

# LETRAS

letrillas

# LETRONES

## EROTISMO

### El desnudo y yo

La piel, el termostato y la razón del hombre son, combinados, los culpables de los problemas que parecen plantear tanto el cubrimiento como el descubrimiento del cuerpo... y todos los grados intermedios entre ambos extremos. La piel humana es sin duda uno de los *acabados* menos resistentes del reino animal a las inclemencias del entorno. También deja mucho que desear el diseño del termostato de nuestra parte no pensante. Pero no cabe duda de que es *la otra parte* la que más claramente parece distinguirnos del resto de la fauna. Y aquí me refiero por supuesto a nuestra famosa *razón*, que lo mismo se caracteriza por sus aciertos (ya que nos sugirió remediar aquellas fallas convirtiéndonos de “monos desnudos” en “monos vestidos”) que por sus sinrazones

“morales” y “estéticas”.

Las leyes del termostato “moral” nunca han podido ser “racionalmente” explicadas —ya Montesquieu señalaba en sus *Lettres Persannes* que son desarmantemente *relativas*. Dios me libre entonces de emitir el más mínimo juicio moral en estas meditaciones sobre el desnudo. En cuanto a los juicios “estéticos”, aunque el termostato que mide la belleza es igualmente caprichoso, me parecen menos imperdonables. ¿Y qué decir de *la combinación* de ambos? ¿Es “más moral” el desnudo en el arte porque lo redime —¿de qué?— la “búsqueda de la Belleza”? ¿Tardó tanto en aceptarse en el cine o la fotografía porque se parece demasiado al deplorable desnudo que anda suelto por donde no debe? ¿Hay algo que pueda ser “noblemente erótico” o “bajamente pornográfico”? ¿Qué es más erótico o pornográfico, el desnudo total o el vestido parcial? Tal discusión no tiene porvenir. A cada quien su dosis de desnudo —la que más convenga a su

termostato personal.

Eludiendo las reflexiones morales por impertinentes en los dos sentidos de este término, hablaré de mi propia actitud frente al desnudo, no exenta de cierta “deformación profesional” —la que se traduce en un rechazo de todo lo que coarta la “libertad de imaginación”.

\*

Aun en el acercamiento más mental del que sea capaz, el desnudo me parece teñido de afectividad: es imponente y tierno. Al pensarlo se me presentan los tres desnudos más desnudos que pueda concebir: el del hombre que nace y el del hombre que muere: dos ingresos diferentes del *tierno* cuerpo (el epíteto es de Villon, quien no podía concebir muerto al cuerpo femenino); y entre ambos, el desnudo de los amantes que triunfan —así sea momentáneamente— sobre ese desamparo. Y en seguida descubro que no todo desnudo es para mí fuente de erotismo y de curiosidad al mismo tiempo. Mi interés por el niño pequeñísimo fue tan vivo como efímero: hoy sólo me conmueve su imagen en el arte. Pienso en la estatua yaciente de algún rey muerto en Saint-Denis, o en algún cadáver de Cristo, como el desnudo terrible que pintó Mantegna. En cuanto al de los amantes, es el único que provoca en mí curiosidad y respuesta sensual a un tiempo, pero sólo en el arte —no pertenezco a la familia de los *voyeurs*... ¿o sí pertenezco?

Ya no pensado sino visto, y ya no visto en un museo sino en plena vida, el desnudo en que se me unen esas dos respuestas posibles es el del cuerpo del hombre. Ante la mujer sólo soy curiosa, como si me mirara en un espejo y sólo para descubrir qué ve el hombre en mí. Pero estas reflexiones, que parecen no venir a cuento, no son sino un paso hacia una imaginación más exaltada. ¿A qué llamo, en mí, respuesta sensual y curiosidad ante el desnudo masculino? La respuesta es un tumulto de datos que me es imposible separar. No pertenezco a la familia del *voyeur* —si reducimos a



Ulalume González de León.

éste, como en francés, al “individuo al que la sola vista excita”; pero si es *voyeur* el que usa el ojo para oír, tocar, percibir el aroma y el sabor de un cuerpo simultáneamente a la captación de su imagen, como si en ese mismo instante el ojo se hiciera también mental y prolongara los datos de los sentidos *imaginando*, entonces sí pertenezco a aquella familia. Más que dar prioridad a uno de los sentidos, ese “ojo” los combina en ecuaciones siempre diferentes en que el factor común imprescindible es la imaginación. Pero lo dice mejor la poesía cuando teje sus indisolubles redes de correspondencias, y uno de los primeros ejemplos que yo recuerde está en el soneto XIII de Shakespeare: “Oír con los ojos pertenece a la fina agudeza del amor” —traduzco “wit” por *agudeza* pensando en Gracián, en su unión de “los extremos cognoscibles” que “exprime las correspondencias” hasta su última gota, y sobre todo en ese nivel que va más allá de los sentidos y que él llama “agudeza por ponderación misteriosa”. El “ojo” del erotismo se eleva imaginando al misterio; sin imaginación, ver acaba en un tedio absoluto. Pero el “ver” a que me refiero es doble: es un encuentro entre el que mira imaginando, y un objeto capaz de “imaginarnos”, es decir de transformarnos al despertar nuestra imaginación. Y esto tiene que ver con lo que sigue: el desnudo en las artes visuales.

Esculpido, pintado, filmado o fotografiado, el desnudo humano no es ni

más ni menos erótico o sensual que el contorno de un fruta, o el de un florero, o el de un caballo, o los juegos de las formas más abstractas. Puede haber también desnudos que repelen, que congelen la sensualidad, como algunos de Bacon de monstruosa belleza; o desnudos ascéticos, negaciones de lo carnal, como los esculpidos por Giacometti, a los cuales podríamos oponer como expresiones carnales y sensuales las más abstractas esculturas de Moore o de Arp.

Pero volvamos al cuerpo desnudo y también *al tema* que parecería determinar su presencia y cuya primacía en la atracción que ejerza lo visto acabo de rechazar. No basta una “lluvia de oro” entre unas piernas femeninas abiertas, ni un fauno de falo erecto raptando a una ninfa, ni todos los atrevimientos más “realistas” del cine o de la fotografía para que lo visto, después de un primer impacto que puede ser producido por la novedad de lo que no conocíamos, resista a la prueba del tiempo, pueda seguir manteniendo viva la respuesta sensual o la curiosidad. El desnudo, como el poema, debe ser un objeto que posea lo que llamo *lo inacabado*; ser lo visto, más lo sugerido; lo abierto cada vez a un juego inédito

de la imaginación: lo que requiere una auténtica participación activa del que contempla (semejante a la del que lee una obra). Si un desnudo tiene eso no será nunca “pornográfico”. Yo reservo ese término para el espectáculo impuesto por la falta de imaginación de otro, el cual congela totalmente nuestra posibilidad de imaginar; para el espectáculo que intenta, contrariamente al verdadero arte, reemplazar lo individual por una abstracción, lo vivido o por vivir por una forma propuesta y, lo que es peor, *vendida* como ideal y que poco tiene que ver con la realidad; todo aquello que nos impide reconocer que lo imperfecto de nuestra vida sexual de jóvenes, la más personal y la más íntima ya, es otra forma de la perfección.

Añado que hay también “poemas eróticos”, como los que le dedico al final de estas páginas a T. G. de L. El erotismo es para mí un mutuo hacer alma con los cuerpos y hacer cuerpo con las almas, un perder los cuerpos en un olvido como el que nos confiere el buen vino, para recuperarlos. Pero lo podría decir mejor, tal vez, con mis poemas para él y la fotografía que, etc., etc...

— ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

#### CUERPO ENTERO

Separar el tacto de las manos  
Hacia un repertorio disidente  
De ejercicios de menos

Tocar sólo tu voz  
Después: sólo tu olor  
Después: sólo tu luz

después  
lo inacabado en tu presencia  
un desconocimiento

Y volver a calzarme el tacto  
para tocar tu cuerpo  
para tocar en tu desnudo  
lo desnudo también de desnudez —

#### ACTO AMOROSO

: dos se miran uno al otro  
hasta que son irreales  
entonces

cierran los ojos

y se tocan uno al otro  
hasta que son irreales

entonces  
guardan los cuerpos,

y se sueñan uno al otro  
hasta que son tan reales  
que despiertan  
dos se miran —

## ATEÍSMO

### Buñuel: Entre creer y no creer

Sedicioso, agitador, calumniador, pícaro, libertino, burdo y farsante. Así era en verdad Jesucristo —vocífera un ateo desahuciado, que busca echar al sacerdote católico que lo asiste antes de morir. Personajes del Marqués de Sade en el *Diálogo entre un moribundo y un cura* (1782), los dos reaparecen en la película que Luis Buñuel recuerda como una de sus hijas favoritas: *Nazarín*, de 1958, la historia de un cura aturrido por las supercherías que a veces se confunden con la fe. La escena en la que una mujer moribunda pide que acuda su amante y que, en cambio, salga del cuarto el impertinente padre Nazario es la única desviación de Buñuel a la novela homónima de Pérez Galdós. En la película, sin embargo, el cura no hace el papel de insensato que sí hace en el diálogo de Sade. Nazario, muy al contrario, es el hombre más cabal entre todos los católicos y ateos que a lo largo de la película cruzan palabra con él. Entre el diálogo maniqueo de los personajes de Sade y sus versiones matizadas en la escena de *Nazarín* median no sólo el gradual alejamiento de Buñuel con respecto al surrealismo (y a sus patronos literarios, como Sade), sino la empatía del director con los conflictos del padre Nazario, un hombre complejo y honesto, ante todo desencantado de los excesos de la fe.

¿Y el retrato de Jesucristo en Buñuel? También, como el del sacerdote, mucho más benevolente que en Sade. Si acaso un poquito pícaro, a suponer por la carcajada que parece soltar en el cuadro colgado de la pared, según la ensoñación febril de la prostituta escondida en la casa de Nazario. Pero esto —la carcajada, la picardía— para nada es un detalle diabólico, según aseguraba Buñuel a José de la Colina y a Tomás Pérez Turrent en el amplio libro de entrevistas *Prohibido asomarse al interior*. Es, como el Jesús de *La Vía Láctea* que se deja la barba larga por sugerencia

de su madre, otra de sus indagaciones en la humanidad del Redentor, siempre representado en el cine como un señor muy solemne, “que anda majestuosamente y sólo suelta frases para la posteridad”.

Formado en el impenetrable catolicismo español del principio del siglo pasado, el niño Luis jugaba a decir misa mientras sus hermanas hacían de feligresas. La fe era un imperativo y la religión una cobija tibia hasta que a Luis, de unos catorce años, lo asaltaron preguntas quemantes: ¿en dónde van a caer todos los muertos que resuciten en el Juicio Final? ¿y para qué iba servir este juicio, si antes ya habíamos pasado por uno individual y propio? Siguió, fatalmente, la lectura de *El origen de las especies*, y algunos años más tarde, el co-deo con los surrealistas. Lo que sigue es historia sabida. Los milagros y misterios cristianos perdieron respetabilidad.

La desaparición de la fe en Buñuel tejió su reverso en la forma de un ensayo cinematográfico personal y continuo sobre lo que él consideraba una incompatibilidad entre catolicismo y vida. Los protagonistas de *Nazarín* y *Viridiana* (una novicia que abandona el convento y termina en la recámara de su primo) son, según el propio Buñuel, Quijotes que llegado el momento aceptan ser sólo Alonsos Quijanos. Ambos siembran desastres y peleas en los lugares por los que pasan. Su práctica de la caridad cristiana, sobre todo en el caso de Nazario, es tomada como afrenta a las leyes de la institución. Si bien nunca habría soltado un comprometedor “*Nazarín c’est moi*”, Buñuel confesaba su empatía por las contradicciones del padre, y armaba silogismos tentadores para espectador. “*Nazarín* acaso termine creyendo más en el individuo que en Dios o la sociedad. Yo también creo más en el individuo que en la sociedad.”

La doble naturaleza del creyente (sensato y con la lógica suspendida, un Misterio por derecho propio) es un eco del dogma cristiano —la doble naturaleza de Cristo—, que más disertaciones cinematográficas inspiró a Buñuel. Jesucristo —parece concluir—

debió de ser vanidoso y risueño. Eso lo incomodaba menos que su creciente *status* como celebridad. “Se ha ido apoderando de un lugar privilegiado en relación con las otras dos personas de la Santísima Trinidad”, se queja en *Mi último suspiro*. “[En los tiempos que corren] no se habla más que de él.”

El hereje que cuestiona el dogma fue su personaje favorito. Le interesaba, sobre todo, por ser un personaje más apasionado y devoto que el cristiano al que decide rebatir. En “el paseo por el fanatismo” que es *La Vía Láctea* —el camino sin cronología lógica de dos peregrinos hacia Santiago de Compostela— explora las sectas heréticas derivadas de los principales Misterios: la Trinidad, la naturaleza dual de Cristo, la inmaculada concepción de la Virgen, la transustanciación de la Eucaristía, el libre albedrío del hombre y el origen del Mal en el mundo. Su indagación en la desviación cristiana es, por así decirlo, devota. Además de considerar que la herejía inyecta salud al desarrollo de una religión, le parece que es encomiable como fenómeno tan sólo por haberse desprendido de un principio de libertad moral: ser la reacción de un creyente ante las inconformidades del espíritu humano, que si bien podía derivar en una defensa fanática de la verdad personal, se permitía las extravagancias que el director entendía como hijas de la creatividad. Breton, recordaba Buñuel, encontraba semejanzas entre surrealistas y herejes.

El entusiasmo por las coincidencias, la aceptación de imágenes y ensoñaciones arbitrarias —las constantes de su cine que más asumía como propias—, se explican en Buñuel desde un ateísmo imbricado. Creer en Dios equivale a aceptar una sola explicación de la existencia; no creer, en cambio, conduce a aceptar lo inexplicable del mundo. “Entre los dos misterios yo he elegido el mío.” Esto ayudaba, decía, a preservar su libertad moral.

Fruto maduro de la civilización cristiana (“soy cristiano por la cultura, si no por la fe”), su llamado *cine ateo* (si acaso hereje, y por lo tanto católico por



Buñuel: ateo con devoción.

filiación) es un diálogo entre las voces internas de quien nunca dio por agotado el tema de su autoexilio espiritual. La “emoción religiosa” de su infancia, que decía echar de menos por inocente y pura, se asoma en el redoble hipnótico de los tambores de Calanda, su pueblo natal, fondo del plano último de la más bien religiosa *Nazarín*.

Ésta y otras paradojas, también presentes en la lectura de sus películas. Mientras Julio Cortázar aseguraba que *La Vía Láctea* había sido pagada por el Vaticano, *Nazarín*, premiada en Cannes, estuvo a punto de recibir el Premio de la Oficina Católica entregado en el contexto del festival. El equívoco —como lo llamaba Buñuel, molesto de que otros lo llamaran “intento de recuperación”—, se repitió algunos años después, cuando un cardenal neoyorquino pidió que el director acudiera a recibir un premio por la película.

En ese entonces se negó a asistir. Murió en 1983 y el equívoco lo sobrevivió. Con motivo de las celebraciones por los cien años del cine, el Vaticano emitió una lista de las 45 películas que todo católico debía conocer. Bajo el rubro de “Religión” (los otros son “Valores” y “Arte”), y clasificada para un público adulto, aparece, sin más, *Nazarín*. La sinopsis que la acompaña aclara: no es

crítica con la religión, sino con la devoción hipócrita. Nadie más, que lo sepamos, se ha adjudicado su linaje espiritual. —

— FERNANDA SOLÓRZANO

## LITERATURA

### *El corazón centenario de Marcel Schwob*

La memoria y la vitalidad de los textos de Marcel Schwob (Chaville, 1867-París, 1905) han resistido al olvido durante cien años. En su tiempo fue un escritor de culto y lo sigue siendo. Pertenecía a una antigua familia de rabinos, médicos, docentes y eruditos historiadores. Su padre —que había formado parte del círculo literario de Théodore de Banville y Théophile Gautier— era propietario y director del diario *Le Phare de la Loire* editado en Nantes. Tras cursar el bachillerato en París (Lycée Louis-Le Grand), se licenciaba en paleontología y filología por la Sorbona (1888). Sus primeras incursiones literarias —se estrena con una reseña sobre Julio Verne— aparecerán en el diario de su padre. Luego escribirá artículos en *L'Événement* y cuentos en *L'Écho de París*; de cuyo director, Catulle Méndes, sería durante un tiempo secretario.

Sin duda su tío materno, León Cahun, reconocido orientalista y conservador de la Biblioteca Mazarine, tuvo una influencia determinante en su vocación literaria. La inesperada muerte de su tío parecía anunciar su propio destino. Guillaume Apollinaire, vinculando ambas muertes, escribiría en el único número aparecido de la *Revue immoraliste*: “Vuelvo a verlo junto al lecho de su tío León Cahun [...] estaba tendido en un sillón, mudo e inmóvil como un Napoleón enfermo y vencido. Sólo sus ojos se movían [...] Su pensamiento se concentraba en el muerto que le había introducido a estudiar a Villon y le había aconsejado traducir a Shakespeare.” Ciertamente, la gran obra de Schwob, que dejaría inconclusa a pesar de haberse dedicado

a ella durante diez años, trata sobre François Villon y su tiempo. Unos meses antes de su muerte impartiría un seminario sobre el poeta de Dijon en L'École des Hautes Etudes Sociales y tenía previsto repetir el curso en la Facultad de Letras de la Sorbona al siguiente año. Los marginales, los pícaros (*coquillards*), los malhechores, los vagabundos y el argot de los bajos fondos fascinaban a Schwob. Esa ecología humana protagoniza gran parte de sus relatos. Asimismo, el lenguaje de las germanías será el objeto de su ensayo —escrito junto con Georges Guieysse— titulado *Etude sur l'argot français* (1889).

El grueso de su producción literaria se concentrará en seis años: *Corazón doble* (1891), *El rey de la máscara de oro*, *Mimes* (1893), *El libro de Monelle* (1894), *Spicilege* (1896), *La cruzada de los niños*, *Vidas imaginarias* (1897). La enfermedad que minaba paulatinamente su salud y su obsesión por finalizar sus trabajos sobre Villon, apenas le dejarán tiempo para más relatos. Su último libro será *Moeurs des Diurnales* (1903), un sarcástico tratado sobre periodismo que publicará bajo el pseudónimo de Loción-Bridet. En 1901 se casará en Londres con la actriz Marguerite Moreno. Como si quisiera huir de la muerte, Schwob emprendería en los postreros años de su vida viajes a Samoa (octubre 1901 a marzo de 1902) y a San Agnello de Sorrente pasando por Oporto (verano-otoño de 1904), pero la Vieja Dama le perseguiría hasta cobrar su pieza el 26 de febrero de 1905. Contaba tan sólo 37 años.

En sus cuentos se advierte la influencia de Poe (el horror) y Stevenson (la aventura, el mar, los fuera de la ley); sin embargo, en el universo narrativo que crea, la precisión de su entorno histórico y el *pathos* de los personajes, Schwob supera a sus maestros y funda un estilo propio. En *El libro de Monelle* podemos leer una frase de su protagonista que bien podría ser el emblema narrativo de Schwob: “toda construcción está hecha de restos y lo único nuevo en este mundo son las formas”. Se suele decir que *El libro de Monelle* es la mejor obra de Schwob. En

ella experimenta una nueva forma de narrar insólita en su tiempo. Ese conjunto de relatos, donde Monelle se trasmuta en otros prototipos de niñas, muestra una infancia alejada de sus tópicos, pues no todo es piedad y candidez en los niños, también pueden manifestar sentimientos de egoísmo, envidia o maldad.

Muchos de sus cuentos son obras maestras (“Los sin rostro”, “Las puertas del opio”, “La muerte de Odjiqh”, “Las embalsamadoras”, “La ciudad dormida”, “El hombre velado”), pero de entre todos ellos, *La cruzada de los niños* constituye una joya de la literatura universal. Mediante una polifonía de voces (ocho monólogos) se describirá la aciaga suerte de dos columnas de niños que, alentados por las fogosas prédicas de monjes goliardos, partieron en el siglo XIII de Flandes, el norte de Alemania y Francia hacia Jerusalén para liberar el Santo Sepulcro. Su fe e inocencia eran sus únicas armas. Una de las columnas zarparía desde Génova, perdiéndose los barcos en una tempestad. La otra saldría de Marsella para arribar a

Aleandría, donde los niños serán asesinados, vendidos como esclavos o destinados a harenes y burdeles. Esta disposición narrativa —una suerte de anticipo de las técnicas de la denominada historia oral— tenía su antecedente en el poema narrativo *The Ring and the Book* (1868) de Robert Browning. La primera traducción al castellano de *La cruzada de los niños* —utilizada en la edición de Tusquets de 1971— fue efectuada en 1917 por Rafael Cabrera, cercano al célebre grupo mexicano de los Contemporáneos. Igualmente, Jorge Luis Borges prologará la edición argentina de 1949, reconociendo su deuda literaria con Schwob. Capítulo aparte merecen sus *Vidas imaginarias*, perspicaces retratos literarios que quintaesencian el carácter y la época de determinados personajes históricos (Empédocles, Lucrecio, el capitán Kid, Paolo Uccello, Cyril Tournour).

La escritura de Schwob, lejos de los decadentistas y simbolistas que predominaban en su época, denota un talento

especial para conjugar la invención y la fábula. Es una escritura fluida y envolvente, elegantemente erudita (Edmond de Goncourt decía de él que era “el más maravilloso resucitador del pasado”), sorpresiva e inquietante, y cuya arquitectura narrativa está perfectamente aquilatada. Pero lo más destacable de Schwob, como testimonia Paul Léautaud en sus *Diarios*, era su curiosidad incesante: leyendo enfebrecidamente, queriendo conocer —sin método ni disciplina— toda novedad de sus coetáneos, analizando y “deconstruyendo”, sin ánimo de competencia o descrédito, las formas y filiaciones de sus lecturas. Sus amigos (Renard, Remy de Gourmont, Valéry, Colette, Claudel, Anatole France, Oscar Wilde, Stevenson) le consideraban una biblioteca andante. Esa inteligencia se complementaba con su simpatía y bonhomía; virtudes que explican la cantidad y calidad de sus amistades. Cuando su vida se apagó en su apartamento de la calle Saint-Louis-en-l’Île, a todos los que tuvieron la fortuna de tratarle se les enlutó el alma. —

— ALBERTO HERNANDO

## ANTIDIETA

### *El banquete de Fonseca*

El escritor debe alimentarse. Lo dice “el flaco” Rubem Fonseca.

Por su parte, el inglés J.G. Ballard mencionó algo al respecto en una entrevista: “Creo que la lengua es un órgano tan importante como los otros. Si tienes apetito por la comida, entonces tienes apetito por el sexo. Siempre he desconfiado de la gente que carece de apetito y admiro a la gente con un apetito fuerte.”

Volviendo a Fonseca, el escritor brasileño ha establecido a lo largo de su obra un vínculo interesante entre literatura y comida. Uno de sus cuentos más memorables, titulado “Mirada” (del libro *Novela negra*), trata sobre un escritor cuya vida se transforma el día que mira a los ojos una trucha, en el acuario de un restaurante, y la elige pa-

ra comérsela. Antes, dicho personaje era vegetariano y le gustaba pensar que sólo necesitaba “los alimentos del espíritu: música, libros, teatro”. Un día sufre un colapso y, al despertar, comienza a escuchar voces y a tener visiones. Entonces acude al doctor, quien le advierte que su mal es la inanición: “Necesitas comer, la cosa más creativa que el hombre puede hacer es comer. Tengo un gran respeto por la gula. Comer es vital —una obviedad a veces olvidada—. El arte es hambre.” El escritor comienza a ingerir carne y se obsesiona con un extraño ritual: mirar a los ojos los animales que se va a comer, cuando aún están vivos. Primero engulle las mencionadas truchas, sigue con conejos y... termina pensando en humanos.

En otro relato titulado “La naturaleza en oposición a la gracia” (incluido en *Secreciones, excreciones y desatinos*), un joven vegetariano y pusilánime pierde a su novia a manos de un galán atlético. Cuando más desgraciado se siente, un vecino llega a rescatarlo; se trata de un viejo endiablado que lo ha estado observando: “Te alimentas de legumbres y verduras, ésa es la causa de tu miedo. El propio Rousseau, un vegetariano compulsivo del siglo XVIII, admitía que las personas que se alimentan básicamente de legumbres y verduras se vuelven afeminadas.” El viejo se convierte en su consejero y transforma radicalmente su dieta y filosofía de la vida. “El hombre es un animal que sólo adquirió valor cuando dejó de comer raíces y otras porquerías arrancadas de la tierra y comenzó a ingerir carne roja. Dime lo que comes y te diré quién eres, hasta los cocineros lo saben. Una gacela come verduras —¿y el león? El león se come la gacela, tú tienes que decidir si quieres ser cebra o tigre.” El amante abandonado decide alimentarse con sangre de toro hasta que reúne el valor de enfrentar a su rival, y lo invita a pescar en lo alto de un peligroso peñasco.

Lo más inquietante de las metáforas de Fonseca respecto a la comida es que, por lo general, están relacionadas con el crimen. Algunas de ellas son directas, como las arriba mencionadas.

Otras lo sugieren de manera más sutil, pero no por ello menos perturbadora. En el cuento “Relato de acontecimiento” (publicado en *Lúcia McCartney*), un camión atropella una vaca sobre un puente en la carretera. Al notar el incidente, los lugareños se hacen de cuchillos y se disputan la carne, en una escena donde la tensión va creciendo, al grado que el lector imagina que —además de los filetes del animal— en cualquier momento puede haber también tajos de pellejo humano.

Como ya se ha visto, el desprecio de los personajes de Fonseca por todo lo relacionado con el vegetarianismo es proverbial. Es, también, una constante declaración de principios. El protagonista de su más reciente novela (*Diario de un libertino*), un escritor llamado Rufus, reflexiona sobre sus apetitos durante una cena en casa de su amante: “Virna había preparado uno de aquellos banquetes naturoides —una ensalada de hojas frescas, verduras y granos cocidos al vapor, pescado guisado con aderezo de hierbas, tofu y frutas—. Ingerí aquella bazofia intragable, como lo había hecho otras veces, sin chistar, por amor. A mí lo que me gusta son las pizzas, las costillas de cerdo, el tocino, un bistec con huevo y papas fritas, filete, camarones, quesos fuertes y cosas por el estilo.”

A pesar de la crudeza que gobierna la mayoría de sus relatos, Fonseca no se olvida del humor y la ironía. En “Once de Mayo” (perteneciente a *El cobrador*), unos ancianos reclusos en una especie de asilo-cárcel llevan a cabo un insólito motín en el departamento del director. Su misión inicial es exigir un trato más digno, pero en cuanto descubren el refrigerador, todo cambia. “Hay cerveza, huevos, jamón, mantequilla”, describe el narrador, un maestro de historia jubilado. “El refrigerador está lleno [...] Ahora comen huevos con jamón y beben cerveza. Lo que más les gusta a los viejos es comer. Y están felices y satisfechos como si el objeto de nuestro motín fuera comer huevos con jamón. Tal vez se pueda decir esto, que el objetivo de toda revolución es

más comida para todos. Pero en aquel momento estábamos sólo saqueando la nevera del director de un asilo de ancianos denominado Hogar por la hipocresía oficial.”

Hambre, arte y crimen: una relación que en la pluma de Fonseca adquiere tintes de teoría literaria. Como él mismo explica: “El objetivo honrado de un escritor es henchir los corazones de miedo, es decir lo que no debe ser dicho, es decir lo que nadie quiere decir, es decir lo que nadie quiere oír.”

Buen provecho. —

— BERNARDO ESQUINCA

## SENECTUD

### *Tercera edad en Cuba*

La tercera edad en Cuba —suena tan hermoso. La vimos todos en la película *Buena Vista Social Club*.

Estos joviales y cariñosos viejos señores que, en el medio de la pobreza tan pintoresca de La Habana, tararean nostálgicamente las notas de sones y boleros. Son los mimados del estudio EGREM, su gobierno los promueve, viajan al extranjero, admiran los rascacielos de Manhattan y son ovacionados por su actuación en el Carnegie Hall de Nueva York.

Después de haber visto esta película, uno casi desea ser una persona anciana en Cuba. Todo parece tan romántico, tan tropical, tan macho y sin embargo tan tierno.

El que estropea el cuadro es Adolfo Fernández Sainz, un traductor del Estado devenido periodista disidente, quien al estrenarse la película, mientras los otros la reseñaban por sus valores musicales, escribió en un despacho para Reporteros sin Fronteras: “Cuando el guitarrista estadounidense Ry Cooder se topó con estos ancianos totalmente olvidados [...] sus vidas transcurrían en la miseria, pasando hambre, limpiando zapatos, pidiendo limosna y ahogando en alcohol barato sus nostalgias de mejores épocas.”

¿Miseria? ¿Hambre? Ésas no son palabras que el gobierno cubano usa

cuando se vanagloria del cuidado de los ancianos. El régimen niega que la pobreza y el hambre existan en Cuba y que aflijan a los ancianos. Dice la propaganda: “La vejez en Cuba es digna y segura.”

Pero eso es mentira: La vejez en Cuba ni es digna ni segura.

“Trabajé toda mi vida en los muelles de la Habana para ganar ahora una basura de retiro. Estoy obligado a vender el café y los cigarrillos que me tocan por la libreta de racionamiento para poder comer. Los policías nos acosan constantemente, pero no pueden con nosotros, la necesidad es mucha y el hambre es mala consejera”, le dijo un hombre de 72 años de edad al periodista independiente Julio César Gálvez.

En el 2001, Jorge Olivera, quien una vez trabajara en los medios de prensa del Estado, después de mirar un programa de televisión alabando el cuidado de los ancianos, comparó este cuadro idílico con la realidad diaria: “...y observar al siguiente día al ejército de viejos desamparados que tienen que vender sus exiguas cuotas alimenticias para poder sobrevivir.”

José Izquierdo, otro periodista independiente, escribió en 2003: “Internados en el hogar de ancianos ‘Mario Muñoz Monroy’, ubicado en el municipio Güines de provincia La Habana, denuncian los maltratos que les infligen en esa instalación...” Pero ¿por qué se quedan? Izquierdo explicó: “por lo general no van a sus hogares debido a que las pensiones que cobran no les permiten costear sus gastos básicos.”

Es cierto: los salarios en Cuba son tan bajos que hacen matemáticamente imposible adquirir suficientes productos para alimentarse. Son el equivalente de ocho dólares al mes, costando una botella de aceite o un litro de leche dos dólares cada uno y disponibles solamente en las tiendas que venden en dólares.

Para poder sobrevivir los ancianos tienen que arreglárselas solos y como puedan. Vendiendo lo poquito que tienen. Muchos ya tienen dentaduras postizas, lo que resulta una bendición porque así venden su cuota de pasta de

dientes. Y si padecen de hipertensión pueden revender la de café también.

La gran mayoría de los ancianos en Cuba no tiene ayuda de familiares en el exterior y si no pueden contar con la Iglesia —cuya obra caritativa está constantemente trabada por el Estado— se quedan sin alternativa, dado que el Estado es también incapaz de proveerla.

Víctor Rolando Arroyo, un activista de la oposición de Pinar del Río, habló de este fenómeno hace dos años: “se evidencia la hostilidad del régimen hacia algunas instituciones religiosas que intentan facilitar alimentos, reparar viviendas o prestar algunos otros servicios básicos al creciente y necesitado segmento social de los ancianos pinareños.” Edél José García, un periodista de la agencia independiente Centro Norte Press, describe las condiciones en un asilo de ancianos en Villa Clara: “los baños permanecen sucios y la pestilencia contamina el ambiente, la ropa de cama no se lava debidamente y cucarachas, ratones, moscas y mosquitos pueden observarse en el lugar lo mismo en horas diurnas que nocturnas”.

Normando Hernández habló con algunos internados de un asilo en el poblado Céspedes, provincia de Camagüey: “Me estoy muriendo de hambre. Esto está muy malo. Ni siquiera hay un poco de azúcar para tomársela con agua”, declaró un anciano de 89 años. “Los viejitos asilados se ven mugrientos, el hogar huele a orines y heces fecales en todas partes” dijo a Normando otro residente de esta institución.

Si esta es la situación real, ¿por qué la opinión pública mundial considera que Cuba es un brillante ejemplo del cuidado de sus ancianos? ¿Por qué este cuadro sombrío es tan desconocido?

La respuesta es simple. Fidel Castro no quiere que esto se conozca, por eso mandó a detener a los periodistas antes mencionados y los echó en la cárcel después de juicios sumarios que nada tienen que ver con la justicia: Adolfo y Julio César por quince años cada uno, Jorge y José por dieciocho años, Víctor Rolando por veintiséis años (es perio-

dista y activista, por eso en la torcida mente de las autoridades cubanas se merece mayor castigo), Edél por quince años y Normando por veinticinco años.

Pero otros que permanecen libres (bueno, relativamente libres) continúan escribiendo y preparando documentación fotográfica sobre la situación de los ancianos en Cuba. Entre los valientes autores de las crónicas están Adela Soto Álvarez y el fotógrafo Luís Alberto Pacheco Mendoza, ambos de Pinar del Río. Luís Alberto, quien tomó esta fotografía, explicó por qué quería que su



Asilo de ancianos de Pinar del Río.

nombre sea publicado: “Alguien tiene que hacerlo, alguien tiene que sacar estos abusos a la luz. No soy un héroe, no me gusta el peligro y no quiero ir a prisión, pero lo estoy haciendo por mi familia, por mi hijita y por mi país.” Y agregó: “Lo que sucede en esos lugares es homicidio a largo plazo. De estos oscuros rincones de la vida en Cuba nadie sabe, ni siquiera la mayoría de los cubanos. Y lo que ustedes ven es sólo una parte; lástima que las fotografías no puedan traer los sonidos y especialmente los olores.”

Su colega Adela describió las condiciones en la institución de la foto:

“El panorama del asilo de ancianos de Pinar del Río no solamente presenta dificultades constructivas, de mobiliario y hacinamiento, entre otros descabros dentro de las violaciones sanitarias y humanas. En él se destacan, entre los mugres llamados sábanas, la fetidez que provocan las orinas y las heces fecales que permanecen en los pisos, paredes y camas, al libre albedrío de los infelices

ancianos seniles. Los encamados permanecen sobre pedazos de nylon, sin otra tela que les resguarde en cuerpo, lo que agudiza las afecciones dermatológicas y las escaras en glúteos y caderas.”

En el hagiográfico filme *Comandante*, Oliver Stone muestra a Fidel Castro sometándose de manera “espontánea” a un electrocardiograma y diciendo “casualmente” que puede vivir cien años. Esta es una mala noticia para la mayoría de los cubanos, quienes se dan cuenta de que los tan esperados cambios en Cuba se producirán sólo cuando

el “hecho biológico” (la muerte de Castro) finalmente ocurra, y mientras más demore mayor será el sufrimiento que éste inflija a sus súbditos. La mayoría de la gente de la isla desea que el “factor” llegue pronto. Algunos, sin embargo, secretamente desean que Castro viva una larga, muy larga vida, pero fuera del poder y fuera de los privilegios —si es posible, en una de esas instituciones—, para que sienta en su propio pellejo en qué se han

convertido “dignidad y seguridad” en Cuba bajo su dominio. —

— SELMAN VALLEJO

## CELEBRIDAD

### *El abuelo Michael Jackson*

I.

MI abuelo se despidió del mundo tirándose un pedo. Su mujer, sus hijos y sus nietos presenciamos, rodeando la cama, su manera de decir adiós. En ese momento observé que la última secreción, la última excreción, revela la forma en que se ha vivido. Una muerte tranquila, en la cama, eructando o con una flatulencia, es lo deseable. No el vómito del suicida ni la sangre del asesinado. Ante la imposibilidad de controlar el cuerpo, la distensión muscular trae una humillación efímera. Michael Jackson adelantó esa humillación física y la prolonga en vida. Con más operaciones que un libro

de ejercicios de cálculo, con un blanqueado que uno no le desearía ni a los calcetines más percutidos, con una voz suave, aguda, Jackson, quien fue señalado por Dios, ahora es aplastado por Su dedo. A los 33 años ya era una caricatura recurrente en los tabloides de espectáculos; a partir de entonces, su nombre suele acompañarse de adjetivos que lo demeritan. Ahora se le imputa, por segunda ocasión, el abuso sexual de un menor de edad. La muerte lejos del reflector es la única salida digna: imposible para Jackson.

## II.

El escenario oscuro. Miles aclaman, en coro, a su ídolo. Llevan media hora esperando: el entusiasmo no cesa, se incrementa. Las primeras notas de “Bad”, que emergen de la oscuridad, son festejadas por el público con gritos ensordecedores. La excitación es colectiva. Michael Jackson anuncia su presencia con los aullidos breves que lo distinguen, una manera de entrar en ritmo. El escenario se ilumina: “*Your butt is mine. Gonna tell you right.*” Michael Joseph Jackson tiene entonces veintinueve años. Es la estrella pop más grande, la más conocida. Cuarenta bailarines le siguen los pasos: “*Just show your face. In broad daylight.*” La fogosidad de los fanáticos roza el delirio. Ellos vieron crecer a Jackson desde los cinco años, cuando llegó al número uno en las listas de popularidad junto a sus hermanos. Reconocieron el talento que tenía para bailar y cantar. Olvidaron a sus hermanos. Siguieron de cerca su postulación al Oscar, los tours, los discos de platino. Lo vieron a los diecinueve en la película *The Wiz*, una versión de *El mago de Oz*, en donde Jackson, el Espantapájaros, conoce a Quincy Jones, el productor del tema que está cantando. “*Because I’m bad, I’m bad, come on.*” En su momento, compraron diez millones de ejemplares de su disco como solista, *Off the wall* (1979), su primer trabajo con Jones. Cuatro sencillos de ese álbum llegaron al número uno de las listas. “*You know I’m bad, I’m bad, you know it.*” El siguiente, *Thriller* (1982), también producido

por Jones, refinó lo anunciado en el primero. Estuvo en las listas durante dos años, vendió 45 millones de ejemplares, ganó ocho premios Grammy. En ese tiempo, Jackson firmó un contrato con Pepsi, concibió los videos musicales con una estructura narrativa, presentó el “*moon walk*”, consolidó su firma vocal que remataba las palabras con hipo estilizado, y compró su guante brillante. A los veinticuatro, Jackson poseía un estilo propio, tan reconocible como envidiable. La canción continúa. “*You know I’m bad, I’m bad, come on, you know.*” *Bad* (1987) era la cima. No se podía llegar más lejos. La gente lo coronó en los ochenta. Él se autonombró “Rey del pop”, y nadie discute con un rey. Después de *Bad*, es imposible que otra celebridad supere su fama. Ni siquiera él mismo puede. Mucho menos él.

## III.

Es la primera semana del juicio reciente, desatado esencialmente por dos asuntos: Gavin Arvizo, menor que lo acusa de abuso sexual, y el documental *Living with Michael Jackson*, del inglés Martin Bashir, hecho para el canal británico ITV1, en el cual se hace evidente la locura del protagonista. El abogado del menor, Tom Sneddon, presenta en la corte el documental de Bashir. Se escucha una de las canciones que te ha hecho bailar. Michael Jackson mueve la cabeza al ritmo. Al compás, con la punta del zapato, golpea el piso. Nada de lo que ocurra importa en ese momento. Ni siquiera la posibilidad de ir más de veinte años a prisión. Jackson no puede dejar de moverse al escucharla. Es poco relevante decir que durante las siguientes semanas desfilarán, en ese mismo sitio, la familia del acusador, los trabajadores del rancho “Neverland”, las revistas pornográficas encontradas allí, psicólogos y afectados, policías y comediantes, azafatas de los vuelos privados de Jackson, y Deborah Rowe, su ex esposa y madre de dos de sus tres hijos. Michael Jackson parafrasea el final de “Bad”, que termina con una pregunta que, de no ser respondida con solidez, extenderá hasta seis meses el juicio de

Jackson: “Who’s bad?” El juicio tiene un final incierto. No obstante, la reputación actual de Jackson es su sentencia.

## IV.

Una tarde cualquiera. Lllaman a mi celular. Es mi abuelo. Los dos, sin saberlo, estamos al teléfono por última vez: “Me acabo de enterar —dice— que se puede demandar por abandono. Y el abandono a un abuelo se penaliza con mucha severidad ¿Estás al tanto de eso? ¿Me acompañarías a mi hemodiálisis?” Acepto. Me pide que le lleve unos chilaquiles. A mi abuelo se le permite comer cualquier cosa mientras el hemodializador purifica su sangre. Yo le cumplo cualquier capricho al hombre que a la menor provocación habla del largo recorrido que llevan la vida y él. Mientras se bate contra los chilaquiles, le pregunto si esa comida lo arrima a la muerte. Me responde que esos chilaquiles le darán otros 78 años de vida. Era en verdad lo que deseaba, lo que le parecía justo. Responde, eructa. Apenado conmigo y con la enfermera, dice: “Cada quien tiene su manera de despedirse del mundo.”

Esos últimos chilaquiles fueron la mayor extravagancia de mi abuelo. En breve, murió.

Los supuestos caprichos del “Rey del pop” son condenados por el público, obligándolo a despedirse.

A Michael Jackson le ocurre en vida lo que a mi abuelo después de muerto: es necesario recurrir al pasado para exaltarlos. —

— BRENDA LOZANO

## CIUDAD

### *Tlapalería La Cuchilla*

La tlapalería aquella se llamaba La Cuchilla y se encontraba en una diagonal, un pico afilado en la Condesa, un pequeño rincón pintado de amarillo congo, habitado por el tlapalero, quien usaba lentes tan de botella, los cristales verdosos y de tal grosor, que con dificultad se distinguían los ojos detrás de ellos. Y el tlapale-

ro, siempre de bata azul, respiraba con trabajos, sus pulmones silbaban mientras despachaba focos y sóquets y herramientas, o cuando vertía el tinner y la gasolina en una botella por medio de un embudo con sus dedos toscos, negros y pegajosos como la cinta de aislar. Yo pensaba que sólo por el aspecto del tlapalero y su raro empeño en pasar el día en aquella cuchilla tan cortante —aquella especie de proa que se encaminaba a la pecaminosa Juanacatlán—, en vivir una vida tan sesgada y amarilla, la tlapalería debía de ser un oficio de matones o carniceros, y que no estaba exenta de cierta perversidad. Y a mi corta edad no habría querido nunca nada de aquel hombre a quien mi madre acudía, sin embargo, tan segui-

do, nada más se estropeaba una lámpara o se fundían los fusibles, pero cuando se puso de moda aquello de teñir las camisetitas con unas ligas, los sobres de tinte La Mariposa que colgaban por encima de las cargadas espaldas del tlapalero me parecieron de lo más apetecible, y el tlapalero se convirtió en una especie de cíclope o gigante a vencer con tal de colorear nuestras nuevas vidas agogó. —

— ANA GARCÍA BERGUA

## OCIO

### Sopa de letras

Encuentra las palabras escondidas respondiendo las preguntas que se encuentran debajo del tablero.

A	S	D	F	G	G	H	J	K	L	Ñ	P	I	U	W	A	Q	X	C	E
P	S	H	G	H	J	K	L	R	Ñ	W	X	C	U	Y	W	M	L	T	R
U	A	S	D	F	G	H	J	K	L	Ñ	M	N	B	J	Q	A	M	J	A
L	F	S	A	C	O	R	O	T	C	N	J	L	U	M	U	G	Ñ	W	S
E	T	D	H	B	L	G	P	B	D	M	J	X	E	T	S	O	L	T	M
Y	M	J	I	O	P	C	K	D	G	F	U	Z	R	M	G	L	K	D	O
O	B	Q	W	L	B	Z	N	U	X	S	X	E	S	L	H	G	J	F	C
Q	L	A	C	Y	A	X	C	J	L	S	A	P	O	J	Ñ	E	H	G	U
S	P	I	H	Ñ	R	L	J	M	P	M	O	Ñ	A	J	O	M	G	H	Y
Z	X	C	U	Q	B	W	B	J	O	D	A	S	R	H	U	N	F	K	J
U	J	A	D	T	A	Y	P	N	S	D	G	H	A	R	P	B	D	L	H
N	F	M	N	Z	J	R	T	Y	U	P	Ñ	L	D	T	T	U	S	Ñ	L
O	R	T	E	G	A	Y	G	A	S	S	E	T	X	G	C	C	A	P	Ñ
D	U	R	T	Q	C	A	S	D	F	G	K	I	A	F	B	X	Q	O	M
S	H	T	H	F	O	D	A	L	Q	M	L	N	U	Q	E	Z	W	I	U
X	T	A	S	D	B	F	H	J	L	Ñ	I	S	G	D	R	A	E	U	C
A	R	Q	F	R	A	G	L	A	F	A	R	T	H	F	G	W	R	Y	E
Z	A	T	S	D	C	U	B	N	L	Q	A	S	Z	C	M	Y	I	T	E
L	Ñ	W	E	S	O	P	O	I	T	K	Ñ	W	G	U	A	O	Q	A	P
T	F	R	Q	W	Ñ	M	T	A	Z	D	U	N	H	R	N	K	T	U	L

1. Nombre del autor del *Asno de oro*.  
2. Filósofo español que escribió entre muchos otros libros uno titulado *Meditaciones del Quijote*.

3. Se le nombra así al conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, o sólo a cadencia.

4. Hubo un poeta nacido en el Uruguay, pero que radicó en Francia hasta su muerte. Su nombre verdadero era Isidoro Ducasse.

¿A qué poeta nos referimos?

5. Nombre que se le da a la composición poética de género bucólico en la que se habla de la vida campestre.

6. Porfirio era el nombre de un poeta nacido en Colombia que vivió en la ciudad de México y murió de tuberculosis en ésta en 1942. ¿Cuáles eran sus apellidos?

7. Autor griego nacido VI a.c. que escribió un famoso libro de fábulas.

8. Jean-Baptiste era el nombre de este pintor francés considerado el precursor del impresionismo.

9. Director de cine y de teatro que nació en 1918 en un pequeño pueblo de Suecia.

10. Nombre de una de las composiciones de Horacio.

11. Poeta y novelista de origen austriaco autor de las *Elegías de Duino*.

12. Nombre de la primera novela que integra los *Episodios Nacionales*.

13. Nombre que comparten un filósofo alemán así como un dramaturgo estadounidense.

14. Nombre del autor del libro titulado *Elogio de la estulticia*. —

— SALVADOR RAMÍREZ JIMÉNEZ

## LITERATURA

### Responso por Roa Bastos

De entre la amplia y al mismo tiempo selecta bibliografía de Augusto Roa Bastos (1918-2005), la cual comprende libros de cuento y poesía, destaca la faceta novelística, merced a la cual el escritor paraguayo fue saludado y reconocido como uno de los creadores más originales e importantes de la literatura en castellano. Por eso resulta un poco desconcertante el silencio crítico que en nuestras tierras ha acompañado su deceso. Con excepción de la sarcástica y paradójica situación de que se notificara la muerte de Roa Bastos señalando que fustigó a los dictadores, al tiempo que se destacaba el fúnebre elogio que le tributó Fidel Castro, el último de los dictadores y no el más benévolo.

La ironía no es gratuita. Como muchos otros creadores latinoamericanos, Roa Bastos ejerció una denuncia feroz de las condiciones inhumanas en que vivían y viven nuestros congéneres en los países donde no existe una auténtica democracia. Ahora que he revisado las páginas de su trilogía y que he vuelto a los climas malsanos, aterradores de la explotación que se ejercía en la región del yerbal, me he topado con una noticia reciente que destaca la subsistencia de este sistema de explotación en Latinoamérica, consistente en que el trabajador se mantiene en deuda permanente con su patrón de modo que debe proseguir laborando en condiciones infrahumanas, hasta que muere. Y al igual que muchos escritores nacidos en las primeras décadas del siglo XX, Roa Bastos denunció la explotación del capitalismo y omitió cualquier crítica al socialismo y sus encarnaciones latinoamericanas.

Si bien la dimensión política de su obra, su voluntad de denuncia y ciertos devaneos con las buenas intenciones que no siempre trascienden la cursilería, afectan la vigencia de sus

escritos, en honor suyo, en reconocimiento a un gran escritor, hay que decir que *Yo, el Supremo* (1974) y en menor medida *Hijo de hombre* (1957) se acrecientan como dos de las mejores novelas del canon latinoamericano. Sin sorrear el sustrato crítico de ambas, ni la impecable y digna exposición de las atrocidades de la dictadura o de la guerra —aunque en cierta forma ambas novelas configuran el mito del Padre terrible, tal y como en Paraguay se veía a José Gaspar Rodríguez de Francia, un verdadero *Karai Guasú*—, lo que permanece y durará de estas obras es su valor estético y éste se encuentra en consonancia con la destreza de Roa Bastos para manejar las formas y estilos decisivos de la modernidad.



Augusto Roa Bastos (1918-2005).

Además de las resonancias míticas, visibles ya desde las primeras tentativas de Roa Bastos como poeta —*El ruiseñor de la aurora*—, de la lectura crística, la cual resuena igualmente en *El fiscal*, conclusión de la trilogía, una novela confusa y no del todo lograda, en la cual Roa ensayó con formas más adecuadas a la posmodernidad, entreverando distintos niveles narrativos, y convirtiendo la propia biografía en sedimento de la ficción, *Yo, el Supremo* e *Hijo de hombre* son obras maestras por su impecable técnica. Roa Bastos conoció y ejerció las formas y estrategias

dilectas de la modernidad literaria. Ahí está como ejemplar modelo de abrupción, esto es, la mezcla de niveles, *Yo, el Supremo* y su monólogo sin elementos acotadores que indiquen la traslación de la mirada, propiciando una zozobra constante para asimilar sucesos, lo que impide el encanto narrativo y obliga a sopesar las atrocidades de Francia. Todo en un espacio donde se confunden tiempos y niveles. O el manejo de distintos personajes que son espacios distintos, tiempos y voces en *Hijo de hombre*, lo cual no sólo permite abarcar tiempos diversos y sucesos en apariencia contrarios, sino asegurar, tramar la lectura profunda de la obra con su personaje central, el cual se nos presenta como una encarnación nativa, híbrida, de Cristo, uno de los ejes sobre los cuales giró la literatura de Roa Bastos. Los epígrafes de la novela, atribuido uno a un himno a los muertos guaraníes, otro a la Biblia, enlazan el sincretismo que nunca dejó a Roa Bastos.

Poeta de la tierra, testigo del desarraigo y del exilio, tantas veces, tuvo también el don de devolvernos a lo grotesco como una de las categorías estéticas. Es difícil olvidar que muchas descripciones tocan elementos ingratos: la saliva, la pus, las llagas, las heces, el sudor. Queda así como un escritor que no sólo abarcó registros varios en los géneros, sino asimismo en la sensibilidad. Cantó a la mujer, al gozo inefable del cuerpo y del escanciamiento erótico, tanto como lloró las peculiaridades de su tierra, sin olvidar nuestra condición mortal, nuestra decadencia. De ahí su obsesión por la pintura de Grünewald.

Sea éste un responso, un rítmico responso de cucharas, diría el poeta Ramón Rodríguez —a quien saludo en sus ochenta años—, para un creador que a menudo demostró que la retórica posee vigencia y en pocas, contadas pero no por ello menos valiosas ocasiones demostró que la elegancia de su prosa estaba a la altura de las mayores páginas del idioma. —

— JOSÉ HOMERO