conglomerados no son sustantivos ni verbos ni siquiera palabras, cada uno es la expresión lingüística de una impresión que para el esquimal constituye una unidad. "La casa es roja" se expresa, en la lengua esquimal, aproximadamente así: "la casa, a-sangre-que-brota-pareciendo-está". La secuencia tal vez indique una especie de subordinación, pero "rojo" es sentido y tratado como sustantivo. Tales partes de la oración, por más que sean sucesivas, son muy independientes, de ahí resulta que la lengua esquimal no tiene una entonación fluyente sino entrecortada. Lo que nosotros concebimos como acción, el esquimal percibe y expresa como un diseño de sucesivas imágenes. Aunque estos relatos nos parecen indeterminados e inconclusos, acostumbrados como estamos a las grandes crisis y resoluciones de los relatos occidentales, los relatores tienen una asombrosa capacidad para crear imágenes de contenido altamente significativo, para crear un clima de euforia y para decirnos muchísimo y muy lúcidamente acerca de la experiencia humana.

Una de las características del arte esquimal tradicional es que la mayoría de las tallas en marfil (generalmente formas de mamíferos marítimos) no se paran sino que se balancean torpemente. Carecen de un punto de mira fijo, y por lo tanto de base. Es más - no son concebidos para ser colocados en un lugar fijo y contemplados, sino para ser llevados, manipulados, mantenidos en movimiento y vistos desde cualquier ángulo.

Existen diversas razones por las cuales el arte esquimal carece de perspectiva, o punto fijo de mira. La principal es su carencia de un verdadero alfabetismo. Como los demás pueblos analfabetos, en general, los esquimales perciben sin dificultad figuras que para nosotros "están al revés". Otra razón es su actitud de respeto por lo potencialmente dado. Por ejemplo, tallan los colmillos de morsa como conglomerados de figuras íntimamente unidas, pero que no están directamente relacionadas entre sí; tampoco utilizan un tema único. Simplemente tallan cada figura tal como emerge del marfil.

Al manipular yo estos colmillos, me sorprendí dándoles vuelta para orientar cada figura con respecto a mí mismo, cosa que al esquimal no se le ocurriría. Ellos tallan diversas figuras, dando a cada una según nuestro criterio occidental una orientación o direccionalidad distinta, pero sin modificar la posición del colmillo. De la misma manera, cuando uno se pone en sus manos una fotografía, la examina tal como la reciben, cualquiera que sea su orientación. Hice un experimento con algunos esquimales de distintas edades. Dibujé en un papel una veintena de figuras distintas, orientando cada una en una dirección diferente. Luego pedí a cada uno que localizara formas específicas... foca, morsa, oso, etc. Lo hicieron inmediatamente y sin titubeos. En cambio yo, que las había dibujado, tuve necesidad de hacer girar el papel cada vez, para ver si los esquimales habían acertado o no. En la actualidad, las paredes interiores de muchos iglues se recubren de hojas de revistas norteamericanas obtenidas del comprador de pieles. Estas hojas atenúan el goteo del hielo y ayudan a aislar las paredes. Tal vez a los esquimales les gusta su colorido. Colocan las hojas casi sin tener en cuenta su punto de mira. Cuando los niños me tomaban a mí como tema de su mímica, provocaban la risa de todos imitando mis contorsiones al tratar de leer estas hojas. A ellos les deleitan la percepción de múltiples significados dentro de una sola forma.

Desde 1949, el esquimal ha sido estimulado y hasta cierto punto enseñado por un artista con representación oficial a esculpir figuras en piedra para recuerdos turísticos. Estas esculturas han llamado mucho la atención y han servido para aumentar los ingresos del necesitado esquimal. Pero estos trabajos no deben confundirse con el arte esquimal aborigen, que es de muy otro orden. El nuevo arte no deja de ser genuino, ya que cuando el pueblo cambia, su arte acusa este cambio, y los esquimales están cambiando rápidamente. Entre ellos se propagan siempre crecientes nociones de individualismo, nuevas actitudes en cuanto al control de lo externo, y de ahí un nuevo modo de percibir que implica una separación entre el tiempo y espacio. Estas nuevas esculturas en piedra, cada una con su base firme y su punto fijo de mira reflejan todo eso y por lo tanto resultan mucho más fáciles de apreciar para el experto occidental.

Al promover esta nueva escultura, el gobierno canadiense ha difundido las obras y los nombres de algunos escultores expertos... un concepto nuevo en total desacuerdo con el absoluto anonimato del arte esquimal aborigen.

Los escultores no hacen el menor esfuerzo por desarrollar estilos personales (aunque sus obras nunca se parecen) y no les interesa ser recordados como individuos, sino que desaparecen en sus obras.

En estos últimos años, los esquimales se han dedicado a tallar colmillos de morsa para convertirlos en tablas de juego para turistas. En la superficie plana, cortan siluetas de hombres y animales que luego ennegrecen con carbón de batería o con tinta casera. La antigüedad de este arte es dudosa; probablemente llegó con los balleneros de New England. No obstante muestra ciertos antiguos conceptos esquimales expresados en nuevos medios. Anteriormente, el esquimal tallaba en redondo, pero con nuevos materiales, el artista tuvo que trabajar en una superficie plana y no en un cuerpo tridimensional. Podría haber resuelto este problema adoptando una sola perspectiva a fin de conservar una relativa fidelidad al tema; pero optó, en cambio, por permitirse mayor libertad en materia de perspectiva e ilusión. Una vez tomada tal decisión, le quedaban todavía dos caminos posibles: a) diseñar la figura elegida para la reproducción desintegrándola primero para luego organizar sus elementos más significativos, yuxtaponiéndolos en la superficie plana como en el arte indio de la costa del noroeste y siempre manteniéndose dentro de un espacio cerrado, o b) conseguir una multidimensionalidad mostrando la figura desde distintas perspectivas y en diferentes actividades en espacio abierto. Optó por el segundo.

De la misma manera que el cantor canta infinitas veces el nombre del animal que quiere evocar, a veces monóto

namente, sin variantes, a veces en distintos contextos, el artista trabajando en una superficie plana dibuja el animal muchas veces. No rellena los espacios vacíos; cada figura se mantiene por sí misma, como cazador solitario en desierto de nieve, o mejor dicho, como una palabra sola, pues el vacío es al espacio como el silencio al sonido.

A primera vista, algunos dibujos parecen relatar algo, pero no es así. Generalmente, cuando el esquimal dibuja varias figuras sobre una superficie plana, todas son del mismo hombre o animal. Su propósito es mostrarlo en diferentes situaciones. No le preocupa la continuidad o la unidad formal sino la unidad de sentimiento y sentido. Cuando pedí a un cazador que me dibujara todo cuanto hubiera sucedido desde la última vez que lo ví, me dibujó escenas independientes y a menudo no relacionadas; escenas sin ordenar, diseminadas sobre el papel sin orientación específica alguna. Como no existe un fondo que sirva de punto de referencia para relacionar estas figuras, estos dibujos tienen una organización puramente accidental. Las figuras suelen ser independientes. Cada experiencia desarrolla su propia vida en el espacio tiempo sin referencia a relaciones espaciales más amplias, su comprensión no depende de la comprensión del espacio que les rodea. Cada uno vive en una total independencia espacial.

A veces, el esquimal toma un viejo grabado y, sin borrarlo, hace un nuevo grabado encima. A veces, cuando el dibujo llega hasta el borde del marfil, da vuelta el colmillo y sigue dibujando hasta completar la figura al dorso. A veces las figuras, cuando se superponen, adquieren transparencia y aparecen cosas no visibles para el ojo -- un hombre dentro de su iglú, un huevo dentro de un pájaro, un niño en el vientre. A lo mejor, dos luchadores aparecen con cuatro brazos. Esas transparencias significan la percepción simultánea de distintas ubicaciones espaciales. El espacio fluye en una actividad continua.

El objeto no es contemplado artísticamente a distancia sino que el tallador penetra y se integra en él. No se mantiene aparte, contemplando, controlando. En la medida en que su percepción toma consciencia del objeto, entra a participar en él. Esta participación no se limita a la percepción visual, pues el arte esquimal no expresa lo visible sino que pone en evidencia lo oculto. Además expresa no solamente lo percibido sino lo sabido y verdadero. Y como lo verdadero involucra todos los sentidos, la tradición oral y la imaginación, abarca la totalidad del proceso cognoscitivo. El artista esquimal trae el primer plano, por lo tanto, todos los elementos esenciales, incluso aquellos que lo óptico oculta. Cuando dibuja escenas de grupo, cada figura es mostrada en su papel más característico, pese a que las acciones mostradas no son simultáneas. Dibujan no lo acontecido sino lo que está aconteciendo cuyo resultado es incierto, imprevisible.

El artista esquimal utiliza una perspectiva múltiple. Los narradores hablan de un objeto desde múltiples ángulos de visión, y crean un clima por yuxtaposición de imágenes discontinuas. No se mantienen en una posición o en un tono fijo, sino que se desplazan verbalmente con toda libertad, dejando que el cuento cuente a sí mismo, sobre su propia forma libre de toda perspectiva fija.

En el arte esquimal tradicional, la perspectiva tri-dimensional es completamente desconocida. La talla religiosa de una foca puede resultar muy "realista", pero solamente porque ese "realismo" tiene un poder cabalístico en este contexto. Por la misma razón, en el canto es esencial que el nombre del animal que se quiere evocar sea pronunciado con toda claridad. Pero cuando el esquimal trabaja en una superficie plana, selecciona y acentúa, destacando lo importante, lo misterioso, etc. La jerarquía de tamaño está íntimamente ligada a la jerarquía de poder. En los mitos el temido cazador de almas tiene proporciones gigantescas cuando ataca a un hombre indefenso, pero diminutivas cuando es vencido por la magia superior del hombre. Existe una correspondencia entre tamaño y símbolo. Un colmillo de marfil, al igual que el mito oral, tiene su propio mundo espacial, no en el sentido naturalístico de crear la ilusión de distancias reales entre los elementos representados, sino en el sentido de que en ellos, el tamaño de la figura y la importancia de la palabra establecen relaciones gráficas y significativas. El arte esquimal obedece más al oído que al ojo.

En las casas de algunos esquimales aculturados pueden verse montones de fotografías que ellos a menudo sacan y examinan en silencio y con gran atención. Pero eso es cosa reciente. El artista tradicional selecciona aquello que cree importante. Hace una selección personal, no la selección impersonal de la cámara fotográfica que mecánicamente excluye el movimiento, el tiempo, el mito, el color, sonido, olor, imaginación y sueños. La fotografía estática, en blanco y negro, muestra la forma pura sin la distracción de estos otros estímulos, pero satisface solamente al ojo, o mejor dicho a aquel aspecto del individuo que se vale primordialmente de la vista. Para el artista esquimal es una forma sin sentido ni valor.

En estas últimas décadas, muchos factores han concurrido a cambiar el arte tradicional. La mayoría de estos factores involucran cambios indirectos en la personalidad y sociedad esquimal. Pero dos, por lo menos son directos. El primero es difícil de demostrar, pero no menos real. Detrás del altar de la iglesia de la misión católica, hay un cuadro religioso realizado en perspectiva tridimensional; representa un sólo momento temporal y sólo puede ser visto debidamente desde la posición única del que se arrodilla a orar. Hasta donde he podido averiguar, este cuadro representa para el esquimal su primer contacto con la perspectiva lineal. Involucra una ruptura total con su percepción dinámica de un espacio tiempo no escindido, a la vez que introduce el equivalente artístico de nuestra noción moderna de individualismo en el cual cada elemento queda sujeto al punto único de mira del individuo en un momento determinado.

Esta tendencia ha sido consolidada por el Asistente Social quien desde su llegada en 1950 ha impartido enseñanza artística a algunos niños mayores de Coral Harbour. Le ha instado a abandonar la tradicional perspectiva múltiple e imitar servilmente la ilusoria imagen óptica del mundo tridimensional de objetos. Algunos de los niños menores, ante la imposibilidad de dominar inmediatamente la perspectiva lineal asignaron a ésta una función diametralmente opuesta a la que proponía el profesor: hacía converger las líneas paralelas a medida que se acercaban al espectador; de este modo abrían el espacio en vez de cerrarlo. Otros indicaban grados de profundidad colocando las figuras en distintas elevaciones, siendo la parte inferior del papel el plano visual más próximo y la superior el más distante. No sombreaban pero a veces indicaban profundidad mediante la superposición de figuras.

La mayoría de los dibujos realizados bajo la supervisión de este Asistente muestran una perspectiva lineal con el punto de fuga colocado en el centro del plano pictórico. Lo mismo puede decirse de las tallas en piedra confeccionadas para exportar al sur. Este tipo de perspectiva intenta reproducir una escena captada por el ojo en un momento dado, elimina el tiempo y se limita al espacio. La extraña fascinación que ejerce la perspectiva lineal sobre las generaciones jóvenes entre los esquimales, no puede explicarse simplemente como un ansia de verosimilitud.

Condicionados por el individualismo y las actitudes del mundo occidental, tratan de expresar esa meta enfocando su atención en un pequeño recortado de la ilimitada naturaleza que les rodea. De este modo eliminan el espontáneo fluir de las innumerables relaciones acústico-visuales que el mundo presenta al espectador y que sus mayores expresan tan fielmente. Ellos, en cambio, congelan la riqueza viva y fluyente del campo visual-auditivo en un sistema estático, óptico y geométrico, eliminando el elemento tiempo, siempre presente en nuestra experiencia del espacio, destruyendo de ese modo las relaciones dinámicas en la percepción del espectador e impidiéndole participar.

Es evidente que la introducción de la perspectiva tri-dimensional, junto con otros conceptos occidentales del individualismo, ha producido en el esquimal una modificación de su modo de percibir el mundo y en su modo de sentir y ubicar se dentro de él.

vértigo

Como es que llegamos a esto, no me doy cuenta bien. Lo cierto es que estamos solos de nuevo. Vos y yo. Juntos.

Hace tres años nos casamos. Solo tres años. Para ser más exacto hace tres años, cuatro meses y algunos días.

Palida, temblorosa, el manto de tul caía sobre tus cabellos rubios, cuando avanzabas hacia mi, por el centro de la iglesia. Y después en nuestra luna de miel, cuando te tuve por primera vez entre mis brazos, fuistes suave e íntima, entregandote con una dulzura que me hizo temblar: con esa sonrisa mitad virgen, mitad provocativa que se insinuaba en tus labios.

Y ahora.... Es raro que estemos así, vos allá y yo aquí. Muy juntos y muy separados. Recien me doy cuenta, al sentirlo en mi mano, ¿cómo llego hasta aquí ?

Volvimos recién casados, a compartir nuestras vidas. Compramos en un gran almacén muchas provisiones. Y dulcemente te preparastes para servirme. Nos reintegramos a nuestra vida cotidiana. Cuando volvía de la fábrica me tenias preparada la comida que yo prácticamente devoraba. Y después nos inundaba la luz azul del televisor, tomados de las manos, juntos en el sillón grande, hasta que decidiamos acostarnos. Y que magníficos despertar al lado tuyo, rozando tus piernas. Es verdad que no teniamos muchas diversiones, el domingo a comer en casa de mis padres. Después el cine. De vez en cuando una visita o un asado o un pequeño viaje, esto último cuando nos permitia el presupuesto. Me acuerdo como si fuera ahora, hace dos años, en pleno verano hacia mucho calor y estabamos en un pueblo, era cerca del mar y como ahora también, hacia mucho calor. Te exitaste mucho sintiendo unos

tambores que sonaban frenéticos; me apretastes violentamente el brazo y con una voz que no te había escuchado nunca me pediste que nos fuéramos. Como me rei de tu susto. Mira que asustarte de unos -
tambores te decía. Meses después te cargaba sobre eso.

Ahora que lo pienso bien, no se porque no tuvimos hijos, en realidad es cierto que no queríamos tenerlos tan pronto. Para decir la verdad, era yo el que no quería, pero no veo que relación puede haber con esto.

Me cuesta razonar cada vez más. Hasta me parece que hace un rato esto estaba completamente lleno de hume y en cambio ahora esta claro, brillante, se ven nuestras imagenes en todos los espejos y - en verdad casi me enciegan estas luces blancas.

Me obsesiona esto que tengo en la mano. Quisiera saber como llegó. Claro vos no me podés explicar nada. Callada como estas. No escucho tu voz de hace un rato.

Una sola vez me enferme ¡Que bien me cuidastes ! ¡Hasta aprendiste a poner inyecciones !. Se que al principio te asustabas mucho, pero hiciste de tripas corazón, para que sufiera menos y me las - ponias vos. Yo me portaba como un chico y vos asumias el papel de mamá y me obligabas a tomar re - medios amargos. Después me leias "Selecciones" y yo me quedaba dormido en tu regazo. Se que vos tam - bien, a veces te hacias la mimosa; entonces yo te traia de regalo, aros grandes, redondos y pulce - ras. Siempre te gustaron mucho. Cuando te las ponias parecias una mujer tropical.

Viviamos en un departamento chico. Lo justo para los dos. Habiamos conseguido la heladera, el com - binado y muchos adornos que nos gustaban. Te agradaba mucho el gato grande de yeso blanco que te - niamos sobre la repisa del dormitorio. Si bien es cierto, que no nos gustaba leer mucho, te empecé - naste en comprar una biblioteca, donde pusimos unos cuantos libros que nunca leimos, -Queda bien - me dijiste. Para qué contradecirte por tan poco.

¿ Porqué paso esto?, ¿porqué lo hiciste? .Era todo tan perfecto en nuestras vidas, hasta era posi - ble que a fin de año hubieramos conseguido comprar el auto. Sabes que esa era nuestra maxima aspi - ración. Claro que yo hubiera seguido llendo en omnibus a la fabrica, asi vos lo podias usar para hacer las compras y después daríamos una vuelta, probablemente a tomar cerveza en algun bar aleja - do en los días de verano.

Pero ahora sucedio esto. Como empezó no se bien. Que lo desencadenó tampoco. A lo mejor habia algo en vos que yo no supe nunca. A lo mejor se parecia a Raúl, tu antiguo novio.

Las imagenes se hacen por momentos fantasmagoricas, borrosas.

Llegamos, aquí ayer a la mañana, el viaje fue bastante cansador. Después de tomar algo, quisiste ir a la playa. Yo te acompañe, siempre evitaba discutir. Llegaste luciendo tu malla de dos piezas. Me pediste permiso para hacerlo. Si bien al principio no me gusto mucho, pense que aqui no nos iba ver ningun conocido. Tomamos sol toda la mañana. Tu piel se puso más morena. Ahora que lo pienso bien tenias la piel muy morena. Al mediodia se puso muy caluroso, comimos en el hotel y nos refugiamos en la pieza hasta las cuatro. De nuevo en la playa aspiramos por todos los poros, ese sol caliente y duro que pegaba en la arena y en el mar. A la noche, caminamos por las calles de palme - ras. Nuestra vestimenta era ligera. Te desnudastes antes de acostarte y ví perfectamente las man - chas blancas que habia dejado tu malla. Recién al cabo de casi dos años te podía ver desnuda, an - tes tenias verguenza. Hoy comenzó lo mismo. Sol, playa, gaviotas, cielo, calor agobiante. Y a la - noche caminábamos de nuevo por las avenidas llenas de palmeras. En los focos se amontonaban enjam - bres de bichos de colores. Y entramos en un bar. En realidad era un bar raro. Se bajaba por una - larguísima escalera. Las paredes eran de ladrillos sin revocar. Muy mal iluminada por una luz rosa da. De golpe se abrió una amplia sala llena de columnas. Pendían de ella raros grabados. Me llamó la atención la vestimenta de los mozos. Todos de negro. Y observando mejor, eran negros vestidos - de negro. Nos hubicamos en una mesa grande donde ya habia dos personas, un negro y un blanco con una espesa barba. Los demás se veían como siluetas lánguidas através del humo denso. El calor se ha - cía pegajoso. Noté que el ambiente no te agradaba, me dí cuenta de ello porque tu mano se crispó so - bre mi brazo. Una larga pipa se balanceaba através de la niebla siguiendo la música. Todo era pesado. Al mozo le pedimos dos "Gingtonic". "No señor, aquí solo se sirve Casasha" y comenzamos a tragar esa bebida dulce y pesada. Tu respiración habia cambiado de ritmo. La música continuaba y comenza - ron a sonar, lentamente, unos tambores. Traté de prestar atención, venian del lado derecho de la última columna. Te miré y tu rostro tenia una expresion rara. Noté además que tu rodillas rosaba la mía. Me pareciste rara, cambiada. Yo supuse que el lugar no te gustaba- Querés que nos vayamos. "¡no!" y no podía tampoco apartar de mis oídos aquellos malditos tambores. Cada vez se hacían más cadenciosos. Más provocativos. Me apretastes violentamente el brazo y comenzastes a moverte suave y ritmicamente. Luz se hacía más suave o a mí me pareció. La pipa larga continuaba balanceándote, una pareja parecia estática en el centro. Te levantastes. Mi asombro fué tremendo. La música en los - tambores me atudía, me impedía moverme, razonar. Cada golpe rebotaba en las paredes, se detenía y se elevaba en espirales. Y vos parada, moviéndote cadenciosamente. La pipa dejó de balancearse. Las - miradas de todos convergieron sobre vos. Los mozos se detuvieron. El ritmo de los tambores se hacía más agil. Tus movimientos más rítmicos. Yo temblaba. Cayó tu blusa. Y solo se oían los tambores. Vos estabas en movimiento y solo vos. Tus piés descalzos se movían imperceptiblemente. Tus caderas e - ran curvas en el aire. Los tambores y tu piel morena. Cuando tus senos aparecieron yo era un ente. Mi cuerpo y mi mente estaban paralizados, lo mismo que toda aquella cueva. Hubiera querido gritar, no podía. Y tu pollera se deslizaba sobre tus muslos. Y en ese momento apareció esto en mis manos. Disparé tres veces. Tienes tres agujeritos en el pecho. Tres, tres pequeñas rosas. Y ahora solo vos y yo. Vaya ha saber desde cuando. Para colmo esta luz brillante. Esta brillante luz blanca que corrió todo el humo. La pipa quedó en el suelo, abandonada. Entró en ella todo el humo ?.

Vos allí y yo aquí. Solos rodeados por esta luz blanca, como otras veces inundados por la luz azul del tetevisor. Y ahora que hacer? Tirar el revolver y correr. Si lo hago tengo miedo de despertar. Pero si viene la policia creerán que esto es un sueño?

PRESENTACION

Antonio y... Sansón y... Romeo y... Goliat! Ese soy yo. El que esta siempre detrás del y. Goliat. Todo el mundo me conoce por un gigante bruto que un día tuvo una pelea, perdió la pelea y pasó a la historia vencido, derrotado, acabado por un muchachito que después le dió grandes dolores de cabeza a mi amigo Saúl.

Creo que es hora de aclarar este punto señor escritor. Porque no es cuestión que a uno le tomen por tonto o cosa parecida. Para eso están ustedes. Para defender a los defenestrados, a los martirizados por la historia, a los débiles, a los... a los... Bueno, arreglelo usted a quien tienen que defender los escritores, pero en este caso, yo le voy a dictar exactamente como fueron los hechos de mi drama.

DE COMO GOLIAT APARECIO EN LA TIERRA

Nací muy lejos de aquí. No importa exactamente donde, porque los lugares si bien son los mismos, los nombres cambiaron. Pero para que se ubique el lector, ahora a esa zona la llaman tierra santa. (Indudablemente yo no influí en lo más mínimo para que la llamasen así). Cuando nací me pusieron el nombre de Qwolliatto, (más o menos así en castellano), que en buen romance significaba "hijo de las cabras". Después, y por esa manía que tiene la gente de llamar todo por lo que le resulta más cómodo y no por lo que realmente es, terminé por llamarme Goliat. Digo, repito, que mi infancia fué feliz. Durante mi niñez robaba algarrobas (antes eran de valor) espiaba por todos lados, crecía, molestaba a todo el mundo, (me gustaba espantar vacas), crecía, jugaba al balero (también había en mi época), crecía, volvía a crecer, seguía creciendo. Hay Dios mío. ! Cómo crecía !

Me empezaron a tratar diferente. Yo era el grande. El más grande. Me trataban con respeto (viera que respeto). Me admiraban. No como ahora, no, ahora es diferente. Me daban las mejores comidas, los mejores vinos. Me traían las jóvenes vírgenes desde muy lejos (antes se estilaba). Y yo estaba muy contento. Grande, fuerte, hermoso (eso no lo dice la historia pero se lo digo yo), era una delicia continua. Hasta que pasó lo que pasó. Lo que todo el mundo sabe. Lo de David. Le voy a contar lo de David.

DE COMO GOLIAT ENTRO A LA HISTORIA

Fue un día como todos los días de mi deliciosa vida. Hasta que vinieron dos tres, todo el pueblo a sacarme de la cama, me arrancaron. Me llevaron a un monte. Me pusieron un garrote en la mano y todos juntos empezaron a reír. Yo estaba ahí, en el medio, y también me reí. (En realidad no sabía porque, pero si todo el mundo ríe uno queda como un estúpido si se queda con la boca seria).

Cada vez gritaban más. Entonaban mi nombre. Me palmeaban la espalda como buenos chupa medias. Me hacían las mil y unas. Y continuaban bailando, riendo, gritando como desaforados sin que yo entendiera ni jota de lo que pasaba. Hasta que pasó. Recibí un hondazo que me tumbó. Y ahí entré a la historia. (Con risas).

DE COMO GOLIAT SE DESESPERO

Cuando me levanté (al ratito nomás), no encontré a nadie. Es desesperante no encontrar a nadie. De todos los que estaban ahí, solo uno quedaba, uno solo; yo. Y volví nomás al pueblo. (Para qué!). Todos los que me rascaron la espalda un ratito antes, se daba vuelta para no mirarme. Y cuando me miraban era para decirme: "Euuu Qwolliatto, hos has deshonrado". Todo lo que tuve que escuchar! Que era un gigante grandote y blandito. Que era un grandozonzo. Que qué se yo! Si antes era un privilegio mandarme a sus hijas, ahora.. en fin!. Allí comencé mi penuria. Durante toda mi vida. Hasta que me morí. Y lo peor del caso es que recién al tiempo supe quien era David. Si hubiera sabido que era para pelear lo hubiera peleado. Pero que sabía yo! (lo hubiera sabido usted, eh, . Lo hubiera sabido acaso?).

DE COMO EN EL CIELO SE ESTA MAL

Esa es la historia de mi vida. Ahora estoy acá. Pero usted cree que la paso bien? Que pa! Una miseria, una miseria. Viera la falta de respeto que me tienen. Cuando me preguntan (si es que me preguntan), "Usted es el famoso Goliat por casualidad" creo sinceramente que volverán los días de gloria. Y les respondo: sí, yo soy. Pero no. Me mandan otra vez al diablo. Y la paso solo, haciendo todo el día aureolas para los angelitos. (Las doblo con la mano). Mientras veo que todo el mundo rodea al regordete de Hércules que se pavonea lo mas noron do por haber caído en el pozo de la leyenda. (Que envidia que le tengo).

DE COMO GOLIAT QUIERE UNA REIVINDICACION

Por eso le pido que escriba esta historia. Para que por lo menos sus lectores me comprendan. Para que cuando caigan por acá (dirección cielo antiguo, sección leyendas, división mártires) me traten un poco mejor. Porque no es cuestión que lo barran a uno así como así por la historia. Porque en fin, al final de cuentas uno tiene su corazoncito. Y ahora como antes a todos nos gusta que nos reclamen un poco. (O no?). Y si uno es un personaje histórico, y encima biblico, que es lo mejor que se puede conseguir en la materia, merece un poco de respeto aunque mas no sea. No le parece? (Me gustaría que ese "mas no sea" lo saque y ponga un poco más"). Eso es todo. Lo único que le pido es que le de forma a lo que le he dictado, usted sabe, palabras lindas, esas cosas que los escribientes saben hacer. Presénteme bien a sus lectores. (nota del autor: si alguno lee esto, que me avise, yo todavía no tengo lectores). No sea cosa que me tomen por quién no soy. Le prometo que si tengo éxito en lo que le pido publique, (es decir si alguno cuando pase por acá me llega a dar bolilla) le voy a dictar muchas otras historias que conozco. Por ahora nada más. Hasta la próxima.

GENTE

David Malthus caminaba distraído por las calles de Londres, escéptico. La neblina fabril envolvía las sombras que docilmente se apretujaban. Con las manos adelante, apartaba a la muchedumbre que le impedía el paso. Estaba cansado. Había caminado durante toda la mañana. Durante todo el día anterior. Durante todo ese mes. No. Era siempre no la respuesta para ocupar empleo. Está todo completo mister, intente por otro lado. Intentó. Quiso tomar el subterráneo para ir a Queens, lleno, siempre lleno. Quiso subir al edificio Story de noventa y cuatro pisos para respirar un poco de aire. Tendrá que esperar hasta mañana señor. Hoy está repleta la terraza. Salir de Londres, salir de Londres. Si en Londres no se puede vivir, hay que salir de allí. No hay plaza mister. Están todas ocupadas por los próximos siete años. La cuota de absorción de inmigrantes al Sahara está cubierta. De pronto la idea. Genial! Como no se le había ocurrido antes?. Como en sus treinta y dos años con siete pasados en Cambridge no lo había pensado?. Estúpido, tonto, la manera de hacerse millonario y poder ir al satélite de los célebres. Corrió, como pudo, atropellando a todo el mundo. Chocó contra la señora de enfrente. Sudó. Saltó sobre las personas sentadas en la puerta de su casa. Entró. Se ubicó tras la gorda y sus cinco retoños, y se puso a trabajar. Sonrió. Pensó el título y deslizó las palabras. "David Malthus, (bisnieto), Refutaciones contundentes a la teoría de la superpoblación".

Bernardo Sprevak.