

CANTO
A
ESPAÑA

1973

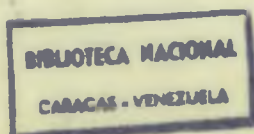


DEPOSITO LEGAL

Andrés Eloy Blanco
II

CANTO
A
ESPAÑA

CARACAS
1973





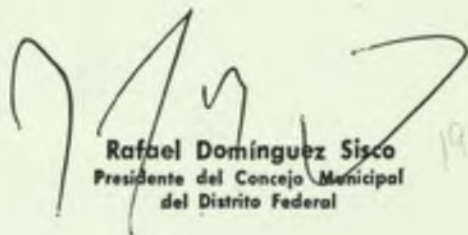
Para conmemorar los cincuenta años del "Canto a España", poema oceánico de Andrés Eloy Blanco, laureado en el Certamen Hispanoamericano de Poesía organizado por la Asociación de la Prensa, y celebrado en Santander, España, en 1923, el Concejo Municipal del Distrito Federal ha dispuesto la presente edición del gran poema como homenaje a su insigne autor, cuyo triunfo Internacional constituyó un hito memorable de las letras venezolanas.

Días aciagos eran aquellos para la Patria. El peso de una ominosa dictadura se abatía sobre nuestro pueblo. Y, en particular, sobre sus intelectuales. De ese campo amurallado, cerrado a piedra y lodo, el nombre de Venezuela se levantó en la voz de su poeta para decirle al mundo culto que en Venezuela había algo más que cadenas, opresión y muerte.

Quiere asimismo este Ayuntamiento rendir fervoroso tributo de admiración al incansable defensor de las prerrogativas municipales que fue Andrés Eloy Blanco, en varias ocasiones integrante del Cuerpo y también su Presidente.

Aquí, en este recinto poblado de sombras históricas, y escenario de gloriosos hechos, resonó muchas veces la cálida voz del insigne poeta nacional para defender a los desposeídos o exaltar memorias ilustres cuyo brillo el tiempo no ha podido empañar. Bajo este techo pronunció Andrés Eloy Blanco uno de los más bellos y encendidos discursos salidos de su mente privilegiada: el destinado a honrar la memoria de Don Henrique Chaumer, el Edil mártir sacrificado a la barbarie en 1909.

Al tributar este homenaje al poeta, tribuno y concejal en la fecha memorable del "Canto a España", el Ayuntamiento caraqueño que me honro en presidir, ratifica una vez más su fe en los valores de la cultura y de la democracia, encarnados en la figura señera de Andrés Eloy Blanco.


Rafael Domínguez Sisco
Presidente del Concejo Municipal
del Distrito Federal



G. PARRACHE.

CANTO A ESPAÑA

La Academia de la Lengua Española otorgó a este poema el Premio de 25.000 pesetas en el Certamen Hispano-Americano de Poesía celebrado en Santander en 1923 y organizado por la Asociación de la Prensa.

I

Yo me hundí hasta los hombros en el mar de Occidente,
yo me hundí hasta los hombros en el mar de Colón,
frente al Sol las pupilas, contra el viento la frente
y en la arena sin mancha sepultado el talón.

Trajo hasta mí la brisa su cascabel de plata,
me acribilló los nervios la descarga solar,
mis pulmones cobraron un aliento pirata
y corrió por mis venas toda el agua del mar.
Alcé los brazos húmedos a la celeste flama,
y cuando cayó en ellos el tropical fulgor
cada brazo creció, como una rama,
cada mano se abrió, como una flor.

Súbitamente, el agua gibóse en un profundo
desbordamiento de maternidad . . .
Me sentí grande, inmenso, sin cabida en el mundo,
infinito y molécula, multitud y unidad.
Volví los ojos hacia mí: yo mismo
me oí sonoro, como el caracol,
¡y el ave de mi grito voló sobre el Abismo,
bebiendo espuma y respirando Sol!

Sentí crecer raíces en los pies, y por ellos
una savia ascendente renovaba mi ser;
hubo un afán de brote del torso a los cabellos,
cual si toda la carne me fuera a florecer.

Sembrado allí, bajo la azul rotonda,
integré la metáfora ancestral:
árbol en cuyo tronco se parte en dos la onda
y en cuya copa se hace trizas el vendaval. . .

¡Noble encina española de los Conquistadores,
que en mitad del Océano perfumas el ciclón,
bajo el mar las raíces, junto al cielo las flores
y perdida a los cuatro vientos la ramazón!
¡Cuando yo florecía, con los brazos tendidos,
eras tú quien estaba floreciéndome así,
y fuí sonoro porque tuve nidos
cuando tus ruiseñores anidaron en mí!

¡Árbol del Romancero, Tronco de la Conquista,
Raza donde Dios puso su parte más artista,
follaje adonde vino la paloma a empollar!
Surja a tu sombra el Canto que incendie la ribera,
mientras te cubre con su enredadera
la reverberación crepuscular. . .

II

No son para la Lira manos que odian la calma;
¡para cantarte me he pulsado el alma!

Con un temblor de novia que se inicia,
con un azoramiento de novicia,
el candor de las páginas, rebaño de gacelas,
aguarda ante mis ojos la llegada del Cántico
virgen como la espuma del Atlántico
antes del paso de las carabelas. . .

III

¡La Partida! Cacique, alza la frente
y cuéntame de nuevo lo que has visto;
tres naves que llegaron del Oriente,
como los Reyes Magos al pesebre de Cristo.

Desprendida del Texto, sobre la mar caía
de Balaam la vieja profecía.

Con un fulgor total de luna llena,
marcando el derrotero,
parecía colgada de una antena
la mirada de Dios en el lucero.

¡Estrella que defines sobre la frágil onda
la ruta del bajel,
en tí sintetizaron su mirada más honda
los ojos de Isabel,
Tú recuerdas al nauta en su camino
que es Dios quien fija el rumbo y da el destino
y el marino es apenas la expresión de un anhelo,
pues para andar sobre el azul marino
hay que mirar hacia el azul del cielo!

Acuchillaban la movible entraña
Melchor, Gaspar y Baltasar de España,
siempre en el aire inédito el bauprés,
¡y tú, Mar de los Indios, a su paso te abrías
como el Jordán herido por el manto de Elías
y el mar de los milagros al grito de Moisés!

Traen los Reyes el oro de las joyas reales,
la mirra de la luz
y el incienso que luego subirá en espirales
del alma de los indios al árbol de la Cruz.

¡Qué sorpresa oceánica, qué abismal armonía
la de aquellas auroras sin tormenta ni bruma,
mientras en los costados de la “Santa María”
derribaban las olas sus jinetes de espuma!

Qué prodigio de azul! Las carabelas
tiene azul arriba y abajo y adelante!
Sólo un blanco: las velas;
y un verdor de esperanza: el Almirante.

—¡Quiero volver a España! —clamó la algarabía,
porque no presentía en esa hora
que estando atrás España, su barca dirigía
hacia España la prora.

Y cuando al fin la Anunciación de Triana
fue de grímpola en grímpola, de mesana en mesana,
y en pleno mar la Isla irguió su flor,
para los Reyes Magos que buscaban su nido,
aquel mundo, del mar recién nacido,
fue como el de Belén, el Salvador.

IV

Y el Cacique de carne, desde el vecino cerro,
vió salir de las aguas unos hombres de hierro . . .

Mis caciques son ágiles, escalan las montañas
y sus pies son pezuñas y sus uñas guadañas.
La sierpe del Origen
cubrió los rudimentos de la casta aborigen;
de ella sacó el abuelo su astucia recogida
y en las Evas indianas multiplicó su vida.
Fue su cuna un nidal; la hoja de parra
no llega hasta el secreto de su sapiencia suma;
ave fue, porque sólo del huevo, luz y bruma
que las carnes desgarran,
se engendra al mismo tiempo el pie de garra
y el arco iris de la sien de pluma.

Marcen la eternidad de sus dolores
en piedra de Epopeya diez Cuzcos, diez Tlaxcalas;
abajo las cenizas de los Emperadores,
y arriba, el cuervo errante, que es el dolor con alas.

No piden a su Dios la buena suerte,
ni vana holganza, ni alegría estrecha;
dejan a lo divino lo que sigue a la muerte,
y el resto lo confían al tino de su flecha.

Y es su Pascua, la Pascua Matutina,
más clara que la Pascua jovial de Palestina,
porque si en los católicos rebaños
el Pastor galileo nace todos los años,
cada aurora del Indio florece epifanías
porque el Sol, Dios supremo, nace todos los días . . .

Esa era América. ¡Nadie le dió nada!
De tí lo esperó todo, tú fuiste el Dios y el Hada;
su palma estaba sola bajo el celeste azul,
su luz no era reflejo, sino lumbre de estrella;
presintiendo tus cruces, ya había visto Ella
cien calvarios sangrando bajo la Cruz del Sur.

Y hubo sangre en mis montes y en mis llanos,
y tú fuiste hacia el Mundo con un mundo en las manos.
América, desnuda, dormía frente al mar,
y la tomaste en brazos y la enseñaste a hablar.
Y toda la excelencia
de tu sagrada estirpe —valor, trabajo, ciencia—
floreció por los siglos en el hombre injertado;
indio, cerebro virgen, español, alma en vuelo. . .
así en el campo nuevo, cuando pasa el arado,
la primera cosecha no deja ver el cielo. . .

V

Para cantar a España, traigan a nuestro coro
unos, su voz de bronce y otros su voz de oro.

Poeta, labrador, soldado, todos,
en diversos altares y por distintos modos,
poetas, por el numen vital del optimismo!
Canten sus églogas los labradores,
entone el jardinero su madrigal de flores
y agite el navegante su poema de abismo!

Y canten por la España de siempre, por la vieja
y por la nueva: por la de Pelayo
y por la que suspira tras la reja,
por la de Uclés y la del Dos de Mayo:
por la del mar y por la de Pavía
y por la del torero. . . ¡España mía!
pues siendo personal eres más grande;
¡por la de Goya y por la de Berceo
y por el Pirineo,
que ansiando más azul subió hasta el Ande!

Por toda España, torreón de piedra
con un Cristo tallado, bajo talar de yedra.

Por la que da una mano del Quijote en Lepanto
y en Calderón descifra, como Daniel, la Vida,
y por la que saluda y tira el manto
cuando la cigarrera va a la corrida . . .
Por Gerona sin Francia, por Numancia sin Roma,
por Galicia emigrante, por Valencia huertana;
por la que se sonroja cuando asoma
el estilete de Villamediana;
por un Alfonso Diez, que hace las leyes;
por un Alfonso Trece, que es la ley de los Reyes;
por la que, mientras ruge Gonzalo en Ceriñola,
toma una espina al huerto de Loyola,
toma una flor al huerto de Teresa;
por Aragón, que el fuero consagra y multiplica;
por Aragón, donde la Pilarica
dijo que no quería ser francesa . . .

Por León y Asturias, Aventino de España;
por Guipuzcoa, dormida en la montaña;
por los tres lotos de las Baleares,
y por Andalucía que va a Sierra Morena
y Andalucía de la Macarena
y Andalucía de los olivares.
Por Canarias del Teide, que es un fanal y un grito
—canario de Canarias— ¡Oh, dulce don Benito! . . .
Por Cataluña, cuerno de abundancia;
por Navarra, que dijo: —¡Mala la hubiste, Francia!
Por las lanzas de Diego velando una Menina;
por la tierra que ríos de maravilla riegan
y por Castilla, a cuyos pies doblegan
Saúl la espada y Débora la encina.

Castilla, hembra de acero de forja toledana,
cuyo encanto en la vía requebró Santillana,
Castilla, que en las armas de Santander gobierna
su nave con las velas hinchadas de galerna;
Castilla del Imperio y de Padilla,

Castilla, que en sus Reinas es la Madre Castilla
para los goces y los desamparos,
desde Isabel, que forma la Escuadrilla,
hasta Victoria de los ojos claros . . .

VI

Y canten por la España ultramarina,
la que dirá a los siglos con su voz colombina
que el Imperio español no tien fin,
¡porque aquí, Madre mía, son barro de tu barro,
lobeznos de Bolívar, cachorros de Pizarro,
nietos de Moctezuma, hijos de San Martín!

. . . Y una voz que refleje la exaltación suprema,
por el prodigio vasco sintetice el Poema;
¡por el prodigio vasco! Tierra de Rentería,
donde el primer Bolívar, mirando al mar un día
pudo decir: —¡También Vizcaya es ancha!
¡Por tí, cántabra piedra, que me diste la gloria
de Aquel que va gritando por la Historia,
caballero al galope de un rocín de la Mancha!

VII

¡Madre! Europa está toda florecida de espinos . . .
Ven . . . Aquí verás musgo en los senderos,
porque para tus lanzas no tenemos molinos
y para tus escudos no tenemos cabreros.

—¡Madre mía!— te digo, y se diría
que mi voz va creciendo si dice “¡Madre Mía!” . . .
Ven, que para ti somos mercado y jubileo;
ven con la Cruz y con el caduceo,
con tu enseña de sangre, donde flota una espiga;
¡sé tú, Ximena y Carmen, laurel entre claveles;
¡sé la España que tiene los ojos de Cibeles
y la España que lleva la navaja en la liga! . . .
De ese huerto en que fundes barros americanos,
América florida se te dará en olor;
así Dios, aquel día, tomó el barro en sus manos,
y el barro tuvo lágrimas y floreció de amor . . .

¡Hazte a la mar, España! Eres su dueño,
porque tus carabelas le arrancaron al Sueño,
y desde que, angustiado de trinos españoles,
el turpial de "Goyescas" se abatió en las arenas,
hay más gemidos en los caracoles
y son más armoniosas las sirenas.

¡Hazte a la mar, Quijote! Nave de la Esperanza
una adarga la vela y el bauprés una lanza:
cierra contra el rebaño que en las olas blanquea,
cobra al Futuro el secular reposo,
que hay en estas riberas del Toboso
lecho de palmas para Dulcinea.

¡Todo el mar de Occidente rebose de murmullo
¡el Arbol de la Lengua se arrebuje en capullos!;
haya en España mimos y en América arrullos;
¡el mismo vuelo tiendan al Porvenir las dos,
y el Mundo, estupefacto, verá las maravillas
de una Raza que tiene por pedestal tres quillas
y crece como un árbol, hacia el Cielo, hacia Dios! . . .

ANDRÉS ELOY BLANCO

Marzo de 1923



“¡Bien hayan siempre los poetas, que en medio de tanta humana realidad anuncian y prometen la verdadera realidad divina! Lejos nos lleva el duelo de la patria: apenas si, de tanto sufrir, nos queda ya en el pecho fuego para calentar a nuestra mujer y nuestros hijos: pero puesto que la poesía ungió tus labios con las mieles del verso, canta, amigo mío, el mar tormentoso, semejante al alma; el relámpago, semejante a la justicia de los hombres; el rayo que quebranta nuestras palmas; los bravos pechos que llenan con su sangre nuestros arroyos. Cuando te hieran, ¡canta! Cuando te desconozcan, ¡Canta! Canta cuando te llamen errante y vagabundo, que este vagar no es pereza, sino desdén. Canta siempre, y cuando mueras, para seguir probablemente lejos de aquí cantando, deja tu lira a tu hijo, y di como Sócrates a sus discípulos en la tragedia de Giacometti: “Suona, e L’anima Canta”.

JOSE MARTI

“Carta a José Joaquín Palma”

“Un hombre ha de tener una patria, ha dicho alguno. Y la tiene, digo yo y es tan grande como el pedacito de tierra que puede cubrir a un niño pequeño al llegar desnudo al mundo o como el que se necesita para cubrirse cuando se descansa, de nuevo desnudo. Nadie tiene más, y también ¿para qué? ¡Ya basta con ello! ¡Lo principal es que uno sepa a dónde pertenece, con corazón, con pulmones, con hígado y riñones, y con su cabeza, y con sus manos, y con toda su sangre, y con fatiga, y con pesar, con placer y alegría, con todo el afán de vivir!”

KARL ZUCKMAYER

“Katharina Knie”

“El mundo es patético, y el artista mejor no es quien lo cuelga y recama, de modo que se le vea el raso y el oro, y pinta amable el pecado oneroso, y mueve a fe inmoral en el lujo y la dicha, sino quien usa el don de componer, con la palabra o los colores, de modo que se vea la pena del mundo, y quede el hombre movido a su remedio. Mientras haya un antro, no hay derecho al sol”.

JOSE MARTI

“José Joaquín Tejada”

“El pintor cubano y su cuadro”

Una Poética para

Andrés Eloy Blanco

por Pedro Beroes

"HILARE TU MEMORIA ENTRE LAS GENTES"
GONGORA
(a don Cristóbal de Mora)

Como el trágico signo de un zodiaco sangriento, el plomo de las bárbaras montoneras criollas preside el destino-advenimiento, vida y muerte de los venezolanos de aquella tenebrosa segunda mitad del siglo XIX. Mientras los sonoros cañonazos de la Revolución Legalista hacen sangrar —una vez más— el vientre de las áridas llanuras, y los cazadores de fortuna política emprenden su vertiginosa carrera de inconfesables oportunismos, de las antesalas ministeriales de la Casa Amarilla, al tumultuoso campamento del caudillo alzado, que trae la casquivana victoria en la punta de su lanza llanera, muere de melancolía y de pobreza Juan Antonio Pérez Bonalde, el gran poeta errante, cuya vida andariega y solitaria, sazónada con agua de infortunios y sudores de pobreza, vino a extinguirse silenciosamente en la tierra de sus amargas nostalgias, junto al bravío mar de los caribes.

Qué poca cosa es, entre la densa maraña de la barbarie criolla, un poeta. El hombre que toma para sí las culpas de sus hermanos y las espía amorosamente, las baña de ternura en las atormentadas vigiliadas de la creación fecunda, y las devuelve purificadas por la milagrosa transfiguración de la palabra en canto, suele ser un extraño en medio de sus propias gentes. Un intruso que habla una desconocida lengua que nadie oye ni entiende. El poeta es, como diría años más tarde Andrés Bello, un hombre que nombra y que camina, sin camino y sin nombre.

Una estupenda paradoja. Porque, en Venezuela, el poeta auténtico, que no es el hábil componedor de versos, sino aquel que hace de la poesía función de elevada responsabilidad, llega demasiado pronto a la peligrosa encrucijada donde se bifurca dramáticamente su camino. El sendero de la adulación cortesana lleva al favor oficial. El de la dignidad poética y la consecuencia humana conduce a la cárcel o al destierro. A veces a la muerte. El dilema es duro, trágico e inapelable. Y no hay otra alternativa para el poeta, como no sea la fuga egoísta a la torre de marfil, negación flagrante de todo esfuerzo creador, puesto que la verdadera poesía no es palabra intemporal ni construcción fuera del espacio. No es, en suma, producto de cerebros orgullosos y lúcidos, aislados bajo una campana neumática.

Nuevo almirante de los océanos de la poesía, Pérez Bonalde descubre para Hispanoamérica los grandes poetas románticos de lengua alemana e inglesa, particularmente a Heine y a Edgar Allan Poe, atormentado espíritu gemelo del suyo, cuya contribución, indirecta, desde luego, al modernismo literario será tan notoria en el momento inicial. El descubrimiento de Heine y de Poe, es decisivo para Pérez Bonalde. Ambos poetas le confirman una verdad hasta entonces apenas sospechada en su constante meditar: que la poesía no es, específicamente, un adocenado menester de contabilidad retórica, sino la más alta expresión de la sensibilidad, que traduce en imágenes cargadas de sentido las emociones del poeta. La métrica tiene su lugar en la poesía, pero no es toda la poesía. Es, apenas, un instrumento no siempre cómodo. A la vuelta de unos pocos años esa estupenda intuición de Pérez Bonalde llega a ser bandera de lucha de una nueva tendencia literaria. El modernismo, a cuya plenitud no alcanzará, rompe los estrechos moldes de la preceptiva neoclásica, sostenedora de unos pocos resobados metros, y da a la poesía hispanoamericana toda la soltura y la flexibilidad de que antes careció.

En 1877 publica su traducción del "Intermezzo Lírico", de Heine, y unos meses después sus "Estrofas", vendimia inicial de su propia cosecha poética. En 1880 edita un nuevo libro suyo con el título, ya muy significativo, por la indudable resonancia pre-modernista, de "Ritmos". El aletazo de la muerte sacude dolorosamente al poeta. En 1883 muere Flor, su única hija de su fugaz y desdichado matrimonio que sólo le deja en el alma un saldo de amargura. Por entonces escribe "Flor", bellísima elegía a la muerte de aquella niña de todos sus desvelos. "Flor" es un hondo y doloroso poema, hermoso por la forma impecable, pero más por su conmovedora ternura, y, sobre todo, por la sobriedad del pensamiento, a ratos salpicado de cierto regusto pesimista que, a la postre, se traduce en imprecación a Dios, de cuya bondad comienza a dudar. Esa hora sombría de su vida es la de la sublime versión "Cancionero", de Heine, de la cual dijo D. Marcelino Menéndez y Pelayo que es "el monumento más insigne que hasta ahora han dedicado las letras castellanas al último gran poeta que hemos alcanzado en nuestro siglo".

Lo fundamental de la obra poética de Pérez Bonalde ya está escrito. "La Vuelta a la Patria", "Flor" y "El Poema del Niágara" son sus grandes hitos. Esos tres hermosos poemas le conquistan un sitio privilegiado en la poesía hispanoamericana. El año de 1887 publica su magnífica y aún no igualada traducción de "El Cuervo", de Edgar Allan Poe, empleando en la titánica empresa el metro de dieciseis sílabas que, poco después, pondrán en boga los modernistas. La notable versión de "El Cuervo", que ha resistido incólume ocho traducciones castellanas del gran poema, constituye ejemplo impar de absoluta y plena identificación con el genio atormentado de Poe, única circunstancia que implica su indiscutible permanencia en el ámbito de la poesía hispanoamericana. Pérez Bonalde cala hondo en el arcano de la creación poética de Poe,

se sobresaatura de su poderoso hálito de misterio y se acerca con oído verdaderamente genial al ritmo y a los efectos onomatopéyicos del original inglés. Sólo un gran poeta, como lo fue Pérez Bonalde, pudo realizar hazaña semejante, aún no superada en lengua castellana. Su vida minada por el abuso progresivo de estimulantes alcoholes, y no menos por el pesimismo y la duda que aniquilan el espíritu, ya camina hacia la muerte liberadora. Y aquel hombre bueno y sensible que no pudo vivir en su patria, vuelve para morir en ella. Casi dos años más andará como una sombra fugitiva por las callejuelas polvorientas de Macuto, junto al bravío mar de los caribes. Los cañones de la Revolución Legalista —1892— le pusieron sordina funeral a sus últimos momentos.

II

Trunca quedó la vida de Pérez Bonalde. E incompleta su obra literaria. Si no se realizó cabalmente como hombre y como poeta, no fue por su culpa. El tiempo y las aciagas circunstancias que rodearon la vida, relativamente breve del hombre, frustraron la obra del poeta, que pareció haber nacido bajo el signo de la predestinación. Llegado a la plenitud creadora en momentos en que la lírica hispanoamericana se arremansaba peligrosamente en los fríos clisés verbales del bajo romanticismo criollo, o se petrificaba en los estrechos moldes del retoricismo neo-clásico, supo darle a su voz indiscutible originalidad, personalísimo acento. A considerable distancia de la manera sentimental de Campoamor, y de la grandilocuente verbosidad de Gaspar Núñez de Arce, los dos poetas que, por el momento, ejercían mayor influencia sobre los de Hispanoamérica, que aún no han descubierto las melancólicas e íntimas notas del clavicordio de Bécquer, Pérez Bonalde ensaya con fortuna la auscultación lírica de su espíritu. Prácticamente había llegado a las fronteras, todavía indecisas, de la etapa pre-modernista. Y no por pura casualidad. Porque, en realidad, estaba bien preparado para ello. Su cultura general era incomparablemente superior a la de la mayor parte de los poetas hispanoamericanos de su tiempo. Poseía a la perfección idiomas extranjeros que le permitieron acercarse a las fuentes originales de otras poesías. Tal vez fue el primero que estableció perdurables contactos con los grandes poetas europeos. A su inigualada traducción de "El Cuervo", se debe, sin duda, la divulgación de Poe en la América de habla española, que tanta repercusión tuvo en los comienzos del modernismo, pues, acaso, no parece enteramente viable la hipótesis del conocimiento de la obra de Poe haya llegado a estas tropicales latitudes a través de las versiones francesas de Baudelaire, en verso, y de Mallarmé, en abismal prosa, ambas anteriores en doce años a la magistral traducción de Pérez Bonalde. Es posible que algunos cultos poetas hispanoamericanos que podían darse el costoso lujo de viajar a Europa, conocieran a Poe en las limitadísimas ediciones que, para paladares refinados, hicieron Baudelaire y Mallarmé, pero parece indudable que la gran

divulgación de su obra en hispanoamérica data de años posteriores a 1887, fecha de la primera traducción castellana de "El Cuervo".

Si en su poesía original no fue Pérez Bonalde, precisamente, un innovador de la métrica tradicional, en sus versiones de Heine, y, particularmente, de Poe, ensaya formas nuevas, como la de dieciséis sílabas, que emplea en la traducción de "El Cuervo", muy usada después por los modernistas. Su mayor aporte a la revolución literaria, que ya está muy próxima, consiste en haber traído a la poesía una nueva manera de la sensibilidad, un sentido diferente y ya francamente moderno de la emoción poética. Qué distinta es su poesía de la de los más o menos ramplones imitadores de Campoamor y Núñez de Arce. Hay en ella delicadeza, ternura e íntimo desasosiego que, en vano, se buscarán en otros poetas de su tiempo. De haber permanecido a menos distancia de las corrientes literarias hispanoamericanas del último cuarto del siglo, hoy sería el adelantado de la gran revolución poética que por entonces anunciaron Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva, y que consumó plenamente el genio multiforme de Rubén Darío. Los años de gestación del modernismo son los últimos de la vida de Pérez Bonalde. Es probable que haya conocido los quince deliciosos poemas que componen el "Ismaelillo", de José Martí, escritos en 1881, durante su breve exilio en Caracas, y publicados en Nueva York, donde a la sazón residía nuestro poeta, en 1882. Todavía resiste a la vida cuando aparece "Azul". En 1896, el año de la edición de "Prosas Profanas", comienzo de madurez de la nueva tendencia, ya hará cuatro que ha muerto. Los vientos de fronda de la revolución literaria, que en otros países han empeñado antiguos prestigios, y derrumbado sólidos pedestales, aún no soplan sobre las arrogantes cabezas patriciales de los viejos neo-clásicos venezolanos.

Mientras en Buenos Aires y México, conspicuas metrópolis del movimiento modernista, empieza a imitarse con desenfado a Darío, o a negarse calculadamente la originalidad de su estupenda hazaña lírica, en los cenáculos literarios caraqueños continúan pontificando solemnemente, como dioses caducos bajados de algún yerto y abandonado olimpo, D. Julio Calcaño y D. Felipe Tejera, venerables depositarios de la tradición retórica, cuyas empolvadas musas, perdida la losanía un poco rígida con que las adornó la moda académica, rechazan el amoroso regazo de la bien pulida arca de madera, olorosa a naftalina.

El triunfo del modernismo parece ser la fría piedra sepulcral sobre la tierra que cubre los despojos del poeta. La nueva herejía literaria niega impetuosa el pasado reciente de la poesía hispanoamericana. La trompa sonora de Núñez de Arce, cuyo eco estridente repercutió en las ásperas entrañas de la musa criolla, enmudece en su apacible rincón, el sentimentalismo dulzón y a veces cursi de Campoamor va quedando para las postales desteñidas que guardan efímeros amores ya marchitos. Sólo la nota melancólica e íntima del clavicordio de Becquer, vibración lírica rota en el umbral del gran amanecer dionisiaco, interrumpe con

su leve ternura el apretado coro de voces modernista alzado sobre el horizonte poético de América.

Pérez Bonalde parece olvidado para siempre. Sin embargo, no va a ser así. Ello se debe a una serie de curiosas circunstancias. El modernismo llega a Venezuela con varios años de retraso. Y, como moda, al fin su duración es breve. Algo más interesante todavía. Revoluciona la pesada prosa de nuestros escritores, hecha de largos períodos inflados de vana y estéril retórica. Pero, casi no deja huellas visibles en los linderos de la poesía. Pérez Bonalde estaba muerto, aunque no tanto. Así se explica, al menos parcialmente, que en 1903, la intelectualidad venezolana, sin excluir, naturalmente, a los pontífices del modernismo criollo, hubiera tributado a Pérez Bonalde homenaje de apoteosis en la solemne ocasión del traslado de sus restos a Caracas. No andaba del todo equivocado Andrés Mata, cuando junto a la tumba recién cerrada del poeta, dijo en sus versos: "Ese muerto no ha muerto". Porque para el cercano futuro de la poesía venezolana, algo había quedado de su solitaria hazaña.

Un día, no muy distante ya, se empañan los pulidos oropeles del modernismo. El cisne, su ave simbólica, entona su canto postrero. Entonces, la poesía hispanoamericana tratará de hallar nuevos rumbos. Querrá hacerse, por natural reacción antimodernista, más íntima y sensitiva. En esa búsqueda de sus pasos perdidos volverá a la indecisa frontera donde quedó olvidado nuestro melancólico desterrado. Allí lo encontrarán los poetas que van a emprender la liquidación del fugaz episodio modernista de la poesía venezolana. Pérez Bonalde es el firme eslabón que une, por encima de las turbadoras tentativas de ese momento crítico, el pasado romántico y el venturoso hallazgo de las nuevas formas estéticas. Permanecerán las innovaciones métricas que introdujo el modernismo. Se continuará cincelandando con arte exquisito la joya milagrosa de la palabra. Pero, al mismo tiempo, se volverá a las auténticas y más puras fuentes de la emoción poética, aunque con un sentido diferente, hasta entonces desconocido. Será el reinado de la emoción poética, trasmutada no ya en sensaciones, sino en imágenes intelectuales. A considerable distancia del brillante y superficial impresionismo modernista, vaso sagrado de las más refinadas e inquietantes sensualidades, la poesía post-modernista, fatigada de aquel artificioso y delirante esplendor, se hará cada vez más profunda, íntima y subjetiva.

III

A esa generación liquidadora del modernismo criollo está indisolublemente vinculado el nombre de Andrés Eloy Blanco, la mayor figura, y desde luego, la de más alto y acusado relieve de cuentas produjo la poesía venezolana en el primer tercio del siglo. Su obra poética, ciertamente no muy abundante, posee en su conjunto las mejores calidades estéticas: exquisita perfección formal y dominio absoluto del instrumento

métrico; discreto empleo de un rico vocabulario, incluso en la etapa modernista, propicia como ninguna otra a los virtuosismos verbales; suave y emotivo lirismo, unas veces teñido de fina y leve ironía, otras de delicada ternura pero siempre cargado de entrañable sentido popular, o de hondo pensamiento, despojado de pedanterías filosóficas porque ha sido filtrado en la piedra de las cotidianas experiencias, y, sobre todo, la rotunda y sonora musicalidad del verso, cadenciosa música de las palabras e inteligente armonía de las ideas, son los rasgos característicos de la producción lírica de Andrés Eloy Blanco; si, bien, algunos de estos rasgos, al adquirir mayor intensidad y acento predominante, definen y dan tono a la obra de los diversos ciclos de su sabia actividad creadora.

Al igual de Pérez Bonalde, con quien tiene más de una semejanza, Andrés Eloy Blanco es poeta de transición, de encrucijada en los caminos abiertos de la poesía. Su voz lírica, destinada a una larga y fecunda trayectoria, que aparece adherida a la tierra removida por el arado lírico del genial Rubén, y por sobre la tempestad de los primeros atolondrados ismos se levanta por sí sola hasta alcanzar las más sobrias cumbres de la serenidad poética, entona sus primeros melodiosos cantos cuando el alegre chisporroteo modernista se deshace en ténues fulgores de crepúsculo, y Darío, el padre y maestro mágico, eufórico rey-sol de aquella privilegiada constelación que colmó los odres vacíos de la poesía hispanoamericana con los capitosos jugos destilados en los viñedos simbolistas de Verlaine, ha traspuesto ya los tenebrosos umbrales de la muerte, y al son de pastoriles flautas y caramillos, como un nervudo fauno vencido, entre perfume de mirtos y sólida reciedumbre de encinos, duerme la siesta turbadora de su última marmórea serenidad.

Andrés Eloy Blanco es, sin disputa, el más representativo heredero de dos encontradas tradiciones poéticas: la romántica hispanoamericana, que alcanzó en el nostálgico Pérez Bonalde su cumbre egregia, y la modernista, que trajo en las pulidas manos de marqués del divino Rubén, un eco alucinante de la blanca Grecia en el verso estatuario de Leconte de Lisle, sumo pontífice del Parnaso. Presto acude el joven adalid a la amorosa cita de las musas. Lleva descubierta la airosa cabeza adolescente donde anidaron las últimas románticas golondrinas de Bécquer. Bajo la comba serena de un límpido cielo marinero, de altas gavias y de velas redondeadas como desnudos torsos, en el aire diáfano de la mañana, oloroso a campo recién roturado, se recorta olímpico su ligero y fino perfil heroico de moneda antigua. Un breve puñado de sal jónica le sazona la gracia mestiza de la palabra india, negra y española. Sobre sus delicados hombros trae la suntuosa capa recamada de los delirios místicos de Verlaine, ebrio de gloria y de ajeno. Y, junto al erguido talle varonil, la sonora trompa con las rimas de oro que, en sus deliciosas noches del París galante, entre solares espumas de champán, y eróticos salmos paganos ante la piedra encendida del altar de Venus, cinceló el genio prodigioso del gran Darío, padre inagotable

y maestros mágico de la ínclita pléyade modernista. Oculta en el pecho, muy cerca de su corazón, que destila rubias mieles de ternura, el poeta guarda la perfumada rosa sentimental que no pudo deshojar, sino a medias, nuestro pálido y agonizante Pérez Bonalde.

Poeta de transición es Andrés Eloy Blanco. Pero será mucho más afortunado que el errabundo Pérez Bonalde, muerto en una hora de encrucijada para la poesía. A la manera de los viejos alquimistas que impregnan con sus artes diabólicas las amarillentas páginas de las leyendas medioevales, Andrés Eloy Blanco vierte su poderoso sentimiento romántico en las formas métricas del modernismo, dentro de las cuales alcanza su expresión poética inicial la libertad, gracia y ligereza que antes no había conocido la poesía venezolana, apegada secularmente a la más inflexible, pesada y agobiadora rutina retórica.

Más que de búsqueda, su poesía de la primera época es de encuentro. Y, por lo tanto, de síntesis armoniosa de lo romántico fundido en el vivo crisol de lo moderno. Por eso, su verso, de raíz tan antigua y profunda como la aptitud del hombre para la revelación lírica de sus ensueños, se reviste de formas y sonoridades nuevas, de acentos y matices diferentes, que traducen a un lenguaje accesible a la anestesiada sensibilidad moderna, el antiguo y soterrado "dolorido sentir" de que ya hablaba Garcilaso a principios del siglo XVI, invariablemente el mismo, porque es una e idéntica la naturaleza humana, pero siempre en busca de la más exacta forma de comunicación a través del grande y desolado río del tiempo. En ese sentido, los componentes románticos y modernistas de esa primera etapa de la poesía de Andrés Eloy Blanco, tienen un valor permanente y trascendental, un valor de arte destinado a perdurar. Antigua por su hondo contenido lírico; moderna por la novedad de su expresión; de ayer y también muy de hoy, esa poesía ha resistido, en lo fundamental, el corrosivo desgaste del tiempo. Es poesía actual, que excede a las efímeras y transitorias circunstancias de una simple moda literaria. Tiene la permanente actualidad de lo que no pasa. Buena parte de la producción modernista ha quedado petrificada entre las apretadas mallas de la nueva retórica. No podía suceder de otra manera. Las experiencias de los sentidos, cuya compleja gama ofrece al modernismo el más dilatado campo de ensayo, son instantáneas. Llenan un momento fugaz de la existencia; luego se extinguen. Los brillantes colores se desvanecen. Los perfumes agotan sus aromas. Los sonidos se desintegran en imperceptibles vibraciones. Los mitos y los símbolos pierden su fuerza de atracción, a medida que van cambiando las formas expresivas de la sensibilidad humana. El toro, formidable mito solar, hoy está desposeído de significación trascendental. Y el heráldico cisne, ave simbólica de la poesía modernista, no nos dice más que el sapiente buho, que también conoció su hora de nombradía en la literatura de la época. Las palabras, como las flores, se marchitan. Su contenido se empobrece, y, a veces, caen en desuso. El viejo Hugo, el de la divina barba florida, identificó el arte con lo azul. Y para Darío y los moder-

nistas lo azul se confundió con la poesía. Para nosotros, el color azul vale tanto como otro cualquiera. Hasta las formas métricas se anquilosan, se hacen menos elásticas, y, al fin, caducan. Sólo permanece de la poesía el soplo de emoción humana que la anima. Por eso, cuando el poeta sacrifica o condiciona su emoción a los requerimientos de la forma, o a las exigencias de la intención retórica, cualquiera sea el signo de su retoricismo, correrá el peligroso riesgo de hacer poesía a la moda, destina a perecer con la moda que le ha dado vida. Medio siglo ha transcurrido ya desde la aparición de "Tierras que me oyeron" y de "Canto a España", los hitos mayores de la etapa modernista, muy brillantes, por cierto, de nuestro Andrés Eloy Blanco. Despojada de la vistosa ornamentación retórica, muy propia del modernismo literario, de esa poesía queda lo fundamental, lo estricta y específicamente poético: un elevado sentido de la belleza, un luminoso rumor de sonoridades aladas, y, por sobre todo, el cálido soplo de emoción humana que ennoblece las palabras y las eleva a la suprema dignidad del arte.

Queda dicho que Andrés Eloy Blanco es poeta de transición. Y lo es desde un doble punto de vista. Por su propia circunstancia histórica, porque se incorpora a la poesía en el momento de la disolución del modernismo. De una manera más general, por las circunstancias propias de la poesía, que a partir del romanticismo entra en una crisis ininterrumpida, que, sin temor a equivocaciones, puede considerarse ya como un estado o modo de ser permanente.

A fin de evitar enojosos equívocos, preciso es señalar que el carácter transicional de un poeta no entraña demérito o menoscabo de su obra. Tampoco pretende establecer idea de comparación con la obra de los poetas de las épocas de plenitud, a caso más breves y mucho menos estables de lo que comunmente se supone. Si se negara a las épocas de transición categoría histórica y fuerza creadora, se llegaría, poco más o menos, al temerario absurdo de desconocer el proceso dialéctico formativo de la cultura, que no se ha elaborado a saltos, sino por acumulación y sucesiva filtración de los valores culturales. Las grandes épocas de plenitud de la cultura: el clasicismo, el renacimiento o el romanticismo, han sido menos estables y arremansadas de lo que suele creerse. Cuando se las analiza con vigoroso rigor dialéctico se descubre, sorpresivamente, que el luminoso espejismo de la plenitud aparece cuajado de graves y profundas contradicciones internas. Esas contradicciones, invisibles en una perspectiva simple del tiempo, demuestran que su desarrollo real y verdadero no ha sido tan terso y sin accidentes. A toda etapa de plenitud sucede invariablemente otra de crítica. Cuando la crítica ha cumplido su implacable misión demoledora, empiezan a hacerse notar los primeros síntomas de disolución de las antiguas normas, y simultáneamente, se inicia un período de transición, que está lejos de ser estéril e infecundo, puesto que a él corresponde la difícil y responsable tarea de filtrar lo que había de permanente y esencial en la etapa anterior, e incorporarlo activamente a la que ya se

presiente, quedando así asegurada la continuidad indestructible del proceso histórico de la cultura.

Bueno es advertir, de una vez por todas, que aún cuando ha habido épocas en que predomina la función creadora, y otras en que prevalece el carácter polémico y criticista, el proceso de la cultura es bastante más complejo, porque la acción creadora y la reacción crítica se interpenetran, actúan en forma paralela y no en bien deslindados y alternos períodos. Ese doble juego de acción y reacción se acentúa notablemente en las épocas de transición, ineluctablemente destinadas a recoger y asimilar la herencia cultural del pasado; pero, también, a avisorar el porvenir. Así consideradas, las edades de transición no sólo son fecundas, sino, al mismo tiempo, heroicas y preñadas de indeclinables responsabilidades.

Con sobra de razón ha escrito lúcidamente Juan Ramón Jiménez que, "la transición permanente es el estado más noble del hombre. Cuando se dice de un artista que es de transición, muchos creen que se le está rebajando. Para mí, si se dice arte de transición se está señalando el arte mejor y lo mejor que puede dar el arte. Transición es el presente completo, que une el pasado y el futuro nada menos; es el movimiento del pasado, el presente y el futuro en un éxtasis momentáneo, en una sucesiva eternidad, eternidad verdadera de eternidades, momentos eternos. El éxtasis sucesivo es lo dinámico por excelencia; el movimiento es el sostén de la vida, y la muerte verdadera no es sino la falta de movimiento, esté el cuerpo de pie o caído. Sin movimiento, la vida se deshace dentro y fuera por falta de cohesión dinámica". El imperativo permanente. Y lo es de manera reflexiva y consciente. Para él, la poesía es un camino. El poeta, el viajero que lo transita. Por eso, en su bello vital de renovarse para no morir preside la creación poética de Andrés Bello. Como quería Juan Ramón Jiménez, es poeta en transición soneto a la muerte de Henrique González Martínez, dijo: "No hay que llorar la muerte de un viajero, hay que llorar la muerte de un camino". Ese concepto de la poesía como trayectoria lleva implícita una idea de movimiento, de transformación, de transiciones sucesivas en busca de logros cada vez más perfectos. Porque, en definitiva, a todo lo largo del camino, el poeta va realizando el gran hallazgo de su propia expresión.

Ya lo advierte en el breve y sustancioso prólogo de "Poda", libro que salda una etapa y anuncia otras futuras, cuya publicación se retrasó considerablemente por razones políticas ajenas a su voluntad, al escribir estas prudentes y aleccionadoras palabras: "He desconfiado y desconfiaré siempre del artista que nace "hecho". Adivino mucho de cultura apresurada y no poco de "dernier cri" en el que recién nace con el plato del día". Con modestia ejemplar, no muy frecuente en los poetas, más inclinados a considerarse como principio y fin de sí mismos, proclama sin pesar su adolescencia de "epígono literario"; pero, a la vez, reclama con tonos de subida urgencia ámbito propio para su voz. En un poema

de "Poda", que lleva, por cierto, el significativo título de "Saldo", fechado en el año crítico de 1928, defiende su irrenunciable y legítimo derecho a la autenticidad poética, cuando dice:

*"Pasen bajo su propia aurora
las Musas Nuevas;
caiga a su paso
todo el laurel que el mundo brote en una cosecha;
pero yo he de esperar mi voz,
la voz que tú me traes entre la boca inédita.
No he de ir al camino, detrás de los que pasan,
con domesticidad de vaca vieja"*

porque sabe que no ha desgajado su copa, ni hallado su "tono final", todavía ignorado, espera. Sabiamente seguirá esperándose. En la espera va haciéndose. Así, le dice a su vieja musa en el poema antes mencionado:

*"Tú vienes de mi voz inmemorial,
donde duerme cautivo cada siglo en su cueva;
hacen mil años cada día
que yo me voy haciendo
de tus huellas".*

Y, cuando tras la poda saludable, llegue la hora espectral de su primera intemperie lírica, el poeta aguardará ansioso a que el retoñar de un tallo verde le dé la buena nueva de "la voz que le ha quedado". Con ella ha de medir el ritmo del huracanado viento nuevo, que angustia más el árbol que la poda dejó sin hojas.

IV

Andrés Eloy Blanco, poeta con voz propia, continúa fiel así mismo. No rechaza abiertamente las innovaciones, que ya están en el ambiente, porque no es, precisamente, ni lo será jamás, cultivador de mitos sectarios. Las mira cauteloso, y hasta es posible que algo tome de ellas, aunque sin llegar a la entrega plena y absoluta. Espíritu equilibrado el suyo, no siente ni se deja seducir "por el orgullo de las inauguraciones". "Poda", que en muy buena parte responde todavía al signo de un modernismo rezagado, casi desvanecido, apunta ya algunas prudentes novedades de forma y de fondo, que no alteran y contradicen sustancialmente la lealtad que el poeta se guarda, y que, bien vistas, encuadran perfectamente dentro del espíritu de su obra anterior. Las formas de la expresión se quebrantan más aún, hasta alcanzar en ocasiones la más frenética libertad, y el juego de las metáforas tiende a simplificarse, a reducir su pompa ornamental, y a hacerse cada vez más esquemático e intelectualizado. Estos rasgos, algo más acentuados, aunque sin llegar a extremos, señalan ya una nueva transición en el camino poético de Andrés Eloy Blanco.

Tempestuosos vientos de rebelión estremecieron otra vez el árbol de la poesía por los años del 20 al 30. Andrés Eloy Blanco, a esa sazón en España tuvo plena conciencia de esa profunda crisis. En 1923, época aproximada de la tentadora aventura del ultraísmo que, en resumen, no fue sino el reflejo fulgurante del dramático desbarajuste de la postguerra en las letras peninsulares, vio partir a Gerardo Diego a su viaje de exploración por los aborrecidos mares del superrealismo, entonces recién descubierto. El, buen navegante de altura, prefirió no abordar la nave que iba a la búsqueda del fantástico vellocino. Sabía, tal vez por adivinación, que a proa seguía vislumbrándose "la playa ardua del romanticismo", siempre "distinto e igual", y que los románticos, como escribe atinadamente Héctor Pablo Agosti, "había iniciado una curva en la cual la visión personal se sobrepone a la visión exterior". No se trataba, en rigor, de una nueva experiencia, sino sólo de la continuación, de la culminación de una vieja aventura: la de llevar al primer plano de la poesía la personalísima visión del poeta, en desmedro de la visión exterior, única real y verdadera.

Asume desde entonces Andrés Eloy Blanco, frente a la tendencia que quiere arrastrar a la poesía por los laberínticos vericuetos del ilogicismo y la psicología abismal, una actitud cautelosa, que no tardará en hacerse francamente polémica. En el ya citado prólogo de "Poda", que sugiere mucho más de lo que dice, apunta con indiscutible sagacidad: "El logro de la metáfora pura no destruye el episodio, como cree algún miope. La metáfora en sí es un estupendo suceso, un episodio fulgurante e inesperado. El milagro; han transformado el agua en vino: metáfora suprema". La metáfora, acaso, es tan vieja como el mundo. A ella se transfieren, en virtud de un proceso intelectual, elementos de la realidad. La transformación del agua en vino, la metáfora suprema, no destruye el episodio metafórico de la transformación, ni desvanece tampoco la realidad del agua o del vino. La transformación, en sí misma, es un nuevo episodio, un hecho distinto, una realidad diferente. Esto significa, en otras palabras, y a pesar de todo, que la realidad no cede a los designios de eliminarla, y, que, en todo caso, es preciso e indispensable contar con ella.

¿Pensó, tal vez, Andrés Eloy Blanco, al contemplar a través de la aventura ultraísta española el desolado panorama de la poesía europea, que no había razón alguna para que ese caótico clima de disolución poética, producto típico del delirio de la postguerra, hubiera de reflejarse en la poesía hispanoamericana? Es muy probable que sí. En efecto, la gran crisis de la literatura europea, iniciada a raíz del armisticio, y que de particular manera ha afectado a la poesía francesa, sacudida con inusitada violencia hasta sus últimas raíces, obedece a causas por completo ajenas al medio hispanoamericano. Era lógico que los poetas europeos que presenciaron la dramática quiebra del pensamiento racionalista, diamantino eje de la más egregia y secular tradición intelectual, quedaran como anonados, no sólo por el eco de la espantosa tragedia

colectiva, sino, aún más, por el catastrófico derrumbamiento de su entrañable horizonte creador, y que, por todos los medios posibles, intentarían forjar nuevos mitos intelectuales, capaces de reemplazar al viejo ídolo, cuya evidente fragilidad no pudo soportar las graves consecuencias morales de la gran tragedia que arrancó, en sólo cuatro años, la paciente e ímproba labor de acumulación cultural realizada a lo largo de veinte siglos.

Unos, los más fuertes, con los ojos bien abiertos a la dura y sombría realidad optaron por la inevitable liquidación crítica de sus antiguos sueños, o de lo que de ellos quedaba en pie después de la tremenda catástrofe. Quemaron sus desvencijadas naves, y se tornaron ruidosamente beligerantes. Otros, los más débiles, no resistieron la dura prueba. Y prefirieron hundirse con sus naves. Actitud romántica, y por eso mismo, contraria a todo sentido de la realidad. Huyendo de un mundo enfiebreado, torturado y ahito de muerte, que no quisieron o no pudieron afrontar, tomaron el camino secreto de la psicología abismal, que conduce al escabroso laberinto de lo irracional, y se sumergieron en un ilógico trasmundo, donde permanentemente se respira un aire de fantasmagoría, y la noción de la realidad se invierte en una superrealidad monstruosa por lo deformada, dentro de la cual las tinieblas de la visión interior condicionan el campo de la sensibilidad, y, por tanto, la expresión poética. El imperativo dilema está planteado en forma tajante y definitiva para los poetas europeos de la postguerra. Su drama es de heroica presencia, o de fuga no menos heroica. No hay para ellos otra alternativa. Pero, ¿sería preciso transportar a la poesía hispanoamericana los términos de ese angustioso dilema que agobiaba la conciencia artística de los poetas de Europa? En otras palabras, ¿debía ser fatal que la poesía hispanoamericana de aquella época hubiera de asimilar la desorbitada angustia europea, hasta el punto de hacer de ella módulo de su preocupación estética? En 1944, diez años después de la edición inicial de "Poda", y cuando ya el surrealismo había dado en Europa sus mejores y más sazonados frutos, Juan Larrea, notable poeta, ensayista y crítico español, predice en su magnífico ensayo de intención polémica "El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo", que el surrealismo, "hijo automático de la época, de sus consecuencias y proyecciones", nacido entre las dos grandes contiendas mundiales, vendrá a cerrar en América el ciclo completo de su agitada existencia. La predicción de Larrea, para quien es fatal que la poesía hispanoamericana asimile la angustia europea y la convierta en módulo de su preocupación estética, se basa en toda una serie de circunstancias del mundo americano, que él acota y puntualiza minuciosamente.

V

Sin entrar a rebatir la vistosa tesis de Juan Larrea, aparentemente bien fundada, acaso sería mejor formularse esta pregunta, más del

sentido común, que del dominio del arte: ¿Por qué o para qué ha de aceptar América una estética que no sólo dio ya sus frutos en Europa, como dice Larrea, sino que, además, fue liquidada años atrás, en la Francia gloriosa del maquis, por los mismos que la crearon a raíz de la primera gran guerra mundial? Y, en último término, qué había de tomar de ella la poesía hispanoamericana si, como lo afirma el propio Larrea, ya el surrealismo exprimió su contenido en la poesía europea? Eso sería totalmente absurdo, y sin sentido. Cuando menos, no es un trasiego deseable. Sin negar la penetración surrealista en la poesía hispanoamericana de los últimos 25 años, no puede aceptarse resignadamente la tesis de Larrea. Sin duda, es otro el rumbo que ha de seguir la poesía en nuestra América. Porque, como tan certeramente escribe Héctor Pablo Agosti, abrirle al surrealismo ya agotado el alma de "esta América que ni antes ni ahora ha padecido las razones que pudieron engendrarlo en Europa, equivale a empeñarse en una estéril transfusión de sangre para un muñeco que sólo a empellones podrá marchar por algún rato".

Si alguna fatalidad ha de determinar la expresión poética hispanoamericana, no hay por qué buscarla en el reflujo de lejanas angustias, propias de otros pueblos y de otros momentos, y que, para nosotros, sólo son importadas y de pura imitación. Con toda razón quería José Martí "una literatura altivamente americana, de observación fiel y directa, cuya beldad y nervio vienen de la honradez con que la expresión sobria contiene la idea nativa y lúcida". El grave secreto de la poesía hispanoamericana hay que encontrarlo en la entraña ardiente de América: en su pasado histórico y en sus tradiciones de cultura, en sus hábitos mentales y sus idiosincrasias político-sociales, y, ante todo, en la peligrosa perspectiva de su futuro, inexorablemente condicionado por el peso inerte de una anticuada organización semi-feudal, y, de muy decisiva manera, por la superposición constante de poderosos intereses económicos extraños a ella, que en el plano político se proponen abolir cada vez más su agobiada condición soberana, y en el de la actividad artística intentan desarraigar sistemáticamente las fuentes purísimas de donde brota su autenticidad creadora, para consolidar en las conciencias desprevenidas de los indiferentes, y en las envilecidas de los descastados, vueltas a una mal disimulada forma de colonialismo mental, la elevosa hazaña de las armas, o la menos cruenta, aunque no por ello menos comprometedor, de la conquista por el dominio exclusivo de sus inagotables riquezas. Si, como enseñaba Juan de Mairena, la poesía es palabra en el tiempo, el poeta ha de transferir a ella su tiempo histórico con su propia vibración. Existe, por tanto, una indisoluble relación entre el poeta y su tiempo. Jean Paúl Sartre ha expresado esa indisoluble relación al decir que "el escritor está situado fatalmente en su época y no tiene ningún medio de evadirse de ella. Por ese motivo, concluye, deberá abrazarla estrechamente: es su posibilidad única: está hecha para su época como su época está hecha para

él". La vibración del tiempo histórico en la palabra poética coloca la poesía fuera del tiempo genérico: la carga de intemporalidad. Esto es, la concreta en un presente que no significa actualidad fugaz, sino presencia permanente.

Disolver esa inmanente relación entre el poeta y su tiempo histórico, es apostatar de la poesía y hacerle traición. En el ya lejano año de 1878, y siempre a propósito de la autenticidad en nuestra literatura, Martí le escribía a José Joaquín Palma estas orientadoras palabras, de cuyo buen sentido fue intérprete fidelísimo: "Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Víctor Hugo, herirse con el cilicio de Gustavo Bécquer; arrojar-se en las simas de Manfredo; abrazarse a las ninfas del Danubio; ser propio y querer ser ajeno; desdeñar el sol patrio, y calentarse al viejo sol de Europa; trocar las palmas por los fresnos, los lirios del Cautillo por la amapola pálida del Darro, vale tanto, ¡oh amigo mío!, tanto como apostatar".

Diez años antes de la predicción fatalista de Juan Larrea, cuando la dura voz mineral de César Vallejo condensaba su cósmico silencio en la gravedad geológica de su ancestro incaico, y la de Pablo Neruda, que después ha sido la más poderosa, no cancelaba todavía el dramático período de su navegar lírico por las aguas aborrecidas de su laberinto interior, Andrés Bello Blanco, impregnado de la más fecunda y auténtica sustancia hispanoamericana, encarnada en Martí, José Enrique Rodó y el Darío de "Cantos de vida y esperanza", "Canto a la Argentina" y "Canto épico a las glorias de Chile", y atento el oído a la sonora vibración de su tiempo histórico, colmado de legítima angustia, puesto que brota de las profundas entrañas del mundo americano en permanente delirio, traza desde el prólogo de "Poda" el que ha de ser, en el presente inmediato, el vigoroso y bien templado perfil del poeta de América. Pensando, tal vez, en que "cada generación tiene su vocación propia", como decía Ortega y Gasset, creyó llegada la hora de superar aquella etapa de vida adolescente, que definió con exactitud el luminoso espíritu de Cecilio Acosta al afirmar concisamente que "nuestros pueblos, todavía más que dan, reciben los impulsos ajenos". Si, ciertamente, no podían ensancharse dentro de sí mismos por el empeño en la dádiva generosa, parecía propicio el momento para que una nueva generación, no ya simplemente receptora de impulsos ajenos, sino verdadera y profundamente creadora, comenzara a vibrar, que es vivir, al apresurado ritmo de su febril diapason interior. El modernismo literario, que en sus orígenes más remotos se nutrió con los jugos asimilados de la estética simbolista francesa, contribuyó a desarrollar la temática americana, coincidiendo en ese solo punto con la antigua tradición nativista criolla, que se enriquece y aquilata al aceptar el aporte estético y los refinamientos retóricos del modernismo. Pero, en todo caso, esa es poesía de una sola dimensión: la del paisaje americano, abstracto, artificiosa y superficial en los modernistas, cuya sensibilidad poética procede de emociones puramente intelectuales, que no intentan

penetrar y aún menos proyectarse en el sentimiento de la naturaleza; concreto, natural, más hondo, aunque menos acicalado, en los nativistas. Esa poesía del espacio americano carece de la dimensión del tiempo histórico. Le falta la perspectiva limitada, y a la vez limitadora, de su tiempo. Porque la poesía, como toda obra humana, está confinada dentro de una zona que le deparan las circunstancias de lugar y tiempo. Se escribe aquí, y para este momento. No para el pasado; tampoco para un futuro contenido en la eternidad. La relación entre el espacio, el tiempo y la vibración interior del poeta, le da sentido y contenido al mensaje poético que la obra encierra. Y ese mensaje, necesariamente, ha de ser actual, puesto que está destinado a la sensibilidad de hombres que viven en el ámbito de una misma circunstancia, de idéntica perspectiva histórica. "El arte, escribe Sartre, no puede reducirse a un diálogo con los muertos y con los hombres que todavía no han nacido". La vida del arte, como toda vida, es realidad en el espacio y presencia en el tiempo. Apenas se concibe una obra artística que no se refiera a un lugar y a un tiempo determinados. Por eso, cuando el escritor o el poeta logran aprehender con sincera y real hondura las sinuosas circunstancias del lugar y el tiempo en que escriben, hacen obra de su tiempo y para todos los tiempos. Si esa íntima correspondencia del medio con su tiempo histórico no se produce, la obra literaria no tendrá trascendencia. Carecerá de mensaje. ¿Se concibe, acaso, una obra literaria que no contenga, más o menos expresamente, un mensaje cualquiera? La respuesta a esa inquietante pregunta nos llevaría muy lejos. A meditar en la función humana y social de la palabra, tema completamente al margen del propósito de este ensayo. Bastará saber, como decía Holderlin, que la poesía existe "desde que somos palabra en diálogo y podemos oírnos los unos a los otros". Hablar para oírse a sí mismo es vana actitud. Es la actitud de Narciso mirándose en el espejo del agua. El valor esencial de la palabra reside en la posibilidad del diálogo. Y todo diálogo supone, cuando menos, dos personas: una que habla y otra que oye. No es suficiente, sin embargo, la presencia de los dos interlocutores para que el diálogo se entable. Es preciso, además, que entre el que habla y el que oye haya la voluntad de entenderse. Pero, sólo pueden entenderse quienes viven en un tiempo histórico determinado, concreto, y comparten plenamente sus preocupaciones esenciales. Por eso se escribe aquí y para ahora, no para el pasado; tampoco para una eternidad que encierra el tiempo futuro. Nuestro diálogo de hoy tendrá validez para los hispanoamericanos de mañana, en la medida en que el presente actual será pasado en el presente de otros hombres, y en la medida en que ellos acierten a modificar nuestras actuales circunstancias de espacio y tiempo histórico. De ahí, la impostergable obligación intelectual de captar fiel e íntegramente el aquí y el ahora de hoy, para que el presente actual, dentro del cual estamos confinados sin probabilidades de escapar, tenga validez, como pasado, en otros presentes por venir.

Es ese, precisamente, el profundo sentido del mensaje poético con-

tenido en el tantas veces mencionado prólogo de "Poda". "Aspiro a saludar, escribe Andrés Eloy Blanco, al poeta castellano de América, que sepa derivarse de las necesidades de su ambiente, que sea trasunto lírico de la América por encontrar. Aspiro a verle, desvestido de ropajes prestados por culturas lejanas. Mientras tanto, yo estaré con todos y conmigo, al acecho de la nueva distancia". La coincidencia de la ubicación y de la temporalidad, presupuestos fundamentales de ese mensaje, determinan la concepción de la poesía en Andrés Eloy Blanco, y le dan actualidad y vigencia permanentes en un grado que, acaso, ni él mismo alcanzó a sospechar. Las palabras transcritas encierran, evidentemente, un anticipo muy preciso de las formulaciones teóricas que inspiran plenamente la moderna problemática de la literatura. ¿Milagrosa adivinación de poeta? ¿Visión adelantada a su tiempo? Ni una cosa, ni otra. Certera indagación de la realidad. Ni más ni menos que eso. Andrés Eloy Blanco captó la perspectiva de su medio. Oyó la vibración de su tiempo histórico, que es tiempo concreto. Su mensaje poético ilumina el ámbito hispanoamericano. Vale, en presente, para el pasado, en cuanto el pasado forma parte de nuestro presente. Vale para el futuro en cuanto nuestro presente será pasado de otros presentes. Y, precisamente por eso, nos parece actual. Porque, y no es ésta una paradoja, su permanencia en el tiempo le confiere sentido y contenido de actualidad, de existencia intemporal. Esa es, a muy grandes rasgos, la importancia de su mensaje.

Ese arquetipo de poeta americano ya no podrá ser un ente desarraigado de su medio, ni permanecer indiferente a las graves e ineludibles contingencias de su hora histórica. Tendrá que asumir con entera decisión la responsabilidad de ser poeta. Así, por el alcance de su proyección en el espacio ha de ser hispanoamericano, "castellano de América", como quiere Andrés Eloy Blanco. Pero, la resonancia en él del tiempo histórico, o sea el mensaje poético, deberá "derivarse de las necesidades de su ambiente". "Una obra de arte es buena, decía Rilke, cuando ha nacido de una necesidad. La juzga la naturaleza de su origen; no hay otra necesidad". Existe, por lo tanto, en esa concepción de Andrés Eloy Blanco, la más perfecta, armoniosa y lógica relación de dependencia entre lo universal hispanoamericano, o sea la atmósfera envolvente, y lo particular o nacional contenido en el mensaje poético. En tal sentido, lo particular o nacional se singulariza netamente en lo universal hispanoamericano, y adquiere profunda trascendencia valorizadora.

VI

Tan precisa ubicación del poeta en su medio y en su tiempo hispanoamericano, parece implicar, por una parte, el expreso repudio de la corriente cosmopolita, de inspiración francesa "muy fin de siglo", que se apoderó de él desde los primeros instantes del modernismo, y, por la otra, el evidente anhelo de confiarle una alta responsabilidad, de

cargar su conciencia de subidas preocupaciones que rebasan de un todo el coto relativamente cerrado de lo literario puro. La aceptación por el poeta de una responsabilidad equivale, como dice Heidegger, a hacerse capaz de dar testimonio de "su pertenencia a la tierra", al mundo real. Preciso es, entonces, que proceda antes a liquidar para siempre la engañosa apariencia del cosmopolitismo, puesto que, lejos de afirmar en la conciencia los valores particulares que pueden alcanzar dimensión universal, el cosmopolitismo los anula, los despoja de su elemento activo, convirtiéndolos, por fuerza, en factores neutros e inocuos. Ese viejo y extraño afán de cosmopolitismo, patente en el Darío de "Prosas Profanas", muy concretamente en el poema "Era un aire suave. . .", cuya última estrofa, que comienza con los hermosos versos "¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía? Yo el tiempo y el día y el país ignoro", no es, en síntesis, sino una forma de fuga. Una manera de escapar a la realidad, de no contraer ninguna responsabilidad extraliteraria que pueda comprometer la aparente e incontaminada pureza de la poesía.

No es empresa arriesgada encontrar pruebas de que ese afán de cosmopolitismo encubre un mal disimulado anhelo de fuga de la realidad circundante. El propio Rubén Darío, con esa alegre y sincera ligereza que le era tan característica, resume el problema sin que haya lugar a dudas. En las "palabras liminares" escritas al frente de "Prosas Profanas", se hace, al parecer ingenuamente, esta inquietante pregunta, en cuya respuesta da la única y escueta razón, la clave auténtica de su pasión cosmopolita. "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o no grandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un Presidente de República no podré saludarlo en el idioma en que te cantaré a tí, ¡oh Halagaball!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños".

Esa actitud de desprecio por la vida y el tiempo está profundamente arraigada en la conciencia del poeta hispanoamericano de principios del siglo. La realidad americana carece para él de toda sugestión poética. Cree que la poesía está más allá de su realidad inmediata. En los vaporosos dominios de la evocación y el sueño. Resulta, así, muy lógico y natural, que pretenda sustituir el aquí y el ahora que condicionan su existencia, por una sobre-realidad extraña y vagamente cosmopolita, levantada al margen de su espacio y su tiempo históricos.

En la dura realidad de aquella lejana época prevalecen, ciertamente, los más tétricos y desolados tonos. Nuestra América es un abigarrado mosaico de pequeñas Repúblicas, equivocadamente enquistadas sobre una petrificada economía de tipo semi-feudal en perpetua agonía. Las guerras siguen a las guerras. Y las dictaduras suceden a las dictaduras. No existe estabilidad de las instituciones jurídicas, ni casi noción del orden público. Las riquezas naturales, múltiples e intactas, ya empiezan

a pasar, de más o menos fraudulenta manera, a las manos rapaces de los inversionistas extranjeros, sin provecho alguno, ni equitativa compensación para los pueblos, sus únicos y legítimos dueños. La tierra, amargo surco y sepultura común de los humildes, está concentrada en los amarillentos títulos de unos pocos favorecidos de la fortuna. Millones de campesinos hambrientos, espectros disecados en el potro de su fanatismo religioso, esperan inútilmente, a la sombra mística de los renegridos campanarios aldeanos, centinelas desvelados de una fe que llena las solas alforjas del alma, sin proveer nada para el hambre cada vez más insatisfecha del cuerpo, la mágica multiplicación de los panes y los peces del evangelio. Millones de obreros y artesanos de las ciudades rumian sañudos su diaria ración de desengaños y rencores. La barbarie, rudamente increpada en la prosa viril y admonitoria de Domingo Faustino Sarmiento, reina solitaria en lo hondo de las conciencias americanas. La cultura de vieja estirpe española se anquilosa y apolilla en las lóbregas universidades, que no han perdido del todo su rancio parentesco espiritual con los seminarios coloniales. La poesía, romántica o neo-clásica, se marchita, languidece y muere aprisionada entre las tupidas redes de la retórica al uso. Una ligerísima costra de civilización, hecha a préstamos de aquí y allá, y mal adaptada a las formas virginales de la América mestiza, no alcanza a ocultar el magro y huraño rostro de tan desconsoladora realidad.

El poeta no encuentra lugar adecuado en aquella bárbara y dilatada República Hispanoamericana, cuyo destino histórico ha venido a encarnar, para decirlo con las amargas palabras de Darío, "en el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne-compren-pas*". Si no ha sido deliberadamente erradicado de la gran República bárbara, como ya había ocurrido en la drástica del divino Platón, es idéntica la incomprensión de su elevado ministerio en la azarosa vida de nuestros pueblos, siempre tan sensibles a todas las formas de la belleza. La incomprensión es, desde luego, recíproca. Por eso dirá Darío que "si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas; en Palenke y Utatlan, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro".

Estrechando más el cerco alrededor de esa poesía, tan cargada de reminiscencias, de ecos de otros mundos y otras culturas, no será muy difícil advertir que su aspiración cosmopolita puede concretarse en la fórmula vaga de una renovada latinidad para uso del imperialismo económico y cultural de Francia, por propia y arbitraria voluntad convertida en heredera única y universal de las inmarcesibles glorias imperiales de la augusta Roma. Pretende esa fórmula, que por entonces conoce su mayor poder expansivo asumir a título de monopolio la posesión de la egregia tradición humanística europea, y, a través del Renacimiento, buscar el enlace con la portentosa cultura helénica, matriz de la civilización occidental, forjándose así misma, en virtud de tan ingenua ficción, su ámbito de universalidad. Por eso, con toda precisión

escribe Amado Nervo, en algunas de sus crónicas de viaje, estas significativas palabras: "Roma es ayer. Francia es hoy. América es mañana. Roma es el pasado. Francia es el presente. América es el porvenir". Esa visión del mundo como totalidad es sólo aparente. Su profunda originalidad radica en el sentido, o, tal vez mejor, en el alcance que el genio nacional de Francia le ha dado. Para iniciar la renovación hispanoamericana, los modernistas no parten de la realidad específica de América, sino de un concepto de la realidad genéricamente concebida, adquirido en el trato permanente con los poetas y pensadores de Francia. La falta de objetividad en la observación del medio ha convertido esa realidad en el más formidable de todos nuestros grandes mitos. No es ese, precisamente, un fenómeno de rigurosa novedad, no hay razón alguna para reprochárselo excesivamente a los modernistas. Con su habitual perspicacia crítica lo señala Arturo Torres Rioseco en su notable ensayo sobre las "Categorías Literarias": "No conocemos nuestra propia realidad; dice, y sin realidad, sin el sentimiento del mundo objetivo nos falta un factor fundamental en la obra de creación. Y, por eso, la mayor parte de nuestra creación artística no logra convencer, no alcanza a dar esa sensación de vitalidad indispensable en las obras maestras del arte". La creación de un arte objetivamente inspirado en la realidad parece la más idónea para América. La observación minuciosa y directa aportaría la materia que la sensibilidad ha de transformar en obra de arte. Pero, y aquí se llega a la entraña profunda del problema, no conocemos nuestra realidad porque nos hemos acostumbrados a mirarla desde una perspectiva europea que le es completamente extraña. De ahí que América haya sido, y tal vez siga siendo por mucho tiempo todavía, una turbadora e inquietante incógnita para nosotros mismos.

La primera noción de la realidad apasionante de nuestro mundo la adquirimos a raíz de la conquista, mediante los poemas y las crónicas de aquellos bravos soldados españoles que solían alternar desenfadadamente los peligrosos quehaceres humanos de la espada y de la pluma. Esa primera noción aparece ya deformada desde sus mismos orígenes, puesto que la determina el tremendo impacto que nuestro mundo maravilloso produce en la mente esquematizada, más medioeval que renacentista, de aquellos primeros poetas y cronistas españoles de la conquista. La ausencia de sentido objetivo actúa en ellos de manera fatal. Dentro de su hermético esquema mental, condicionado alucinante claro-oscuro de la edad media, nuestro primitivo mundo, tan cercano todavía al orbe mágico, adquiere contornos de verdadero mito.

"Los conquistadores, poetas y cronistas españoles de tiempos coloniales, escribe acertadamente Arturo Torres Rioseco, ni siquiera pudieron observar con exactitud el mundo real en que actuaron; vieron un mundo mítico, un paisaje de Arcadia, una naturaleza poblada de extraños seres, y describieron este universo en crónicas fantásticas, en que la realidad se perdía entre las visiones que tenían detrás de las retinas. Unos nos narraron la leyenda de El Dorado, de difícil ubicación; otros

nos describieron a esas mujeres legendarias a quienes bautizaron de amazonas; estos nos hablaron de la fuente de la juventud eterna; aquellos de las Siete Ciudades de Cibola. El benemérito padre Las Casas nos mentía ingenuamente haciéndonos creer que había estado en regiones que sólo conocía de nombre y pintándonos cuadros de escenas terribles y fabulosos animales; Cristóbal Colón se deleitaba en Santo Domingo oyendo el canto del ruiseñor, que jamás existió en esa tierra; Cortés nos presenta en su magna obra un palacio de Moctezuma que parece sacado de un cuento oriental; Pedro de Oña nos deslumbra con la descripción de las selvas de Arauco, con su flora de claveles, rosas, lirios, violetas, jazmines, azucenas, amapolas, mirtos, salces, alisos, nardos, ciparisos, olmos, yedras, y su fauna de cisnes, gamos, corzas, tigres, ruiseñores. Nos da este poeta una naturaleza idílica en donde

*"en corro andan juntas y escondidas
las driadas, oréadas, napeas,
y otras ignotas mil silvestres deas,
de sátiros y faunos perseguidas "*

¡Maravilla de Maravillas! ¡Mundo de ensueño digno de un Garcilaso o de un Góngora!

No se puede pedir una transformación más violenta de la realidad. Mucho se ha reprochado a los poetas y cronistas españoles de la conquista su clara tendencia a exagerar, deformándola, la realidad que describen. Una cosa, sin embargo, está fuera de toda duda: que su tendencia deformadora no es producto de la imaginación desbocada. El español, lo ha dicho D. Miguel de Unamuno, no es, aunque lo parezca, hombre esencialmente imaginativo. Lo demuestra paladinamente el vigoroso realismo que es rasgo propio y definidor de su arte, patente en el romancero, en las travesuras eróticas del jocundo Juan Ruiz, en la crudeza impar de la picaresca, lo mismo que en la paleta privilegiada de Don Francisco Goya y Lucientes. España ajena a la imaginación en permanente delirio de Hamlet, y a la mentalidad germánicamente fría del doctor Fausto, engendra a Don Quijote de la Mancha, cuya extraña y simbólica locura, localizada en la discordancia entre la realidad y el sueño, se produce cuando Cervantes sobrepone a la realidad de su tiempo histórico, que es el agitado del Renacimiento, una visual absolutamente medioeval y caballeresca, definitivamente eclipsada en Europa, aunque no del todo en la España del siglo XVI.

VII

La obsesión de esa renovada latinidad que impregna el ambiente literario europeo de fines del siglo, no precisamente de lejanos ecos de Roma, sino de una encendida nostalgia de París, invade la estética modernista. En las admirables páginas consagradas en "Los Raros" a Augusto de Armas, ya señala Darío que aquel malogrado poeta cubano

"representaba una de las más grandes manifestaciones de la unidad y de la fuerza del alma latina, cuyo centro y foco es hoy la luminosa Francia".

A la expresión de esa vaga alma latina en la poesía hispanoamericana contribuyen en muy diferente medida el arte preciosista de Teófilo Gautier, el hermético simbolismo de Mallarmé, el sentimiento pagano de la belleza griega de Leconte de Lisle, el culto de la edad media caballeresca de Jean Moreas, el refinado exotismo oriental de Teodoro Hannon y la elegante frivolidad rococó de Eduardo Dubus y Verlaine.

Vista desde esa perspectiva europeizante y cosmopolita, la bárbara realidad hispanoamericana se diluye hasta desaparecer. Surge, entonces, una realidad deformada. Un nuevo mito americano. La expresión poética de ese nuevo mito demanda imperativa e ineludiblemente la creación de un lenguaje artístico, que de manera fatal está divorciado de la realidad. No existe, por tanto, relación alguna entre el medio bárbaro, la artificiosa expresión modernista y el nivel mental del hombre americano al cual está destinado el mensaje poético. Para decirlo con las palabras del siempre infortunado Cervantes, a los modernistas "los árboles no les dejan ver el bosque".

La transposición de la realidad bárbara, desnuda y escueta a un plano ideal, termina por desnaturalizarla. La poesía modernista se resiente de esa peligrosa distorsión de la realidad. Como no capta los elementos naturales del ambiente, sino aquellos valores sobrenaturales que la superposición de las culturas europeas ha ido acumulando, sin llegar a fundirlos, asimilarlos e incorporarlos como parte substancial de la realidad misma, en la estereotipada imagen de América que nos da la poesía modernista, lo fundamentalmente americana, lo más auténtico y genuino, se pierde bajo el copioso alud de la abigarrada ornamentación literaria. Surge de esa patética transposición de la realidad la imagen de una América exótica, desarraigada de sus propias circunstancias, y poblada de seres sobrenaturales o simplemente míticos de un todo extraños a las mitologías y a los ritos seculares de las antiguas teogonías aborígenes. Cabe precisar aquí, de una vez por todas, que si los elementos decorativos de la ornamentación modernista son extraños a nuestra bárbara realidad, la tendencia misma a la ornamentación, a la suntuosidad y al lujo verbales, son típicamente americanos, y corresponden al ímpetu vital de una exaltada sensibilidad, a la fecundidad y exuberancia de la prodigiosa naturaleza americana, cuyo tumultuoso genio como en la avasalladora tendencia al esplendor ornamental. Es cierta, creador, ajeno a la serenidad clásica, descarga su violencia y su misterioso aliento cósmico en el retorcimiento de las formas artísticas, así de una manera general, la relación ya apuntada entre el modernismo literario americano y las formas de la poesía culterana española que tuvieron vigencia hacia la parte final del Siglo de Oro. Esa relación sube de punto, y se hace cada vez más patente y más estrecha, si se

busca el entronque del modernismo con el primitivo barroco literario del siglo XVII, primera manifestación original del genio poético de Hispanoamérica que llegó a alcanzar maneras nuevas e independientes antes de comenzar a sentir la influencia culterana de la poesía de Góngora.

Con la más estupenda sagacidad crítica ha dicho Pedro Henrique Ureña que ese Barroquismo literario "no es complicación de conceptos, como en los castellanos, ni complicación de imágenes como en los andaluces de Córdoba y Sevilla, sino profusión de adorno, con estructura clara del concepto y la imagen como en los altares barrocos de las iglesias de México". En la poesía modernista americana perduran los rasgos característicos de la hora inicial del barroco literario. No hay en ella complicación en los conceptos ni en las imágenes, sino sólo la más extraordinaria profusión ornamental que, por lo demás, no destruye la estructura del concepto, aunque en ocasiones tiende a hacer difusa y alambicada la imagen poética. El sentido ornamental de la poesía modernista redundante en perjuicio de la verdad, de la realidad poética, porque la desfigura, la deforma. Por eso, empleando el magnífico símil cervantino, he dicho que a nuestros modernistas "los árboles no le dejan ver el bosque". Ellos no pretenden hallar la verdad oculta en lo hondo de los seres y las cosas. Se contentan con crear nuevas formas de belleza. Su instrumento de creación no procede de la razón, sino de la intuición, de la adivinación poética. De una sensibilidad exacerbada y compleja, que no actúa sobre la realidad inmediata, sino sobre una transposición ideal extraña a ella.

Estaba en lo cierto el ilustre D. Juan Valera al señalar, a raíz de la publicación de "Azul", el "galicismo mental" de Darío. Ciertamente, aquel lejano anticipo de la producción modernista carece de verdadero sentido americano. Una nacionalidad, que es el resultado de la suma de diversos factores, no se integra de la noche a la mañana. Y aún menos una literatura peculiarmente americana. Pero, si "Azul" carece de sentido americano, no puede decirse lo mismo de su carácter, ni tampoco de su trascendencia. No acertó D. Juan Valera a captar en toda su profundidad la trascendencia y el alcance americano de esa extraordinaria primicia modernista, de tan perfecta apariencia francesa. No pudo darse cuenta, acaso ello no era posible entonces de que detrás de ese "galicismo mental", que él echa un poco en cara al intrépido Darío, había una desbordada sensibilidad americana, y el impulso inicial de un propósito, tal vez inconsciente, aunque entrañablemente americano, de crear una expresión poética genuina. En una palabra, americana por la forma, ya que no por el apretado contenido de su mensaje.

No podía ser otro el paso inicial de la renovación literaria. En verdad, la desbordada sensibilidad de nuestros poetas de fines del siglo ya encuentra sumamente estrechos y vacíos los moldes de la retórica tradicional. La poesía española, en cuyos moldes venía troquelándose desde

los tiempos coloniales la hispanoamericana, estaba literalmente seca y agotada. Un *mínimum* de formas métricas y un lenguaje adocenado eran bastantes para lo poco que los poetas de la Península tenían que decir. El testimonio de "Clarín", el mejor crítico español de la época, es en ese sentido irrefutable. "En España, Erato, no hay poetas nuevos; escribe "Clarín", porque no los hay; porque no han nacido. Nuestra generación joven es enclenque, es perezosa, no tiene ideal, no tiene energía; donde más se ve su debilidad, su caquexia, en los pruritos nerviosos de rebeldía ridícula, de naturalismo enragé de algunos infelices. Parece que no vivimos en la Europa civilizada. . . , no pensamos en nada de lo que piensa el mundo intelectual; hemos decretado la libertad de pensar para abusar del derecho de no pensar en nada. ¿Cómo ha de salir de esto una poesía nueva? No tenemos poetas jóvenes, porque no hay jóvenes que tengan nada de particular que decir. . . en verso. Para los pocos autores nuevos que tienen un pensamiento y saben sentir con intensidad y originalidad la vida nueva, basta la forma reposada y parsimoniosa de la crítica o, a lo sumo, la de la novela. . . El arrebató lírico no lo siente nadie. . . Ahí no se llega. . ." En hispanoamérica sucede un fenómeno contrario al que "Clarín" señala en España. Hay una generación joven que ha sentido, como dice Manuel Díaz Rodríguez, "la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja". Esa generación sí tiene algo de particular que decir, precisamente en verso. Pero se encuentra con que el instrumento expresivo está gastado y es incapaz, por tanto, para recoger y canalizar toda su ansiedad en forma poética.

De ahí que su preocupación inicial sea renovar las formas de la expresión y enriquecer su lengua literaria, aún a costa de sacrificar la decantada pureza del lenguaje clásico. Poco importa la procedencia de los nuevos elementos que han de hacer el milagro. Lo esencial es que el milagro se realice. Que su desbordada sensibilidad halle adecuada expresión a través de metros y combinaciones métricas nuevos, de temas novedosos y aún exóticos, y de palabras que traigan al idioma anquilosado y esclerótico distintas resonancias.

Paralelamente a la renovación de las formas métricas, enriquecen el lenguaje literario, desgastado por el dañoso uso del clisé verbal que, como dice alguna vez Darío, "encierra en sí el clisé mental, y, junto, perpetúa la anquilosis, la inmovilidad". Al mismo tiempo, amplía el ámbito de la poesía hispanoamericana, incorporando a su temática asuntos extraídos de otras literaturas, en especial del simbolismo francés, del cual heredan la antigua vocación helenística, la nostálgica añoranza de la edad media callaberesca, enorme y delicada, como la llamó Verlaine en sus delirios místicos, y el gusto por la galante frivolidad rococó del espléndido siglo de los Luises. El afán de incorporar a su poesía nuevos temas, los lleva a explorar, aunque no en sus fuentes originales, sino a través de los glosadores franceses, las antiguas literaturas de la China imperial y milenaria, de la India misteriosa y sagrada y del

Japón, entonces recién descubierto por los europeos y norteamericanos. La brumosa mitología nórdica, re-encontrada en los viejos cronicones de la alta edad media, pasan al modernismo por el filtro de Ibsen, y le deja la elegante silueta heráldica del cisne, que va a ser su ilustre ave simbólica. Las ráfagas del exótico vendaval estremecen con inusitada violencia el árbol de la poesía hispanoamericana, que empieza a parecerse, cada vez más, a un abigarrado bazar de bisuterías orientales. El pulido esteticismo decadentista de Maurice Barrés y Gabriel D'Annunzio influye de muy particular manera en la prosa modernista, de períodos breves, armoniosos y brillantes, con una visible tendencia al sentido pictórico y al vivo colorido plástico.

Desde el Siglo de Oro, la poesía y la prosa en lengua castellana no habían vuelto a conocer la rotunda resonancia que el modernismo le ha dado. Aquella fue una resonancia en el vacío. Porque el verso trabajado artísticamente, con rigurosa precisión de orfebre del Renacimiento, y la prosa repujada con fina pluma de oro, no se inspiran en la realidad de nuestra América bárbara, arbitrariamente dejada por Darío al margen de la poesía, ni se hacen eco de su sombrío drama social y humano, y mucho menos de sus heroicos esfuerzos de redención. "El primer paso en el proceso creador, escribe Arturo Torres Rioseco, es observar la realidad como experiencia objetiva; pero el artista no debe detenerse aquí; su deber es penetrar ese mundo objetivo e interpretar el sentido trascendental de las cosas para llegar por fin a ese sentimiento de unidad que podría denominarse miticismo poético".

La observación de la realidad como experiencia objetiva parte de un dato rigurosamente concreto: la experiencia de la propia realidad circundante. No puede aprehenderse sino sólo un fragmento de la realidad: el que el poeta o el escritor conoce por haber actuado dentro de él, ya sea a favor, ya en contra. Pero, para alcanzar ese conocimiento es preciso poseer una concepción clara, precisa y determinada de la vida, y aplicarla a la porción de la realidad inmediata en que nos toca desenvolvernos. Así, pues, el conocimiento de la realidad objetiva resulta de comparar las circunstancias exteriores con los datos que aporta la experiencia personal e íntima de las cosas que nos rodean. Tal confrontación, hecha por las vías de la generalización, nos permitirá saber si la realidad es favorable o adversa, si está plena de posibilidades futuras o, si, por lo contrario, poco, o tal vez nada, podemos esperar de ella.

Ahí radica, precisamente, el aspecto más débil del modernismo literario. Más preocupado por las formas de la expresión, que por el contenido de su mensaje poético, los grandes poetas del modernismo hispanoamericano sólo llegan tardíamente, y en forma parcial, a la suprema confrontación de sus propias experiencias con la realidad bárbara y fulgurante de nuestra América. Si es cierto que lograron dar vida a su magnífico instrumento expresivo, y en ello estriba su mayor e indiscutible mérito, apenas acertaron a colmarlo de extrañas resonancias,

de lejanos ecos de otras culturas o, a lo sumo, de recónditas angustias metafísicas que desbordan del marco de sus experiencias reales. Por eso, al hacer la crítica de "Prosas Profanas", José Enrique Rodó llega a la pesimista conclusión de que Darío "no es el poeta de América". Tan lapidaria sentencia, un tanto apresurada y caprichosa, carece hoy de gran parte de su validez. Al menos si se la toma en su más estricto sentido original. Los modernistas, incluso el mismo Darío, pronto evolucionan hacia una forma de americanismo literario que alcanza en José Santos Chocano su más notoria expresión. Ese americanismo literario es algo más bien formal. Está desprovisto de verdadera substancia americana. En algunos poetas llegar a ser descriptivo, en otros no pasa de la enumeración pura y simple. En todo caso, la realidad de América, drama del hombre y de la tierra del cual brota la flor sangrienta de nuestra historia, continúa ausente e inexplorada. No pasa de ser paisaje c, en último término, campo abierto a la evocación de sus grandes mitos del pasado. Darío lo dijo inequívocamente: "Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas; en Palenke y Utatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro". La realidad sórbida y brutal, distante del impresionismo y de la evocación, queda erradicada de la temática modernista. Está despojada de toda virtual sugestión poética. "Lo demás, añade Darío, es tuyo, demócrata Walt Wihtman". Es el sentido de los grandes poemas americanistas de Darío. En los modernistas es fácil observar que no existe relación directa entre su visión de la realidad objetiva y el mundo de su imaginación creadora. Esa distorsión de la realidad produce efectos verdaderamente sorprendentes en su obra. En el "Preludio" de "Alma América", de José Santos Chocano, al escuchar el tropel de potros sobre la inmensa sabana, Darío se pregunta: "¿Es Pan que se incorpora?"

Más adelante escribe: "Pegaso está contento", "Pegaso piafa y brinca, porque Pegaso pase en los prados del inca". Y el propio Chocano, que se dice dos veces de América y dos veces español, no vacilará en ver a los gigantescos titanes de la hazaña conquistadora de América, "cual si fuesen bordados en colores sobre grandes tapices de damasco".

VIII

Pasada la hora deslumbrante del estupor modernista, e inmediatamente después del tanteo inicial a las formas de vanguardia, nuestros poetas sienten el invencible anhelo de acercarse a su tierra y a su pueblo. De reconciliarse con las duras realidades que lo rodean. Y de extraer de ellas una experiencia que les de verdadero sentido y proyección fecunda a su creación estética. El hallazgo de la experiencia de su realidad conduce a Andrés Eloy Blanco a su concepción de una poesía opuesta a las corrientes del momento, en la cual el poeta, "desvestido de ropajes prestados por culturas lejanas", "sepa derivarse de las necesidades de su ambiente".

Para servir a ese ideal poético, que en sí mismo encierra una intención profundamente crítica, porque, como dice Matthew Arnold: "además de la seriedad de la forma y de la verdad del contenido, la poesía debe apuntar hacia un propósito crítico de la vida", Andrés Eloy Blanco arriba a una poesía sencilla, directa y expresiva, liberada de exóticas resonancias y de complicados artificios retóricos. Entrañablemente saturada de esencias americanas, puesto que procede de la más arraigada experiencia común a estos pueblos de origen hispánico, esa poesía es profundamente venezolana por su emoción, por el acento meztizo cargado de angustias ancestrales, vivas todavía en la conciencia colectiva de Venezuela; por sus temas, sacados del sombrío drama de su cotidiano vivir; por la forma ligera y graciosa, transida de cálida sonoridades, y por su sentido intencionadamente expresivo, matizado de modismos, giros y hasta inflexiones propias del habla popular. Al contrario de Federico García Lorca, cuyo procedimiento poético consiste en depurar y aquilatar los elementos populares y folklóricos, que aparecen filtrados, como quintaesenciados, en una palabra, metamorfoseados a través del juego imponderable y sutil de las metáforas, en lo que se reconoce la huella que en él dejara para siempre su experiencia ultraísta, más pronunciada de lo que suele suponerse Andrés Eloy Blanco, cuyo tránsito por el vanguardismo fue superficial y sin trascendencia ulterior, incorpora a su poesía los elementos populares en estado de original pureza, casi diría que en forma bruta, sin pulituras retóricas, y, sobre todo, sin la pesada impedimenta que significa toda elaboración de tipo intelectual. Lo popular está allí tal cual es, sin primores de estilo ni afeites ornamentales. Acaso no esté mal decir que se halla al natural. Tal vez esa circunstancia explique la vaga e hiriente sensación de aspereza, no exenta de cierta gracia socarrona y chispeante, que a veces sorprende en esos poemas, voluntariamente despojados de sibaríticos virtuosismos formales. Lo que en García Lorca es consumada perfección estética, es en Andrés Eloy Blanco intencional elemento de contraste. Esa manera de concebir e interpretar lo popular, mucho menos inocente e ingenua que la de García Lorca, trasciende casi siempre del campo estrictamente literario y cobra indefinida proyección en el marco de las realidades político-sociales incorporadas a la experiencia del poeta. Aquí conviene dejar muy claramente establecido que sólo se trata de una pura y simple proyección de la poesía en un plano evidentemente extraliterario. En ningún caso de poesía explícitamente política; mucho menos de poesía militante al servicio de partido alguno. Las anteriores afirmaciones no implican un reproche al poeta, ni indican menosprecio estético por la musa política. Es ese un viejo prejuicio, inventado para justificar o, cuando menos, disimular actitudes egoístas, cómodas e irresponsables de poetas venales. Hace más de medio siglo dijo Tristán Tzara que, en el estado actual del mundo y de la poesía, sólo encontraba dos géneros valederos: la poesía y el libelo. Y, de hecho, la poesía, tiende a convertirse cada vez más en libelo. No por voluntad de los poetas, a pesar suyo envueltos en la dramática lucha de los pueblos, sino por

culpa de quienes dictan e imponen la política. No se trata, en rigor, de una novedad, ni de postura herética o pecaminosa.

La poesía política o militante es un género perfectamente legítimo. Como atinadamente escribe Guillermo de Torre, la poesía política o militante no es en sí misma buena ni mala; "su valor o demérito no depende de esa adjetivación, sino del primer término sustantivo, de la poesía sustantiva que en cada obra se dé". En ese sentido, hay buena y mala poesía política, como, asimismo, hay buena y mala poesía épica, lírica o dramática. Y nadie incurrirá ya en el ridículo desatino de impugnar por políticas las candentes estrofas de Víctor Hugo en su apasionada diatriba contra Napoleón III, o de negar la escalofriante grandeza revolucionaria del trueno sonoro que enciende los versos de Maiakowski, ni la rutilante y egregia calidad de la desgarrada poesía de "España, aparte de mí este cáliz" de César Vallejo, o del "Canto a Stalingrado", de Pablo Neruda.

No existe, pues, reproche ni menosprecio en esas afirmaciones. Sólo he pretendido acotar rigurosamente, conforme a sanas normas generales de crítica, el perfil característico de la poesía popular de Andrés Bello, señalando que de ella están ausentes los rasgos esenciales que precisan y califican decisivamente toda poesía política o militante: el acento subversivo o, al menos, reivindicador, y el encendido afán de propaganda o proselitismo en beneficio de una ideología o de un partido determinados. La poesía popular de Andrés Bello brota, como dijo alguna vez el inolvidable D. Antonio Machado, de manantial más sereno. De la límpida fuente de su preocupación por el hombre genérico, y, en particular, por el hombre de su tierra y de su pueblo. Tan honda y entrañable preocupación, de raíz indudablemente filosófica antes que propiamente política, se advierte con claridad en otras etapas de su poesía, sin excluir la modernista, y lleva a nuestro poeta a asumir posiciones bien definidas ante los grandes conflictos de la humanidad. Es, por lo tanto, anterior a su iniciación política y a su militancia de partido.

A falta de contenido subversivo, y de afán proselitista, esa poesía refleja el firme temple democrático de su espíritu, trasunto de su fina sensibilidad humana acrisolada en los desvelos de la superación intelectual. Por eso, no vibra en la poesía popular de Andrés Bello el tono áspero de la protesta, sino la callada congoja de sentirse solidario, a la altura de las angustias, dolores y esperanzas colectivos. Nada más, pero, tampoco, nada menos. No es ese, por cierto, un mérito pequeño o despreciable. Porque, como decía Juan de Mairena, "es más difícil estar a la altura de las circunstancias que permanecer au dessus de lá melée". Si esa poesía no revela una voluntad militante, descubre, en cambio, la fina calidad humana del poeta y el grado trascendente de su responsabilidad en el plano ético.

La afirmación del contenido moral constituye el rasgo dominante de

la última etapa literaria de Andrés Eloy Blanco, de cuyo conjunto sobresalen, con relieves de evidente grandeza, dos significativos poemas de muy largo aliento e indudable calidad poética: "A un año de tu luz", hermosa elegía en que la lograda plenitud del acento lírico prevalece sobre el motivo patético, y el "Canto a los hijos", especie de testamento poético-moral, recogidos ambos en volumen algunos meses antes de su muerte, trágica e intempestiva.

Con esos dos cantos, capitales en la poesía venezolana de nuestro tiempo, entra Andrés Eloy Blanco, de manera definitiva, en la tierra prometida de la más armoniosa serenidad artística. Su forma, límpida y transparente, trabajada con noble y heroica sencillez, viene muy a tono con la elevada dignidad del acento lírico y la austera gravedad del pensamiento, reducido a pura y elemental sustancia poética. De ahí, su sentido de madura plenitud, de entrañable y luminosa claridad; esa atmósfera edificante y cordial, impregnada de religiosa sentimentalidad libre de reminiscencias dogmáticas, bajo cuyo ámbito sonoro proclama el poeta, que ya parece estar al margen de toda vanidad terrena, la aceptación plena y sin reservas de su misterioso e implacable destino humano.

Dijo Rubén Darío, con la penetrante intuición del que todo lo adivina que, "así como en religión sólo valen las fes puras, en arte sólo valen las opiniones de conciencias, y para tener una concienzuda opinión artística, es necesario ser un artista". El saber esperarse determina en Andrés Eloy Blanco la madurez de su conciencia artística. Y, cuando tras la poda saludable, el despuntar de un tallo verde viene a anunciarle la voz que le ha quedado, el árbol remozado de su poesía comienza a florecer en opiniones de conciencia. La transmutación de la realidad en vivo manantial de experiencia le ha abierto el camino hacia la conquista de la verdad esencial, que en él asume caracteres de hecho poético y moral, en el cual lo puramente lírico no existe por sí mismo, sino que va íntimamente entrelazado a la doctrina, alcanzando así el supremo ideal de la belleza dirigida a un fin supremo, en que el alarde esteticista llega a convertirse en impulso de verdadera y auténtica sublimación espiritual. El "Canto a los hijos" tiene el alto valor simbólico y universal de un diálogo entre el poeta y su conciencia estético-moral. Y ese diálogo, entablado en la última soledad del hombre, condensa toda una experiencia del mundo y de la vida, en forma de lección ejemplar.

La suprema soledad del hombre que dialoga con su propia conciencia llena el ámbito iluminado del poema. Nada de artificial o superfluo se advierte en ese postrer canto del ilustre cisne heráldico de nuestra poesía. Hay en él poesía sustantiva, elemental y escueta, a la manera del inolvidable D. Antonio Machado, cuya casta desnudés formal y ambiente lírico recuerda este hermoso poema, tan despojado de la opulencia metafórica que caracteriza las etapas inicial y media de la

poesía de Andrés Eloy Blanco. Su gran belleza lírica dimana de la poesía sustantiva que en él se concentra, y de su fervoroso calor humano, que nos hace decir, pensando en el noble y siempre fascinante Walt Whitman, que quien se acerca a esos versos toca inevitablemente la intimidad del hombre. No radica, por tanto, en el juego prodigioso, alambicado y sutil de las imágenes, esparcidas con sobra de largueza por el infatigable sembrador en las obras de su lejana juventud, ni en el fino acierto retórico o en el esplendoroso lujo verbal inherente al genio de la palabra, sino, ante todo, en la delicada ternura humana, en la leve gravedad del pensamiento, y en la armoniosa y exacta integración de la belleza de la forma y la verdad de la idea, indisolublemente fundidas en el vivo crisol de la unidad lírica.

Lejos estamos ya de la manera inicial de Andrés Eloy Blanco, cuya estremecida raíz se hunde, inequívocamente, en la tierra que removió el arado lírico de Darío. Paso a paso hemos seguido, desde entonces, la huella de su trayectoria poética a través de búsquedas, tentativas y peripecias de escuela, hasta llegar, al cabo de nuestra jornada, a esta poesía meditativa, desnuda y grave, que ya no necesita para andar de muletas retóricas porque, más que andar, vuela con sus propias alas líricas. El camino poético de Andrés Eloy Blanco, en cuya trayectoria se escalonan las etapas ascendentes, desde un modernismo moderado, pasando por las formas de vanguardia y las neo-populares, hasta el hallazgo de una poesía sin arrimos de escuela, aparece esencialmente uno, aunque vario y renovado en su expresión. Repetirse es ir contra las leyes fundamentales del espíritu creador. Ya lo advierte Paúl Valery categóricamente al decir que "hay en el espíritu yo no sé qué horror (iba a decir fobia) de la repetición. Lo que se repite en nosotros jamás pertenece al propio espíritu. El espíritu tiende a no repetirse jamás; repugna la reiteración, aunque le acontezca repetirse accidentalmente". La palabra "Poda", puesta al frente de su libro capital, viene a ser el símbolo permanente y exacto de ese constante renovarse, que es volverse a crear en las fraguas del espíritu. Porque, como ha escrito aforísticamente Henri Bergson, "para un ser consciente existir consiste en cambiar, cambiar en madurar, madurar, madurar en crearse indefinidamente en sí mismo". En esa necesidad de renovarse y madurar, sin perder de vista su ser esencia, radica el secreto último de la asombrosa vitalidad poética de Andrés Eloy Blanco, cuyo nombre, desde hace tiempo aureolado por la gloria de la hazaña literaria, llena todo un capítulo, tal vez el más vasto, de la poesía contemporánea de Venezuela.

PEDRO BEROES

Caracas, 1973.

La presente edición del CANTO A ESPAÑA ha sido ordenada por el CONCEJO MUNICIPAL DEL DISTRITO FEDERAL, como homenaje a ANDRES ELOY BLANCO en el cincuentenario del premio otorgado por la Academia de la Lengua Española, en el Certamen Hispano-Americano de Poesía celebrado en Santander (España) en marzo de 1923.

La edición estuvo al cuidado de Raúl Díaz Legórburu, Conservador del Patrimonio Histórico y Artístico del Municipio. Las ilustraciones son originales del pintor Guillermo Parraga y la obra se imprimió en la Litografía y Tipografía "La Bodoniana", en Caracas a los 15 días del mes de marzo de 1973.

