

PROSAÍSMOS EN LA POESIA DE JOSÉ MORENO VILLA

ADA SALAS MORENO

Sobre la poesía de Moreno Villa pesa el desafortunado marbete de su descuido formal y una repetida prevención al lector acerca de los frecuentes prosaísmos que perturban sus versos. El poeta malagueño ha sido objeto de una generalización apresurada que ha extendido las reticencias a la imperfección de sus primeros libros, de cuyo estudio vamos a ocuparnos, a la totalidad de su obra. Esto ha arrastrado a Moreno hasta una retaguardia en sombra que le sitúa entre los personajes de interés en la historia literaria del siglo xx, más que entre los poetas interesantes de la misma¹. Prueba de ello es que la gran mayoría de sus títulos poéticos esperan la reedición que los saque del olvido.

Raro es el crítico que haya abordado el estudio de la trayectoria poética de Moreno Villa que no haya dejado constancia, tarde o temprano, de sus deficiencias. Carmona Mato, en *José Moreno Villa en el contexto de las vanguardias artísticas*, recuerda que «Al acercarnos por primera vez a su poesía y a su pintura veíamos que era hombre bien intencionado, hábil, dotado de recursos, pero con una efectividad que no alcanzaba todo el sabor esperado o deseado»². Luis Izquierdo en su introducción a la *Antología* del poeta apunta que «en ocasiones Moreno Villa parece limitarse a transcribir al vuelo un discurso intamizado por la exigencia formal o decantado a un filtro rápido de la vivencia»³. José Luis Cano, resumiendo la compleja situación generacional de Moreno, indicaba en *La poesía de la generación del 27*, que «entre la gloria cegadora de los dos grandes que le precedían —Juan Ramón y Machado— [...] y la rutilante constelación del 27, poco podía lucir una poesía tan sobria, prosaica a ratos y no muy trabajada de forma como la de Moreno Villa»⁴.

¹ Esta visión equivocada e injusta ha sido denunciada, entre otros, por ALFONSO CANALES: «Con notoria injusticia llegó a decirse de Moreno Villa que era casi pintor, casi crítico, casi poeta.» (en «La poesía de Moreno Villa», *José Moreno Villa, Exposición-homenaje*, Málaga, Museo de Málaga, 1977). Una reposada valoración de la totalidad de su obra poética no puede aceptar este limitado juicio.

² EUGENIO CARMONA MATO, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Colegio de Arquitectos (Universidad), 1985, pág. 9.

³ *Antología*, sel. y prol. de Luis Izquierdo, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pág. 47.

⁴ JOSÉ LUIS CANO, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970, pág. 47. Hay también una larga literatura a este respecto. Recientemente, GUILLERMO CARNERO se

Las reservas ante la rigurosidad técnica de la obra lírica del poeta que conviven, generalmente, con encendidos elogios, eran ya frecuentes entre sus contemporáneos. Juan Ramón Jiménez describe así, en *Españoles de tres mundos*, la voz de Moreno Villa: «Su canto pitoflero arrastra en la melodía ácidos, duros roces difíciles de aire comprimido en la fibra verbal de su ríjida larinje»⁵. Machado, por su parte, en su artículo «Reflexiones sobre la lírica», escrito con motivo de la publicación de *Colección* (1924), afirma; «Muy bellas son las canciones de Moreno Villa. Creo que ninguno de nosotros las haría mejores. Pero, si alguien me pregunta qué falta al poeta para alcanzar la perfección de su arte, no sabría, en verdad responder»⁶.

Moreno conocía la tibia acogida que sus primeros libros tuvieron entre los que él llama «los jóvenes», «los nuevos» o «los alacres», es decir, entre los hombres del 27, con quienes compartió no sólo la amistad y la convivencia de largos años de su vida⁷, sino los principios estéticos de la generación, a partir sobre todo de 1929, año en que publica *Jacinta la pelirroja*⁸. Esta «eterna juventud»⁹, pese a que lo leía, lo admiraba y lo respetaba¹⁰, era reacia a su desaliño formal. En *Vida en claro* resume así la lectura que los jóvenes hicieron de su obra: «Los nuevos veían en mí, como cosa buena, la legitimidad de mi obra, pero también veían, como cosa impura, mi descuido formal»¹¹.

Varios de los poetas del 27 han dejado testimonio de sus objeciones a las páginas del poeta malagueño. Pero, sin duda, los juicios más inteligentes y reflexivos, aunque también los más incisivos, sobre los descuidos de sus poemas, se deben a Alberti y a Cernuda. El primero, en *La arboleda perdida*, hace un extenso y esclarecedor comentario de la poesía de Moreno, quien, como miembro del jurado, fue el máximo responsable de que el Premio Nacional de Literatura de 1924 recayera sobre el libro *Mar y tierra*: «No era un poeta entonces —y nunca llegó a serlo— ‘jaleado’ como Machado y Juan Ramón [...]. Por aquella época un solo libro de Moreno Villa había caído en mis manos: *Garba*. Era su primera obra —1913— que, en verdad, no me impresionó. [...] algo duro, algo abrupto, algo fragoso en la forma de todos aquellos poemas me cerraban el pleno goce, la simpatía necesaria para retenerlos [...]. Era difícil

refería a la «mala suerte de venir al mundo entre dos épocas bien definidas y dotadas de figuras de primera magnitud» (en «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *José Moreno Villa en el contexto del 27*, ed. por Cristóbal Cuevas, Anthropos, Barcelona, 1989, pág. 13).

⁵ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Afrodísio Aguado Editores, 1960, pág. 173.

⁶ ANTONIO MACHADO, «Reflexiones sobre la lírica. El libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa», *Revista de Occidente*, VII, junio 1925.

⁷ Moreno vivió en la Residencia de Estudiantes desde 1917 hasta que la guerra hizo imposible permanecer allí y se trasladó a Valencia con un grupo de intelectuales de la capital.

⁸ Málaga, Litoral 1929; 2.ª ed., Madrid, Turner, 1977, col. Beltenebros.

⁹ Vid. el capítulo de *Vida en claro*, «En presencia de la eterna juventud» (México, El Colegio de México, 1944, 2.ª ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976).

¹⁰ Así lo recuerda Moreno, en el caso de García Lorca, en su autobiografía *Vida en claro*: «Federico, cada vez que yo publicaba un libro de versos, me escribía desde Granada diciéndome que era magnífico y que se los leía a sus amigos. Algunas veces me sorprendía, en efecto, recitándolos de memoria» (2.ª ed., cit., pág. 144).

¹¹ *Ibid.*, pág. 144.

entrar abiertamente en aquella poesía [...] a pesar de toda su cultura, de su tierna y escondida humanidad, sus versos los dejaba en estado silvestre, haciendo imposible el caminar medianamente cómodo entre ellos [...] (y, refiriéndose a *Jacinta la pelirroja*). Toda su forma antirretórica, su tono confidencial, su brinco y hasta su gracia no logran, en mi sentir, ese sendero limpio, sin obstáculos, que debe ser cada poema. Sus prosaísmos, sus salidas de tono, rompen el conjunto del cuadro»¹². Cernuda, en sus *Estudios sobre poesía contemporánea*, insiste en la idea de que Moreno abandonaba los poemas en «estado silvestre»: «guiado por cierta especie de fatalismo o de pereza fatalista, aceptó casi siempre su trabajo como el primer impulso se lo deparaba. Con lo cual no quiero decir que sea enemigo del esfuerzo, sino más bien que es amigo de la espontaneidad y naturalidad y que al mismo tiempo detesta lo ‘acabado’, lo ‘trabajado’ en poesía o en arte. Por muy amigo que un poeta sea de dichas cualidades, no siempre puede ni debe aceptar los versos tal como se le ocurrieron en un principio; y en Moreno Villa, aunque no haya sido nunca escritor fácil, un recelo a la insistencia sobre el trabajo espontáneo, ha contribuido a que algunas veces sus poemas parezcan más bien borradores, esbozos de poemas»¹³.

No es extraño ese recelo ante los dudosos primeros versos del malagueño, por parte de un grupo de poetas en cuyas obras el cuidado técnico y la perfección formal eran una constante. Desde el más puro Guillén hasta el Lorca más popular aspiraban al poema acabado, equilibrado, sin declives ni altibajos. Recordemos la rotunda aseveración de Lorca: «Si soy poeta lo soy por la gracia de la técnica y el esfuerzo.» Muy lejos del trabajo metódico está el procedimiento de escritura de Moreno, que en *Algo sobre poesía*, declara: «Mejorar, pulir, [...] no es mi sistema. Cuando veo que está dicho lo sentido, me retiro. [...] Reniego del adorno»¹⁴, y que en *Vida en claro*, defiende la siguiente definición de la poesía, fiel a la sagrada «inspiración» romántica: «Las musas detestan a los que se creen poetas por haber llegado con jadeos y suma fatiga a escribir un soneto o unas décimas. [...] la poesía o secreción de las musas es cosa mucho más fina, sutil y deliciosa que todo eso. Es algo que viene a uno como el efluvio del espíritu santo, no que sale de la retórica, los preceptos y las formas consagradas. [...] Yo no aprendí jamás retórica para escribir versos, como tampoco aprendí gramática para escribir y hablar con propiedad»¹⁵. En este caso Moreno confunde el trabajo y la dedicación, connaturales a todo escritor, con la aplicación ciega de la retórica, como en la cita anterior confundían «mejorar» y «pulir», con «adornar», que son, precisamente, métodos de creación opuestos. Curiosamente, Esteban Salazar Chapela que recuerda al poeta, en el homenaje póstumo de la revista *Caracola*, como «un caballero sin retórica», al referirse a su obra hace la siguiente salvedad: «Quizá le falta a veces a Moreno Villa lo mismo que echábamos de menos en su persona: retórica»¹⁶.

¹² RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editores, 1959, págs. 200-201.

¹³ LUIS CERNUDA, «José Moreno Villa», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pág. 127.

¹⁴ JOSÉ MORENO VILLA, «Algo sobre poesía, vi», *El Nacional*, México, 25 de mayo de 1952.

¹⁵ *Op. cit.*, págs. 73-74.

¹⁶ ESTEBAN SALAZAR CHAPELA, «José Moreno Vill», *Caracola*, Málaga, octubre 1956.

En cuanto a la eterna dicotomía fondo/forma, Moreno consideró, sobre todo en su primera época, que debía prestar más atención al contenido de los versos que a la expresión. En 1952 recuerda: «La rebeldía del joven se me manifestaba [...] en el afán de originalidad. Originalidad de pensamiento a fondo, no de formas. [...] Más tarde aprendí que la forma en poesía no es tan de menospreciar»¹⁷. Manifestó siempre su preferencia por, en palabras suyas, los «poetas reflexivos» o «poetas de enjundia» como Unamuno o Antonio Machado, frente a los «poetas decoradores»¹⁸. Disentía, pues, del fundamento de la poética del 27: el cuidado formal, cuyo lejano espejo fue el Siglo de Oro y, en particular, Góngora, que no fue nunca santo de la devoción de Moreno Villa, más inclinado hacia la claridad de Valdés¹⁹ o la «facilidad» de Lope²⁰. En su autobiografía recuerda así su participación en el famoso homenaje gongorino: «A mí me invitaron los jóvenes a colaborar en aquel homenaje a Góngora, porque decían que en mí principiaba el movimiento moderno, pero después de asistir a las primeras reuniones me retiré y no intervine para nada. En el fondo estaba ya contra el gongorismo»²¹.

No obstante, sus principios poéticos experimentaron un cambio, apreciable ya desde *Colección*²², y radical a partir de su apuesta por la vanguardia con *Jacinta la pelirroja* (1929) y *Carambas*²³ (1931), evolucionando, dentro del surrealismo humanizado de *Puentes que no acaban*²⁴ (1933) y *Salón sin muros*²⁵ (1936), hacia un manifiesto interés por los aspectos formales y estructurales del poema. En su *Autocrítica*, publicada en 1924 en la *Revista de Occidente*, leemos: «Para mí la poesía es un perpetuo descubrimiento hacia el cual me disparo. Ayer —más que hoy—, me disparaba frenético, y por esto, a veces, quedaban en la trayectoria oscuridades o confusiones. He sido siempre por naturaleza, más bien 'fáustico' que 'apolíneo' [...] Me gusta más perseguir fines que poseerlos [...] Comencé a publicar en el año trece [...] Por entonces, mi principal y casi única creencia confirmaba que la poesía era sobre todo confesión [...] me repugnaba la poesía de los parnasianos, tan lívi-

¹⁷ «Algo sobre poesía», v, *El Nacional*, México, 11 de mayo de 1952.

¹⁸ Vid. el artículo «El español menos bullanguero», en *Diálogos*, núm. 112, México D. F., julio-agosto 1983. Ideas recogidas en mi artículo «Antonio Machado en la obra de Moreno Villa. Una visión de lo contemporáneo», *Antonio Machado hoy*, III, Alfar, Sevilla, 1990.

¹⁹ Vid. «Juan de Valdés y El diálogo de la lengua», *Los autores como actores*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

²⁰ En *Vida en claro*, op. cit., pág. 83, recuerda cómo Azorín lo nombró miembro de los «Amigos de Lope de Vega».

²¹ Op. cit., pág. 154. ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN, en «La Modernidad de la poesía de Moreno Villa. Estudio de salón sin muros», *José Moreno Villa en el contexto del 27*, op. cit., pág. 176, resume así el distanciamiento de Moreno de los principios estéticos del 27: «Él se sentía mucho más próximo a la expresión directa de Machado y a la profundidad de Unamuno que a las innovaciones formales del veinte. Por eso se mantiene distante del gongorismo.» Con respecto a su participación en el centenario, fue más activa de lo que Moreno da a entender en *Vida en claro*. Vid. GUILLERMO ARNEDEO, art. cit., pág. 15.

²² Madrid, Caro Raggio, 1924.

²³ Madrid, Sánchez Cuesta, 1931, 2.ª ed., Cáceres, Ediciones Norba 10004, 1989.

²⁴ Madrid, Imprenta C. Méndez y M. Altolaquirre, 1933.

²⁵ Madrid, Héroe, 1936.

damente fría [...] A partir de *Evoluciones* se me presenta con otra luz el concepto de la poesía. Hasta entonces viví dentro de una cerrazón difícil de justificar, que se caracterizaba por la repugnancia a la forma verbal de Rubén Darío y por confianza ciega en el pensamiento rimado. La idea de que el producto de arte es algo que ha de gustar a los demás, que ha de ser su recreo, no se adueñó de mí hasta entonces. Casi todo mi afán ha sido interesar, no ofrecer un conjunto bello, digno de contemplarse repetidas veces»²⁶.

Moreno ha contribuido, con los reiterados comentarios y explicaciones sobre su poesía, a que se le haya considerado como un poeta reacio a volver sobre lo escrito. Nunca ha negado la imperfección de sus primeros libros. Mantuvo siempre una actitud excesivamente humilde ante su obra como muestran estas palabras de *Vida en claro*: «Tengo tan alta idea de lo bueno que todo lo que hago me parece perfectible y, por consiguiente, indefendible»²⁷. Y, después de referirse a *Jacinta la pelirroja*, libro muy lejos ya de las faltas de sus primeras obras, en estos términos: «Hay en este libro bastantes flojedades, fáciles de suprimir» declara, mediante un plural generalizador: «Los españoles de todos los tiempos somos más amantes de perseguir la emoción que la perfección»²⁸. Por último, en *Algo sobre poesía*, explica y justifica así sus prosaísmos: «ahora, en esta revisión que hago de mi obra, veo con claridad que ella difiere de la de otros poetas anteriores y posteriores en muchas cosas, pero principalmente en ser muy desigual. No he escrito para antologías, no he seleccionado mucho antes de publicar, he vertido con vehemencia el pan caliente que iba cociéndose en mi horno. A pesar de haber puesto miramiento en una porción de detalles que consideraba yo imprescindibles para la calidad de la obra, el ardor del momento creativo superaba a la capacidad de autocrítica». Y continúa, aferrándose a una débil justificación: «No me duele. Creo que incluso los lunares ayudan a definir nuestro carácter. También los lunares son humanos. Ahí están los de Darío, los de Unamuno, los de Juan Ramón (a pesar de tanta vigilancia y precepto), los de Lorca, etc. Y no digo de los antiguos como Lope»²⁹. Su «desaliño», pues, obedece a una poética coherente y asumida, tal vez la de un poeta «antiprofesional», como ha señalado Vitorio Bodini³⁰.

Dado que es innegable que parte de la obra poética de Moreno adolece de falta de corrección y atención disciplinadas, vayamos a la fuente de toda esta literatura sobre el peculiar estilo del poeta: sus libros, y, muy en particular: *Garba* (1913), *El pasajero*³¹ (1915), *Evoluciones*³² (1918) y *Colección* (1924). Es en estos títulos donde se concentra la casi totalidad de ejemplos de prosaísmos que pueden encontrarse en la obra de Moreno Villa³³. Hay una lógica evolu-

²⁶ Esta «Autocrítica» ha sido recogida por JUAN PÉREZ DE AYALA en una selección de ocho artículos de MORENO publicada en *Poesía*, núm. 15.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 244.

²⁸ *Ibid.*, pág. 176.

²⁹ «Algo sobre poesía», XIII, *El Nacional*, México, 24 de agosto de 1952.

³⁰ *Vid.* «José Moreno Villa», *I poeti surrealisti spagnoli*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 1963.

³¹ Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914.

³² Madrid, Saturnino Calleja, 1918.

³³ *Luchas de «pena» y «alegría» y su transfiguración* (Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915), a pesar de que MORENO dijera de él en *Vida en claro* (*op. cit.*, pág. 197): «Hoy me resulta

ción desde *Garba*, al que él mismo llama «libro primerizo»³⁴ y del que había dicho en su autobiografía: «veo con claridad meridiana todos sus defectos»³⁵, pasando por *El pasajero*, que contiene uno de los poemas más estimados por su autor, la larga alegoría «La selva fervorosa», de la que aún reconoce que «tiene todavía ingenuidades»³⁶ hasta *Colección*, que culmina y concluye la que ha sido unánimemente considerada por Cirre y Cernuda³⁷ la primera etapa de la poesía de Moreno Villa, «modernista» y «andalucista» según la califica Guillermo Carnero³⁸. A lo largo de las páginas de estos libros, Moreno Villa ha llevado a cabo una progresiva depuración que se traduce en un acercamiento al equilibrio entre el contenido y la expresión y en el propósito manifiesto de acabar poemas bellos, ágiles, como lo son ya algunas canciones de *Colección*. La frecuencia de versos y poemas malogrados disminuye con el aprendizaje de los diez años que separan *Garba* de *Colección*. Este último, es, a pesar de sus deslices, un libro unido ya al 27.

Ante ciertos poemas de Moreno Villa cabe preguntarse qué los hace prosaicos o, más acertadamente, qué les falta para que puedan considerarse pura poesía. No siempre es fácil determinar cuál es el error, por dónde pierden los versos su lirismo. En la mayoría de los casos confluyen diversos factores. Fallan, a menudo, los componentes más externamente líricos: frecuentes rupturas del ritmo, irregularidades métricas y rimas ripiosas que hacen del poema una música discorde. Pero el lector echa de menos, además, los elementos intrínsecos al lenguaje poético: la imagen, la elipsis, la sugerencia. Las metáforas son tópicos sin brillo o, incluso, la idea que el poeta quiere expresar es, en sí, prosaica. Ausencias y defectos que llevaron a Salazar Chapela a definir así el verso de Moreno, a quien atribuye haber acabado con la presión del lujo verbal, meramente externo, del modernismo: «El verso del malagueño ya no tiene el brillo de los ebanistas, es más bien mate; sus palabras no son redondas ni están pulidas, tienen a veces picos; su ritmo es desvaído y en muchas ocasiones dudoso»³⁹.

Moreno cae a veces en la narración explícita o en la descripción minuciosa que hacen del poema un texto en prosa distribuido en verso. Así ocurre en «El claustro» o «El café del abad», de *El pasajero*, donde es difícil hallar el acento lírico; y composiciones como «Desde un campanario», de *Colección*, podrían

como un juguete sin resorte, una alegoría ingenua y floja», es un opúsculo en el que el octosílabo fluye con naturalidad, sin los prosaísmos que encontramos en los libros citados. Por otra parte, nos es imposible abordar el estudio de su obra en el exilio. Ésta constituye un universo a parte de lo escrito en España. Valgan, en cualquier caso, estas palabras de Juan Rejano en el prólogo a *Voz en vuelo a su cuna* (México, Ecuador, 1961), sobre los dos libros publicados en México: *Puerta severa* y *La noche del verbo*: «Hermosura que no se queda detenida en el fondo, sino que sube también a la forma y la hace más ordenada, más homogénea, más surcada, diríamos, de líneas puras y equilibradas, con las que antaño había andado a la greña el poeta.»

³⁴ «Algo..., v», *art. cit.*

³⁵ *Vida en claro*, *op. cit.*, pág. 192.

³⁶ *Ibid.*, pág. 192.

³⁷ Vid. JOSÉ FRANCISCO CIRRE, *La poesía de José Moreno Villa*, Madrid, Ínsula, 1963, y el artículo citado de CERNUDA.

³⁸ Vid. el artículo citado de GUILLERMO CARNERO.

³⁹ *Art. cit.*

muy bien ser el encabezamiento de una novela: *La verde campana torrera, / en un compás de incensario, / difundió sus notas azules / por la piña de casas rosadas. / Y al punto, viejecitas oscuras, / viejos torpes, mozas gallardas / y rapaces endomingadas / salieron como negras hormigas...* En una lectura continuada, nada diferencia a estos versos de un fragmento en prosa.

A menudo son fácilmente identificables las «salidas de tono» a las que se refería Alberti. Se trata de prosaísmos léxicos que irrumpen, bruscamente, provocando un fuerte contraste con el contexto en que se insertan. Cuanto más elevado es el tono del poema, más abrupto es el descenso. En la poética que precede a la antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, anunciaba Moreno: «en mis primeros libros chocó a la gente de letras la admisión de adverbios y vocablos prosaicos. Esto no existe en la poesía anterior, y creo que, mérito o demérito, es algo que me corresponde en la evolución de la poesía española. Nótese que hoy dicen de todos los buenos poetas que hablan prosaicamente»⁴⁰. Esos vocablos «chocaron» entonces a la gente de letras, como extrañan al lector de hoy, frenando la corriente de su lectura. Veamos algunos ejemplos: *Sobre dorados juncos, el pan en embrión / se balancea al ritmo seráfico del viento... / Cada grano de trigo lleva en el corazón / una cerda emblemática que mira al firmamento*⁴¹. Entre voces como «seráfico», «emblemático» o «firmamento», que obedecen a un principio de selección regido por un canon lírico cercano al modernismo, la palabra «cerda» provoca ruidos en el oído del lector. Su posible disemia, que permite interpretar «cerda» en su acepción de 'mies segada', de forma que Moreno hablaría del grano de trigo como la esperanza de la cosecha, no evita que sea malsonante. Si «cerda» remite al significado más habitual de 'pelo de animal, basto y duro', la asociación visual entre las fibras que nacen de los granos de trigo y conforman la espiga, y las cerdas animales, sería ya suficientemente prosaica. La misma ruptura semántica y fónica hallamos en el ejemplo siguiente: *Y qué libérrimos / los carneros: / la blanca espuma / de sus pellejos / para los blandos / amantes lechos* (G. 99). «Pellejos» resulta estridente, cacofónico, en medio de versos tan dulcemente bucólicos y da al traste con la metáfora que compara la blanca lana de los carneros con la espuma del mar. De nuevo en *Garba* leemos un desconcertante contraste léxico; una distancia considerable separa los adjetivos de estos versos: *en praderas de abril aurrisqueñas / pace el toro de lidia, el pendenciero* (pág. 94). Ya en *El pasajero*, concretamente en el poema «*La selva fervorosa*», hallamos ejemplos como: *Oh, pobre almita, cuéntale al doloroso / pasajero la esencia de tu sutil tormento; / y ella dijo: —«Una selva en mis hondones siento»* (pág. 37), o: *Lastre amoroso de la selva virgen, / anímicos pingajos / que se adhieren al alma / en el transcurso del sendero humano* (página 42). *Evoluciones* recurre en dos ocasiones al empleo del verbo «correrse», tomado de un registro coloquial o familiar, en lugar de «moverse» o «desli-

⁴⁰ GERARDO DIEGO, *Poesía española contemporánea (Antología)*, Madrid, Taurus, Col. Temas de España, 1962, pág. 223.

⁴¹ *Garba*, op. cit., pág. 8. A partir de ahora detrás de cada cita incluiremos entre paréntesis, cuando sea necesario, las referencias al libro al que pertenece y a la página donde puede encontrarse. Siempre según las ediciones citadas. «G» será *Garba*, «P» *El Pasajero*, «E» *Evoluciones* y «C» *Colección*.

zarse». El primero de los textos en que aparece es un breve poema titulado «Como una copla»: *Una estrella se corrió / Es el alma de un penado / que va camino de Dios* (E. 226), y unas páginas más adelante: (225) *Las pocas nubes que había se corrieron al ocaso. / Ellas son agradecidas / ¡El sol, les prestaba tanto!* Poco apropiado parece también el uso de una voz familiar en estos versos: *Vas devanando tu vida en un sinsentido ameno, / como las nubes / por el cielo. / Después vendrán las llantinas / el remordimiento cruel / nube cargada / quiere llover* (C. 46), en los que a la no muy brillante, aunque pretendidamente culta paradoja «sinsentido ameno» se une sin transición el coloquialismo «llantina». Otro término coloquial irrumpe en los versos que siguen, en este caso al describir la emoción que produce al poeta el hallazgo de una estrella en medio de una noche oscura: *No supe, al pronto, pensar / ni comprender el misterio; / mas tu dulce claridad / ungió la raíz del alma. / Sentí dentro de los párpados / un bailoteo de lágrimas* (C. 34). A veces se trata de voces populares, como el empleo de «calentura» por «locura». Así, en el poema «El nieto de Don Quijote», de Garba: *Acechan el hallazgo de la eterna aventura, / menos hija del mundo que de la calentura [...] Porque al cielo se escala con base firme y dura, / no con el andamiaje de nuestra calentura* (pág. 44). Lo mismo cabe decir de «pupas» y «derrote», voces que aparecen en el verso final del poema dedicado a Unamuno, sustituyendo a las palabras «heridas» y «derrota» que cabría esperar: *Dudando si lo es o lo será mañana, / zapatea en el prado, como hizo Don Quijote, / mostrando en los revuelos de su ideal sotana / las pupas de su interno y trágico derrote* (pág. 71).

Podemos hallar entre sus versos evocaciones paisajísticas tan chocantes como ésta: *Tengo por butaca un risco / eminente y solitario / por encima de los pinos. / Hay un valle en lo profundo, / con trenes, casa, caminos / y pelotones vacunos. [...] Se cruzan con las esquilas / los aromas de la jara / y las ilusiones líricas* (C. 80). La sustitución del referente «mirador» por «butaca», no pasa de ser una atrevida metáfora que convierte al paisaje en una pantalla cinematográfica, pero el uso de «pelotones vacunos» para referirse al ganado que pasta en el campo es, inevitablemente, vulgar, junto a las «esquilas», los «aromas de la jara» y «las ilusiones líricas». Igualmente, rompe el lirismo al describir en estos versos el vuelo de una mariposa: *Pasó, con vuelo incierto / por el jardín sombrío / la mariposa blanca / Era el instinto abierto / a la flor del estío / y a todo la fragancia / De aquí su vuelo incierto, / su vaivén raquítico / su liviandad fantástica* (C. 28). El penúltimo verso citado quiebra el clima etéreo con la fuerza carraspeante, morbosa, del adjetivo «raquítico». Textos como «Cargos», de Colección, pueden considerarse un dechado de prosaísmos. *Yo no sé cómo no sintieron / tus manos —proas de esperanza— / el encontronazo divino / que hace posibles las hazañas. / En el valle de Josafat / el Arcángel —la acción sagrada— / te rechazará por inválido / con un ademán de su espada. / Pues el momento vino a ti / con todo lo que tú soñarás, / y lo dejaste patinar / y hundirse de nuevo en la nada* (pág. 44). Son varios los elementos que hacen al texto prosaico. Desde luego, el poeta ha desautomatizado el estereotipo del «soplo divino», pero podía haber recurrido a cualquier vocablo de significado intermedio entre «soplo», y «encontronazo» sin la rudeza de este último. Por último, entre los ejemplos de prosaísmos-vulgaris-

mos léxicos citamos estos versos del poema «Descubrimiento», de *Colección*: «¡Maravillosa vista!« / *claman los caminantes / en el descote limpio / de una teta serrana* (C. 16); la altura de la sierra convertida «en el descote [...] de una teta serrana» se crece ante el lector y le impide disfrutar de lo que podría haber sido un hermoso poema si hubiera respetado el tono de sus últimos versos: *Maravillosa vista / ¡Ojos maravillosos! / ojos maravillados, / que asistís al concierto / sigiloso del mundo, / mil veces más etéreo / sutil que la música*. La imagen anterior desentona en el sutil concierto que debe ser toda composición lírica.

En sus versos hallan lugar, igualmente, expresiones del lenguaje hablado: *(lima sorda, lima lenta / ¿Cuánto vas a dar de mano?* (G. 18); *Lo tenemos de prestado / el fuego es cosa celeste* (G. 32). Así finaliza un poema de Garba dedicado a Valle-Inclán: *Siempre imagino a esta persona / [...] Haciendo encaje valencienno: / tarea en que, con sólo un brazo / le echa la pata a D. Rubén* (G. 68). También hallamos en *Colección*, interjecciones del registro hablado más popular como: *¡Daca el morral!* (pág. 32); *¡Descuida!* (pág. 45) o *¡Vete al diablo!* (pág. 104).

En todos estos casos, Moreno cae en prosaísmo porque se aparta del tono previo establecido. Palabras como «teta» o «pelotones» traicionan la estética general de los libros según la cual todavía puede hablarse de palabras «poéticas» y «no poéticas». Moreno pretendía hacer Poesía con mayúscula, atendiendo a modelos reconocidos. Recordemos la dedicatoria inicial de *Garba* en la que hace una declaración de magisterios: «Adornen estas hojas los nombres de tres poetas: Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez.» En *Garba*, como en los libros siguientes, ocurre lo que ya indicó Cernuda: «Lo marmóreo, la perfección en frío y toda exterior, debía chocar con sus predilecciones íntimas, como también parecía ocurrirle a Machado; pero en éste raramente se le antojaba al lector que haya algo a retocar en sus versos, y en los de Moreno Villa sí se nos antoja en ocasiones»⁴². Después de *Jacinta la pelirroja*, inserto ya en la vanguardia, no podremos hablar de prosaísmos. Los poemas ya no pretenden ser meramente líricos. El verso se ha desbordado, liberándose del metro, acercándose vertiginosamente a la prosa. Pero por el momento, el código lírico al que estos libros pretenden ajustarse, hace que entendamos como «salidas de tono» los ejemplos que venimos comentando. Moreno consideró que se había adelantado a su tiempo dando cabida en sus versos a vocablos coloquiales, incluso vulgares, ajenos al inventario tradicional de voces propiamente «líricas». (Recordemos sus palabras citadas: «creo que mérito o demérito es algo que me corresponde en la evolución de la poesía española».) Tal vez su labor facilitó, como en otros aspectos, la de los jóvenes que renovarían definitivamente la poesía española del siglo xx, pero fue fatal para la calidad total de sus primeras obras. El suyo fue una especie de «sacrificio poético» en favor de sus principios de naturalidad, espontaneidad y rebeldía contra lo establecido. Estos prosaísmos serían, en cualquier caso, una importante lección para sus contemporáneos, perplejos ante una poesía muy lejos de lo relamido.

⁴² CERNUDA, *op. cit.*, pág. 122.

En la *Autocrítica* citada, Moreno dejó escrito: «Empleé desde *Garba* vocablos inusitados en poesía, no raros o trasnochados, sino del día»⁴³, manifestando una voluntaria intención de romper con el léxico heredado del modernismo y de emplear los que él llama «vocablos del día». Son abundantes los ejemplos en que encontramos una serie de palabras que no contaban con una tradición poética cuando Moreno empieza a publicar. Así, en *Garba*, se refiere al molino como: *¡Y siento un hondo desprecio / por el chisme de las aspás, / que a su tic-tac condenado / se reduce y amilana!* (pág. 23), o encontramos en un poema romántico y decadente, «Mirador», una expresión tan ajena al contexto como la subrayada en estos versos: *Vago anhelar en mis entrañas prende / y a la inyección de caridad revivo* (pág. 38). También en *Garba*, Moreno describe así a un espíritu adolescente: *el alma moza, toda brío, / toda llaneza y floración, / prosa rastrea y desvarío / y libertad del corazón* (pág. 12), e incluye símiles tan prosaicos como el que cierra estos versos: *Los músculos fulguran al esfuerzo / se estiran los tendones como elásticos* (pág. 42). El desajuste cronológico se hace patente en poemas como «Reconocimiento», donde leemos: *El amor, lo más bello del mundo, / prefiere las palabras añejas. / Yo veo que las frases sutiles / no emocionan a mi amada nena* (G. 36). El efecto de piedra al caer sobre un estanque que producen estas palabras en la sensibilidad del lector se multiplica cuando se insertan en la secuencia del libro. Pensemos que en el poema siguiente al citado, leemos versos con vocablos de un registro léxico clásico y culto: *Galeras de plata por el río azul... / ¿Dónde vais afares de mi juventud? / Abiertas las velas y los estandartes, / reís en las febles entrañas del aire [...] / Galeras de plata por el río azul. / ¿Se irá la ufanía de mi juventud?* La admisión de vocablos del día, permite, incluso, anglicismos como «mitin» en esta descripción paisajística de elevado lirismo que abre *Colección: Así como vosotras, en el mitin / de la naturaleza multiforme / junto al valle de almendros / y la fresca ladera / y el río y los jazmines / en el mitin de nubes y de soles* (pág. 9).

A menudo, en *Garba*, recurre a un vocabulario científico que parece estar relacionado con sus recientes estudios de química en Friburgo. Su evocación lírica es nula. Así ocurre en el poema «La unidad»: *¡Acopla las dispersas / partículas y lánzate / sereno a las empresas! ¡uno y flexible, como / el cuerpo de la mar! / Ella enarca su lomo, / sin hacerse una grieta. / [...] y en momentos de afán / se levantan sus átomos / como un solo Titán* (pág. 59). Acoge también léxico más próximo al género ensayístico que al lírico. En un poema a la figura de Azorín, leemos: *Tiene el fermento a veces, la potencialidad / de hacer que resucite una muerta ciudad* (G. 70), y se refiere al mundo clásico mediante una metáfora tan poco poética como la que encabeza estos versos de *El pasajero: Lo inactual inofensivo llega / hasta su mesa de labor: los cantos de la itálica; / la sintaxis, las reglas y los salmos* (pág. 12). De nuevo en *El pasajero* leemos versos afines a una prosa lógica y filosófica: *Las premisas, las causas, los ajustes / que un punto convinieron en la fuerte / hora de tu nacer / tal vez no sean nunca concurrentes / de nuevo, y esa bella / realidad reverente [...] quede / para siempre en la nada* (pág. 19). El poeta explicará así al lector en «La Catedral», de *Colección*, cuál es su percepción del monumento: *Mido con silencio el ámbito, / y mi pequeñez inmortal / considera estéticamente / la emoción de la catedral* (pág. 89), aclaración superflua, tratándose de una recreación lírica.

⁴³ JOSÉ MORENO VILLA, *Autocrítica*, art. cit.

En sus poemas se evidencia la lucha entre «continuidad» y «revolución» que, como él mismo afirmó en *Algo sobre poesía*, animaba todas sus actividades: «siempre me empujaron dos fuerzas internas: la revolución y la continuidad. De un modo inseparable. Querer hacer otra cosa que lo hecho por otros y al mismo tiempo proseguir, no romper el vínculo [...] que nos une a los individuos en las actividades que sean dentro de un país y de una cultura»⁴⁴. Sus primeros libros se ciñen, por una parte, a los modelos tradicionales, y aunque haya renegado del adorno modernista, acusan también la huella estilística de este movimiento. Pero su afán de cambio se manifiesta en la inclusión de vocablos nuevos, insólitos en la tradición poética que le precedía. Las dos tendencias, autónomas, puras, son válidas. Cada una obedece a una poética determinada. El desastre se produce al hacerlas convivir sin transiciones. Es el contraste, el desajuste, lo que provoca el prosaísmo. Los poetas del veintisiete distinguieron perfectamente qué exigía la tradición y qué la vanguardia y qué código pertenecía a cada una. Moreno inició su trayectoria fundiendo apresuradamente tradición y renovación, pero era la suya una renovación superficial, que se limitaba a ejercer una mal entendida libertad en cuanto a la selección léxica. En cualquier caso, de esta adelantada fusión deriva la importancia histórica de su obra que hace de él un eslabón fundamental entre el 98 y el modernismo, y la generación del 27. Pretendía ser claro, directo, diáfano; estos fueron sus objetivos estilísticos fundamentales y han dejado magníficos ejemplos en prosa, pero han dado peores resultados en poesía, como él mismo reconoce: «La diafanidad tiene sus peligros, sobre todo en poesía. Puede llevar al razonamiento frío y a expresiones vulgares (...)»⁴⁵.

En los casos repasados hasta ahora, Moreno ha usado correctamente el léxico desde el punto de vista semántico, pero podemos encontrar casos en los que la palabra empleada no es la adecuada para el contexto. Se producen confusiones entre voces casi homófonas, en ejemplos como éste de *Garba*: *¡Si el sol ahínca, quema los trigos / y si la nube quiere estallar, / del tierno gajo de nuestras vides / todo el azúcar se llevará!* (pág. 10). El significado exacto de «ahincar» es 'Instar con ahínco o eficacia' o 'apresurarse'. Estamos, pues, ante un cruce con el «hincarse» reflexivo de «hincarse de rodillas», al querer expresar que el calor del sol hace doblegarse, arrodillarse a los trigos. Algo semejante ocurre en los versos siguientes de *El pasajero*: *Los besos del amado descoloran / la tez: las rosas advinieron lirios* (pág. 7) (donde leemos «advenir»: 'sobrevenir', 'suceder', 'acaecer'; en lugar de «devenir»: 'convertirse en', 'llegar a ser'), o en estos de *Evoluciones* en los que «los gentíos» (en plural incorrecto) sustituye a «las gentes»: *En el mar, ondulado como una caballera, / flotan inverosímiles nuececillas con velas. / Son las aspiraciones, los ideales blancos / que abogan por el alma de los gentíos sanos* (pág. 231). A veces la rima arrastra a estos usos inadecuados. Así, en el primer cuarteto del «Soneto en el pueblo», de *Colección: Amparo mío, seca piña / de casucas grises y pardas, / que habitaron gentes bastardas / y gentes de alma noble y niña*. No creo que «bastardo» sea el adjetivo más apropiado para referirse a gentes burdas, de alma vulgar y roma.

No es infrecuente hallar entre los versos de estos libros solecismos como

⁴⁴ «Algo...», v), *art. cit.*

⁴⁵ «Algo...», vii), *El Nacional*, México, 1 de junio de 1952.

falta de concordancia entre los verbos: *recogido en ti, / sin mirar a nadie, la máquina / de tus entusiasmos / partiera con potentes alas, / y desplegaría / flor que hoy es capullo / dentro del alma* (G. 63); uso transitivo de un verbo intransitivo, que no puede considerarse como licencia poética: *De la verde / fronda callada / una hiena / salió brillando sus dientes.* (G. 17), o empleo del artículo indeterminado en lo que pudiera ser un galicismo o un remedo arcaizante: *Es su arranque bravío, y no cedo / por un otro mi potro gitano* (G. 104) (parece que el poeta se ha visto obligado a incluir el artículo para respetar la rima).

La selección de un sustantivo o un verbo, en lugar de otro con menos carga significativa, no sólo hace descender el tono lírico del poema, sino que, ingenuamente, destroza la imagen sublime a que aspiraba, acercándose a lo humorístico, sin pretenderlo. Es el caso del poema de *El pasajero*, «En la que fue celda de Teresa de Jesús», en el que leemos el siguiente recreación de un momento íntimo de la vida de la santa: *Ha destapado el lecho. La llamita / de una vela agostada temblotea. / Desatando las cintas y los broches, / maquinadamente, aflójase Teresa.* Lo mismo cabe decir de los versos siguientes, donde el verbo malogra la imagen del viento ciñendo el vestido a las formas de un cuerpo femenino: *Andabas volando / por la anchura del prado / y tu cuerpo decía: / ¡Flores, flores, flores las mías! El viento aplastaba / en tus carnes las telas blancas / y tu cuerpo decía: / ¡Fuerza, fuerza, fuerza la mía!* (Col. 77). Puede ocurrir también que un hermoso poema como «Cortesano», de *Colección*, cuya penúltima estrofa bien pudiera formar parte de los más selectos versos de Salinas, se precipite en un final absurdo, en un quiebro al modo de las «manolerías» que atribuía Moreno a Manuel Machado, en *Los autores como actores*⁴⁶: [...] *Vendré todos los días a mirarte / llegar por el angosto / camino del jardín / para alcanzar tus ojos / y vivir ese instante / del otro / que sólo tú / sabes sacar de mi fondo / ¡Claro está, que / si no te incomodo!* (pág. 35).

Así como hemos visto prosaísmos por exceso de rudeza, puede haberlos por exceso de delicadeza: se trata de los casos en que Moreno alcanza lo cursi, que puede residir en la misma idea de los versos: *los ideales / que son del espíritu guirnalda* (G. 62), o en la expresión, recurriendo a un vocabulario excesivamente culto: *Bésale madre, que viene / tu niña de confesar / y trasmína a rosa fresca / y a ramito de azahar* (G. 78). Detengámonos en el poema «La hombrada», de *Garba*: *Esta calleja de los barrios, / tan sonora y oriental, / llena de tiestos florecidos / y niveas faldas de percal* (pág. 86). Lo cursi y lo prosaico están en el desajuste entre los elementos asinérgicos que componen la estrofa. Estamos ante una «calleja de los barrios», con cierto tono despectivo, que es, nada menos que «sonora» y exóticamente «oriental». En medio de este insólito escenario surgen los castizos «tiestos», y el humilde «percal», idealizado, se convierte en «niveo». En *El pasajero* leemos la siguiente caótica descripción de Toledo: *Desgalichados ibis pululan por la vega, / donde crecen icocos, mandarinas y rosas. / Unalconero (sic) sirio con su carcaj peludo / estampa sus siluetas encima de una loma* (pág. 24). De nuevo el contraste feroz: «Desgalichado», adjetivo familiar para indicar 'desaliñado', 'desgarbado' califi-

⁴⁶ Vid. «Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los autores...*, op. cit.

cando al mítico «ibis» que sobrevuela Toledo, donde crecen árboles tan extraños como «icocos». Por último, el «carcaj» de piel del halconero es nada menos que, vulgarmente, «peludo». Estos versos denuncian una mala digestión del modernismo con su gusto por lo medieval, lo oriental, y la inclusión de voces exóticas. Cuando transcribe fielmente el modelo modernista, consigue, al menos, composiciones con gracia: *Con el rizo de mi tela / de «moaré», / sobre el alma viva estela pondré. / En el rizo está el hechizo. / El oriental / supo sacar al rizo su panal...* (G. 60).

Lo prosaico, en estos primeros libros, radica, a menudo, en lo más osado de sus poemas, en lo más nuevo. Encontramos, ya en 1913, imágenes que podrían incluirse dentro del género ramoniano de la greguería. Tendrían plena validez aisladas, pero «rompen el conjunto del cuadro» insertas en poemas de tono sobrio. Los ejemplos son varios: «Los vagos duermen», de *Garba*, describe así el cielo encendido del mediodía: *Mediodía. Es el muelle, calcinado del sol, / fondo rojo y dorado de un imenso perol* (pág. 50); un lago, oculto entre montañas, se convierte en *Evoluciones*, mediante una curiosa personificación, en un miope: *El lago se rodea de empechados montes, / que no dejan pasar los vientos insurgentes; / el lago es un miope que no tiene horizontes / y sonrío a la paz como los inocentes* (pág. 232). Dos enamorados se deslizan, en *Colección*, por un río idílico hacia el mar: *Nuestra lancha iría / sobre el azul del río, bajo el del cielo / entre orillas húmedas, / pobladas de infinitos almendros, / camino del mar, / del infinito abrevadero* (pág. 37). La imagen del último verso convierte inevitablemente a los amantes en una yunta de ganado sediento. Estas extrañas e ingenuas asociaciones ponen, a veces, una sonrisa en los labios del lector. Veamos uno de los epitafios de *Evoluciones*, el titulado «El farsante»: *En las naves de Dios, dulzuras cantaba; / en las celdas propias, cieno maldecía; / sus señas personales en el fichero humano / riñen con las sentadas en las fichas de arriba* (pág. 186). El desatino, por último, se concentra en versos como éstos: *Ciencia —folios y cuadernos— / talento —soplo ideal— / valor y elegancia-cuernos / queda poco el natural* (pág. 110). Ya es poco acertada la aposición especificativa a «ciencia»: «folios y cuadernos», pero aún lo es menos llamar, metafóricamente, «cuernos» a «el valor y la elegancia». Probablemente se haya visto arrastrado por la inusual rima «cuadernos-cuernos».

Hasta aquí la ingrata tarea de compendiar lo que pudiera parecer una antología nefanda del primer Moreno Villa. Sus prosaísmos iniciales fueron un aprendizaje para llegar al verdadero y acendrado lirismo con *Jacinta la pelirroja*, las bretonianas *Carambas* y los ya magníficos *Puentes que no acaban* y *Salón sin muros*, en que se ciñe al empleo absoluto del verso libre, sin mezclarlo, como ocurría en *Jacinta*, con fragmentos y poemas rimados. Moreno encuentra su voz en la libertad que le ofrece la vanguardia y, más en particular, el surrealismo. En estos libros, palabras como «hemorroides» y «barragana» se insertan con naturalidad en el contexto: *Si escribes alguna vez tus memorias / dí que andabas por la casa en zapatillas, / que roncabas durmiendo / o sufrías hemorroides [...] lo mejor es descolgar anécdotas, / exhibir la ropa interior, / dar pelos y señas de tu barragana / y presentar el haber y el debe de tu calendario*⁴⁷. No estamos ya ante prosaísmos, porque el código poético es

⁴⁷ *Salón...*, op. cit., pág. 14.

abierto y ha roto enojosas distinciones entre prosa y poesía. Del mismo modo puede decir, sin dañar el tono del poema que *la noche de Dios es la vejiga eterna de los cielos*⁴⁸, que *babearon de júbilo los mierdas de ayer*⁴⁹ o que *Por la cuerda iba el tonto del higo; sin calzones está la justicia en la luz*⁵⁰. Las «disolventes» Carambas le han enseñado a romper el ceñidor del lirismo que le llevaba, como hemos visto, por su afán de llaneza y claridad, a lo prosaico.

No obstante, podríamos aplicar a Moreno las mismas palabras que él dedica al Espronceda de «El estudiante de Salamanca», en *Los autores como actores*: «El desaliño, la falta de escrúpulo técnico y de delicadeza, esos efectos de solicitud amorosa para la propia labor [...] podrían desagradarnos. [...] Más, como historiador [...] hay que reconocerle un valor muy alto, de gran importancia para nuestra literatura. Es sobrio, es claro, es libertador de su tiempo. Obras como éstas son las que permiten nuevos avances en épocas sucesivas»⁵¹.

Concluimos con unos versos de Moreno citados por Max Aub, en *La poesía española contemporánea*:

*Años, montón de años, gran edad,
toda una luna de años he vivido
y no supe, no quise
o no pude acabar nada perfecto.*

Aub añade un comentario que se ajusta perfectamente al Moreno Villa de los libros comentados: «Tal vez sea cierto, pero en reconocerlo está su perfección»⁵².

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 18.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 19.

⁵⁰ *Puentes...*, pág. 39.

⁵¹ *Op. cit.*, pág. 152.

⁵² MAX AUB, *La poesía española contemporánea*, México, Imprenta Universitaria, 1954, página 108.