

Mirá bien que el amor se
desagrada
deso (de la soberbia), pues
quiere que el amante viva
y se convierta a do piense
salvarse.

En el transcurrir "entre la cuna y a tumba" de Belli hay un trastocamiento; el lugar origina un temor esencial: el crudo alrededor (que a su dama le causa indiferencia, a él lo hace ponerse a la defensiva, contra "aquel gusano vil que a la redonda / los pertinentes órganos afina / para engullirse todo"), es una esfera ajena y atroz, presentida, que amenaza el sueño del Edén; es el lugar en el que a veces está preso: cuando la oscura casa es convertida por ella en un luminoso invernadero, él queda en la sombra y ella reina el mundo:

... y todo lo que a la intemperie
yace
más allá de tu imperio soberano,
es de la vida deshonor inmenso,
y ruines cosas cuán repudiadas,
porque tus bellos ojos
hacia allí no dirigen sus
miradas.

Es entonces cuando el poeta abjura del saber: "He aquí que nada sabe y yace inerte", escribe Belli (Petrarca: "Chiare fresche e dolci acque / ove le belle membra / pose colui che sola a me par donna"; Garcilaso: "La soledad siguiendo, / rendido a mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen").

Ezra Pound se adelantó unos años a Spengler confirmando la citada actitud occidental respecto al pasado. Para Pound, "tradición no significa ataduras que nos ligan al pasado: es algo bello que nosotros conservamos". Yo creo que Carlos German Belli ayuda a confirmar la relativa autonomía del arte en la historia del hombre. Si durante el reinado de Felipe II las imitaciones españolas de Petrarca van disminuyendo y la creación propia aumenta, la voz del italiano persiste hasta el siglo XIX.

Algunos críticos han visto a Belli como a un tratadista literario de la sociología; otros lo han juzgado metafísico y creador de símbolos. Mario Vargas Llosa reconoció en él una voz profunda y subversiva.

De Belli puede encontrarse en México otro libro: *En alabanza del bolo*

alimenticio (1979). Sus otros libros son inevitablemente inconseguibles: *El pie sobre el cuello*, de 1967, que recoge cuatro libros, de 1958 a 1964, y *Sextinas y otros poemas*, de 1970.

Cuentos para adultos niños y retrasados mentales

de Lydia Cabrera

por Juana Rosa Pita

Colectión del Chichereku en el exilio,
Miami, 1983

Saber que en algún lugar se encuentra "la casa de las horas perdidas", adonde irremediablemente van a morir quienes no supieron encontrar su vida, por miedo a perderla. Saber que los diablos no son tan malos como sus descendientes humanoides no confesos. Saber que el verdadero presente ocurre fuera del tiempo, aunque todos los ogros se empeñen en borrarlo. Todo esto y mucho más saben los personajes y los narradores (humanos y animales) de la obra más reciente de Lydia Cabrera: cuarto tomo de sus cuentos originales, que aparece a casi medio siglo de la publicación en París de *Cuentos negros de Cuba* (1936).

He aquí la fuente de "lo real maravilloso", tan llevado y traído después: la fresca original del costumbrismo mágico antillano, que más que un ambiente de época nos ofrece un clima terrenal y moral. Amantes invulnerables como Sense y Nife, sabios tropicales como "El hombre de los Tres Moños", héroes de criollo prodigio como Manpurias. El libro comienza con la fábula ejemplar "Y así fue" — testimonio de un ratón que mediante rápido exilio se salvó de la encerrona de los gatos — y abunda en relatos de mil y una magia como "Se va por el río". Tampoco falta un ejemplar del género colonial picaresco — "Por falta de espacio" — en este raro mosaico de prosa vivaz y trotamundos.

En esta tercera circunvalación de los orígenes de la escritura, después de trascender dialécticamente los escandilamientos del Ego y los cantos

de sirena del cosmosmujer, el poeta-nuevo Ulises y anti-Narciso —, engendrándose por la escritura, nace a una experiencia de la muerte sin intermedios, e. d. al encuentro inexcusable de su contingencia. Este encuentro toma la forma de una triple ascensión: la del propio rostro (el del Padre) cuyo "yo es nadie", la de su pasado, rememorado por la superposición de escrituras que estratifican los objetos nativos. De modo que si el objeto habla, si evoca los ancestros del poeta, que los interpelan, devienen todos términos de un mismo discurso al que se accede por la escritura o por la lectura: "Hilda / honda que soñó este sueño, hiló / hilandería en el torrente, ató / ese uno que nos une a todos en el agua / de los nacidos y por desnacer," (182). Finalmente, el cumplimiento de este itinerario transforma la función de desconocimiento (o de conocimiento por exceso) que la mujer y los espejos desempeñaban en las dos primeras partes del libro: encarnación de plenitud mortífera la una y símbolos de la autotrampa los segundos. Ahora, en la tercera, la mujer y el espejo se transforman en los ayudantes del poeta, sea para la lectura del mundo, para su transformación mediante la escritura o para el destino en común que la mujer y el hombre compartirán a cada lado del espejo, del mito y de la muerte.

Memorialista de la intrahistoria de su pueblo, etnóloga activa que ha salvado mitos, palabras y creencias de origen africano en tantas obras, Lydia Cabrera ha seguido con tesón admirable echando en su bolsa de exilio cuentos que le contaron hombres y libros, o que ella misma le leyó a las cosas al trasluz de los sueños. Fabulaciones blancas al modo lucumi: perfecta simbiosis del estudioso y su materia. El exiliado siente la necesidad de convertir su memoria en piedra: "Las piedras recuerdan pero no sufren".

Hay en estas páginas todo un arsenal mágico al servicio de los niños y de los que aman: la cuchara errante del rey, la llave del amor, la multiplicación de un grano de maíz, letras que cobran voz para quien no sabe leer y merece su mensaje. Nunca pensó que el infante don Juan Manuel fuera a invadir los predios resueltamente fantásticos de Perrault. Pero esto es perfectamente posible en la narrativa lydiiana. Qué refrescante nos

resulta adentrarnos por este mundo físico y metafísico donde Dios se vale del Diabolo para castigar, a cada bruja le llega su hoguera y los hombres saben a qué atenerse consigo mismos y con sus semejantes. Todo es sobrenatural si hay vida, energía, amor, movimiento. Los cuentos de diablos y brujas encierran la nostalgia de otros tiempos cuando los diablos eran ingenuos: "hoy los hay disfrazados en todas partes, pero aquéllos eran más sinceros".

A los verdaderos libertadores —los que liberan del diablo—, nadie les hace estatuas. No obstante les crecen leyendas que ultravagan por el aire de los siglos hasta que un pichón de dios les da escritura. Así se explica que haya en este libro "Un libertador sin estatua", a quien José Martí le confiesa admiración al topárselo en el Cielo. También es libertadora la pastora que se vuelve ave para escapar de un joven ogro; y no porque ella se libere sino porque al hacerlo se convierte en "La antecesora" de las golondrinas. Libro de mutaciones cuya autora no disimula su amor por los perros. Según le cuenta la golondrina al pitirre, el perro Nomi tiene más poderes que Moisés: en una ocasión abre el mar para que escape la bella pastora. ¿Quién narra cuando narra?

A Charles Fourier le hubiera encantado el acercamiento de Lydia Cabrera al misterio de la atracción apasionada entre los seres. En "Historia de un perro callejero y de un gato casero" despliegan su poder "los duendecillos de la primera mirada". El influjo indígena y africano y hasta las onomatopeyas reactivan los poderes del léxico en un mundo donde la palabra y el acto —verbo y vida— no están divorciados y desde el que la autora lanza un regaño a nuestro canalla mundo moderno, aunque juguetonamente embozada en un *alibi lumé*: "y así se lo contaron a quien me lo contó cuando era todavía un retaco para que aprendiera desde niño a tener palabra y a no prometer lo que no iba a cumplir, que es lo que hacen hoy los que gobiernan el mundo". ¿De qué le sirve a un gato ponerse a bautizar ratones, devotísimo? ¿Para qué tiene un ogro que hacerse el filantrópico si —como corresponde a su casta— come carne humana? "Kende ñau, ñau, ñau". ¿Para comerla mejor!

¿Habrá cementerio para las horas muertas de tanto exilio?, me imagino

que le habrá preguntado alguna vez doña Florinda a una flor de su jardín. ¿Se le darán sus más secretos sueños a la Isla? Si un hijo de Bakorí, después de incontables vicisitudes, logró salvar a La Habana del ataque de los ingleses con la sola ayuda de un caballo cojo y un hacha rota, y luego de recuperar su juventud casó con la hija del buen Capitán General, hay que prepararse para nuevos milagros. Cierro que no todo el mundo dispone de un perro mago que se llama Tinturé. Pero ¿quién sabe el paradero del cuerno maravilloso? Puesto que es indestructible, en algún lugar estará aprestándose a cumplir deseos bien merecidos. . . Se dirá que el milagro no es moderno. Tampoco es moderno este libro y por fortuna: la vida tampoco es moderna.

Del relámpago de Gonzalo Rojas

por Roberto Hozven

México, F.C.E., 1981

Del relámpago, último libro de poemas de Gonzalo Rojas (en adelante GR), sintetiza y prolonga un itinerario poético que se inicia con *Miseria del hombre* (Valparaíso, 1948) y prosigue con *Contra la muerte* (Concepción, 1964), *Oscuro* (Caracas, 1977) y *Transtierro* (Madrid, 1979). *Del relámpago* puede leerse al menos de dos maneras: como un libro de poemas o como otro mito que revive los orígenes de la escritura. Como libro de poemas, *Del relámpago* continua la tradición analógica resucitada por los románticos y reasumida por la poesía vanguardista europea e hispanoamericana, constantemente acotada a lo largo del libro. Los rasgos, constantes y temas, en lo esencial, son los que Octavio Paz ha redescubierto en *Los hijos del limo*. En relación a esta tradición, circunscribir el rol diferencial de *Del relámpago* significaría interrogar las formas particulares de su interacción con aquellos autores y textos a través de

cuya interpelación el libro se construye: rítmica a Pound y Catulo, de "cuna" a la Mistral, entusiasta a los Sòsias (Blake y Paz), terrorista a Breton, Sartre y Quevedo ("ese abuelo instantáneo de los dinamiteros"), de orígenes a Vallejo, paternal a Huidobro, etc.

Como mito de orígenes, *Del relámpago* recrea la relación del poeta con la escritura a través de las etapas de una vida que son también las tres vertientes de un libro:

I. *Para órgano*: donde se revela la temprana visión de la realidad analógica del lenguaje y se rememoran las pruebas de iniciación en la escritura: recepción de la visión originaria, de sus auxiliares mágicos (el ritmo y "las cinco virtudes áureas de la mano") y batalla con su oponente (las autotramas del espejo).

II. *Las hermosas*: conocimiento del cosmos, del lenguaje y de las pulsiones que los animan a través de la experiencia gozosa y sufriente del cuerpo femenino: "materia de encarnación radiante" —animada por la antitesis Eros/Tánatos— donde el hombre conoce hasta el vértigo lo ilimitado de su deseo.

III. *Torreón del Renegado*: momento de autoalumbramiento por la escritura, allende el escenario fantasmático del deseo, por el que el poeta nace a la "muervida", encuentra su rostro (el del Padre) y asume las transhumancias de su oficio ("desde el Báltico a Chillán de New York, perdido el negocio del Este y del Oeste") y los orígenes (y fin) geográficos y poéticos que le hablan desde el escrito suelo americano: voz mestiza de Vallejo, minera de B. Lillo, paisana de Mistral, austral de Neruda, "arcanciélica" de Huidobro. Oigamos más de cerca los avatares de este mito.

El poema que abre la primera vertiente ("Para órgano") se detiene morosa y reflexivamente en una experiencia privilegiada: la del acto de escribir, "el oficio mayor". ¿Qué se gana pero también que se pierde cuando se nombra? Conciencia aguda de lo que el acto de nombrar escamotea en lo que nos revela. Conciencia de la escritura como un vaivén en el que lo dicho, el acto de nombrar y el sujeto implicado por tal acto bullen y se desplazan, tensivamente, dentro de un circuito nominativo forjado todo él de presencias y evanescencias, de emergencias y desapariciones, en el que