

El descubrimiento de la parte falsa fué posible gracias al conocimiento de la parte verdadera. Era preciso, ante todo, tener ante sí, bien delineado y sabido, el axiomático principio: "Toda situación verdadera puede, por inercia, cambiarse a falsa." Como siempre, el peligro de toda conquista era la conquista misma. Nosotros (quiero decir expresamente los seis poetas de Escuela de Plata), que habíamos obtenido la victoria por el hecho categorico de una conquista, comenzábamos a ser sujetos de su peligro mismo. Comenzábamos a serlo, de una parte, a causa de cierta morosa delectación, y de la otra, porque siendo dicha conquista nuestra única, consumición acabaríamos a la postre con ella, o si se prefiere mejor, ella nos devoraría a nosotros. No se ha escrito una frase, sino que se ha hecho una comprobación rigurosa: con la última mordida comenzaría ese irritante proceso masticativo de la vaca, o sea, que comenzaríamos la mortal operación de repetirnos.

Para hace ya algún tiempo este peligro de la conquista misma, esa delectación morosa, aquella repetida masticación vacuna comenzaban ha hacerse muy visibles. Pero llamemos a las cosas por sus nombres. Frente a las categorías instrumento y realidad la visión se nos enturbiaba y permanecíamos (permanecemos aún) sin ver claro en el problema. Es por ello, que nos preguntamos con toda ansiedad si el instrumento es para después de la realidad o la realidad para después del instrumento. No haber resuelto estas categorías, no haberlas situado en su ordenación conveniente planteaba la existencia de un agudo conflicto, que lo era aún más a causa, por parte nuestra, de una lúcida consciencia del mismo. Lo que sí resultaba evidente era nuestra asombrosa disposición para dotarnos de un instrumento de decir... que, contra toda trabazón lógica proponía, antes que "el qué decir" el "cómo decir dicho qué", o sea, la realidad que andaba volando. Tal alteración parecería imposible a cualquiera que se encontrase ex rebus; por ejemplo, lo parecería al ordenado europeo para quien dichas cosas, por resueltas hace ya muchísimo tiempo no constituyen conflicto alguno. Por otra parte, esta lúcida consciencia de la cosa tenía algún antecedente excepcional, lo tenía en Casal, que vio claramente los sumos peligros del "saber hacer" y las malas pasadas que le jugaba su demonio. La historia de la poesía en Cuba es la de una sostenida resonancia y un gran sueño. La resonancia es Europa; el gran sueño, lo que se ha operado oníricamente, olfatoriamental al fallarnos el inevitable punto de apoyo que es una cultura tradicional. Lezama ha distinguido agudamente el estético Casal del dandy Baudelaire; así lo que en Casal era sólo instrumento devenía en la poderosa, garba baudelaireana realidad manifestada. Es por esto que no nos interesa Casal como precursor, sino que nos interesa como frustrador.

La situación dialéctica era la siguiente: puestos en trance de pensar, el movimiento dialéctico se nos daba a expensas de verbalismo (en todo caso lujoso y siempre elegante; aquí conviene recordar como muy sintomático la nada que es la obra de Montalvo y la casi nada que será que está siendo ya la de Lugones), e ideas gratuitas, que lo eran por no tomar contacto con la realidad. Es decir, que poseíamos el rayo; pero, no sabiendo cómo lanzarlo, lo gastábamos en fuegos de artificio. Pero conviene subrayar que otra cosa no podíamos hacer; éramos el producto de varios factores, asaz peligrosos: autodidactismo, verbalismo, imitación, resonancias y, finalmente, ese deleznoso subjetivismo que ha padecido Europa de postguerra. Si a esto se añade nuestra peculiar posición frente a una generación que había detenido su marcha; posición que se traducía en nuestro firme designio de echar a andar de nuevo la máquina poética y la de la crítica, habremos dibujado, siquiera sea esquemáticamente el proceso que procuramos esclarecer.

Se trataba de echar a andar de nuevo la máquina poética y la de la crítica. Pruebas a esto, innúmeras, pero baste citar como representativas de todas las que se podrían aducir, y como representativas de aquellos peligrosos factores ya apuntados, dos: Muerte de Narciso, para lo poético, y Coloquio con Juan Ramón Jiménez para lo crítico, ambas de Lezama.

Con estas dos obras comienza la liberación pero comienza también el vasallaje. Son liberación en cuanto sacan a la poesía del impasse Florit-Ballagas; y la crítica de su manifiesta indigencia conceptual. Son vasallaje en cuanto entran a la poesía y la crítica en una modalidad que se nutre de dichos peligrosos factores. No es, pues, paradójal que un movimiento de liberación engendre su contrario, el vasallaje; vasallaje que se vuelve no sólo contra los que junto a Lezama se agrupaban, sino que también contra él mismo. Verdad si Pierre Quint se pregunta alarmado: "¿Qué representa el autor de A la Recherche du Temps Perdu a los ojos de las nuevas generaciones?" Pero es que aparte de lo que signifique o no signifique no cayó Proust en un impasse de sí mismo y su obra no se vio amenazada por esas fatales delectaciones sobre un punto cualquiera y que impiden acceder a un punto nuevo. Y nosotros padecemos la fatal delectación. Lezama, tras de haber obtenido un instrumento de decir, se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de Enemigo Rumor —testimonio rotundo de la liberación— era preciso, inevitable haber dejado muy atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo. Era preciso que no se hubiese escrito una página más como esas, cierto es, muy deliciosas, de Los Directores, ni un poema más como ese arcaicamente dogmático de Sacra, Católica Majestad. Era preciso haber escrito otra cosa o haber permanecido en ese sustantivo silencio del Valery de La Joven Parca.

Y nosotros, claro está, en su misma tesitura. Todos nos sentíamos satisfechos porque "estábamos bien", porque comenzábamos a "ser discretos", porque nuestra obra entraba a una discreción que muy bien podía significar la esterilidad. Sabíamos ya entre qué límites movernos, a fin de no perder pie, sabíamos ya hacer la poesía. Operábamos con seguridades y parecía que nuestro destino nostálgico se confirmaba; parecía, por fin, que la obra se iba a poner en marcha. Pero, en verdad, nada parecía pues todos los jinetes habían desmontado. Se atrevería, acaso, alguno a tomar pie de nuevo?

ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

director:

Agustín Pérez