REFLEXIONES SOBRE LA LIRICA

EL LIBRO «COLECCIÓN», DEL POETA ANDALUZ MANUEL MORENO VILLA

(Primera versión)

POR

ANTONIO MACHADO

La primera composición del libro de Moreno Villa se titula *Modelos, las Montañas*, y es como sigue:

Así, como vosotras, en el mitin
de la naturaleza multiforme;
junto al valle de los almendros
y la fresca ladera
y el río y los jardines.
Así, como vosotras, en el mitin
de nubes y de soles,
sin adornos, sin cambios,
en sobriedad eterna
—un tanto arisca—lejos
y por encima de nuestros tejados.

En esta bella estrofa no pretende el poeta representarnos con palabras la imagen—líneas, colores—de las montañas ni la emoción que despierta en su ánimo la visión de las montañas. Lo sensorial y emotivo están ausentes, o lejos, de la estrofa. Las imágenes no tienen aquí un valor intuitivo, de objetos únicos que impresionan al poeta en un momento no menos singular; son imágenes genéricas que, en vez de acercarnos a las cosas, nos apartan de ellas para llevarnos a los conceptos. No todo—como ríos y nubes—es flúido en el paisaje. Ahí están los montes altos, quietos y firmes. Altura y lejanía, inmutabilidad y permanencia desea el poeta que, como las montañas, tengan sus creaciones.

En esta composición, donde el poeta se propone—acaso nos dicta—una norma estética, lo esencial es el esquema lógico. Esta composición no es lírica—la lírica empieza en la página siguiente—; pero aquí, como en todo el libro, se advierte la actitud vigilante del poeta. No es Moreno Villa, cier-

tamente, hombre que se abandone y entregue a su demonio interior ni ha de tentarle ese ilogismo sistemático, captado en las cerebraciones semicomatosas del sueño, con que algunos sedicentes novadores—¡bien rezagados, a fe mía!—pretenden asombrarnos. De tales peligros libra al poeta su capacidad de reflexión, su siempre despierta intelectualidad. Si algún peligro ha corrido, y aun puede correr, la lírica de Moreno Villa, es de índole contraria. Pero no adelantemos nuestros juicios, pretendiendo concluir sin apenas haber empezado.

Reparemos en lo bien que sienta a esta composición la ausencia de rima. Y en verdad que la rima hubiera sido aquí superflua, cuando no impertinente. La rima es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, mejor diré artificial, en que se da el poema. Porque los sonidos se repiten nos damos cuenta de que se suceden; porque se suceden los sentimos en el tiempo. Pero ¿para qué rimar un razonamiento? ¿Qué tiene que ver la lógica con el tiempo? El pensamiento lógico tiene, precisamente, la pretensión contraria de la rima y de todos los elementos rítmicos, temporales, del verso. Sólo él, en el fluir de nuestra conciencia, pretende siempre anclar y también, como veremos después, construir; pero, en todo caso, aspira a la intemporalidad. El más elemental buen gusto sentirá profunda antipatía por toda lógica rimada.

La segunda composición del libro dice así:

VOZ MADURA

Déjame tu caña verde.
Toma mi vara de granado.
¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado;
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?
¡Déjame tu caña verde!
¡Toma mi vara de granado!

En esta bella estrofa hay, por lo menos, cuatro versos flúidos. Y digo cuatro, porque los dos primeros, repetidos al final entre admiraciones, acaso encierran, bajo forma de alegoría, una idea: la total del poema; no pertenecen a la zona emotiva del alma del poeta, y sólo pueden hablar a la inteligencia. Estarían, pues, fuera de todo suceder, de todo deve-

nir, en la región intemporal de la lógica (1). Y acaso podríamos señalar en Moreno Villa la tendencia a un equilibrio, cada día más logrado, entre los elementos conceptuales del verso y los intuitivos—los específicamente líricos—, imágenes en el tiempo, con que el poeta pretende expresar lo inmediato psíquico, su íntima historia sensorial y emotiva. Este cielo rojo y este prado amarillo nos sugieren momentos únicos del cielo y el prado y nos acercan a la intimidad del poeta que los intuye, alejándonos de las imágenes genéricas—cielo azul o prado verde—que tienen, o pueden tener, valor conceptual cuando pretenden ser, estéticamente al menos, definiciones del cielo y del prado. Y ¿qué diremos de esas naranjas que saben a rosas y de esas rosas, etc.? Pues que ya nada, o casi nada, tienen que ver con las naranjas y las rosas que nosotros pensamos en huertos y jardines, sino con una íntima y singular experiencia del poeta, que se nos invita a realizar.

Reparemos en que esta composición está rimada, y en asonante, rima trivialmente llamada imperfecta. La rima—*ce bijou d'un sou* de que hablaba Verlaine—no es—ya lo sabemos—un elemento esencial de la lírica. No lo es, porque puede prescindirse de ella. Pero siempre a condición de sustituirla por algún otro elemento rítmico que haga sus veces. Esto quiere decir que comparte con otros medios el ejercicio de una función esencial: poner la palabra en el tiempo, y no en el tiempo matemático, que es mero concepto abstracto, sino en el tiempo vital; darnos la emoción del tiempo. No es la rima—exactamente hablando—una repetición de sonidos. Lo que se da en cada momento de la rima es el encuentro de un sonido y el recuerdo de otro; elementos distintos y, acaso, heterogéneos, porque el uno pertenece al mundo de la sensación y el otro al del recuerdo. Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos. El artificio de la rima es una creación tardía, pero admirable, que sólo una grosera ignorancia puede desdeñar. Se dirá que la rima, por su carácter iterativo, constituye en la música del verso el esquema fónico perma-

(1) Los conceptos revestidos de imágenes no pierden un ápice de su valor conceptual, ni se acercan en absoluto a nuestra intimidad. Si algún día se estudia el barroco literario español—Góngora, Calderón, Quevedo—se verá que es, en su mayor parte, metaforismo conceptual, un *piétinement sur place* del alma española que retrocede ante las ideas, creando con conceptos, tópicos, definiciones dogmáticas, un laberinto donde circular y que, concomitantemente, ciega las fuentes de la emoción humana, esencialmente religiosa, para rendir culto a las emociones convencionales, políticas o eclesiásticas. Se comprenderá la carencia, en nuestra cultura, de una filosofía y de una lírica.

nente. Y esto es verdad a medias. En efecto: uno de los oficios de la rima es hacernos sentir, por contraste, el fluir de los sonidos que pasan para no repetirse. Pero la rima que, con relación a los elementos irreversibles del verso, acentúa su carácter de permanencia, no es por sí misma ni rígida, ni uniforme, ni permanente. Es un cauce, más que una corriente; pero un cauce que, a su vez, fluye. Complicando sensación y memoria, contribuye a crear la emoción temporal *sine qua non* del poema.

Moreno Villa acostumbra rimar y muestra cierta predilección por el asonante. El asonante—tan propio de nuestra métrica—tiene ciertas ventajas sobre la llamada rima perfecta. El culto a la dificultad de todo negro catedrático ha contribuído al mayor prestigio del consonante. Pero la dificultad no tiene, por sí misma, ningún valor estético. Difícil es, ciertamente, dar a una estrofa la estructura de soneto; no tanto, sin embargo, como romper un adoquín con los dientes. Entre las excelencias de la rima aconsonantada sólo los papanatas pueden incluir su dificultad. Tampoco he de señalar como excelencia del asonante su escaso artificio. La rima asonantada es una atenuación de la rima, que permite la repetición indefinida de las mismas vocales, acompañadas de diversas articulaciones. Cuando se la emplea, tal como cristaliza en nuestros romances, sin la bárbara y caótica mezcla de asonancias distintas y con la doble serie de versos libres y rimados, alcanza por sí misma un cierto encanto. Esa asonancia continuada—cuya monotonía es sólo aparente—contribuye en nuestro Romancero—épica rememorada—a acentuar el sentimiento del tiempo, porque en el EPOS castellano es, realmente, lírica. Como toda rima, no contiene el romance sino el repetido encuentro de un sonido con su imagen fónica, pero la iteración periódica de las mismas vocales va reforzando en la memoria la serie de fonemas pasados y nos da en cada momento de la rima una sensación nueva que se destaca sobre recuerdos de tonalidad y tensión distintas. Si la poesía es, como yo creo, palabra en el tiempo, su metro más adecuado es el romance, que canta y cuenta, que ahonda constantemente la perspectiva del pasado, poniendo en serie temporal hechos, ideas, imágenes, al paso que avanza, con su periódico martilleo, en el presente. Es una creación más o menos consciente de nuestra musa, que aparece como molde

adecuado al sentimiento de la historia y que, más tarde, será el mejor molde de lírica, de la historia emotiva de cada poeta. No es extraño que nuestra lírica llegase con Gustavo Adolfo Bécquer—único lírico de nuestro ochocientos—a una marcada predilección por el asonante y que después el archimélico Juan Ramón Jiménez nos diese tantos inolvidables romances sentimentales.

También en la lírica de Moreno Villa, este fino cantor malagueño, es la rima asonante un signo de honda significación. Por eso me he detenido—acaso más de la cuenta—en el examen de esta forma. En las composiciones más bellas de Moreno Villa, más claras de ambiente, más directas de forma y más emotivas suele aparecer la forma romanceada. Pero dejemos esto para adentrarnos algo más en la obra de Moreno Villa.

En los cuatro versos citados, como en otros muchos que pudiéramos citar, no emplea el poeta metáforas propiamente dichas, es decir, imágenes que pretendan representar a otras. En la intención del poeta las imágenes tienen aquí un valor directo, fluyen y se alcanzan, pero no llegan a trocarse o a sustituirse. Ni estas naranjas que saben a rosas, ni estas rosas que saben a cuerpo humano, tienen ni remotamente una significación metafísica, como pudiera deducirse de un grosero análisis. La metáfora no suele ser poesía, sino retórica; ahonda en el barroco literario, es decir, cuando el mundo intuitivo del poeta ha cedido su puesto a un mundo de conceptos. Se forman casi siempre entre imágenes pensadas, no intuídas, únicas que pueden tener un común esquema conceptual. Porque se ha confundido groseramente el empleo de las imágenes como expresión de lo inefable, de lo que no puede ser captado lógicamente, con el trasiego de las imágenes, fruto de un análisis conceptual, que es, precisamente, todo lo contrario, se mantiene un equívoco que conviene deshacer. Metaforismo y conceptismo suelen ir de la mano, son dos fenómenos concomitantes que expresan una esencial ruina del mundo intuitivo. ¿Quién leyendo a Quevedo o a Góngora culterano no verá claramente que la poesía—no ya la lírica—es algo definitivamente muerto? ¿Quién, que sepa leer a Calderón, nuestro gran barroco, no verá en él un punto final? Son, no obstante, los tres grandes maestros de la metáfora. Y estos tres robustísimos ingenios—digámoslo de

paso—representan no solamente el agotamiento lírico de la raza, sino el *piétinement sur place* de su pensamiento lógico, que retrocede ante las ideas y se encierra en un laberinto de conceptos, de tópicos, de definiciones. Son tres escolásticos rezagados, tres barrocos, en quienes las imágenes, no solamente suelen estar vacías de intuiciones, sino que se emplean para enturbiar conceptos y disfrazar la estéril superfluidad del pensamiento (2).

He intentado—dice Moreno Villa, hablando de su propia lírica—*decir lo más posible del modo más directo y más sencillo. Poesía desnuda y francamente humana he querido hacer.* Y este propósito persiste—en efecto—a través de toda su obra. Y es esta sencillez de forma y este anhelo de expresión directa lo que hace aparentemente oscuras muchas de las composiciones de este y de otros poetas. No es extraño. Se entiende generalmente por claridad aquello que creemos comprender sin esfuerzo, aunque a veces sea, en realidad, lo incomprensible y aun lo absurdo. Pero lo que creemos comprender sin esfuerzo es siempre lo que no pensamos, el correcto esquema lógico entre nociones definidas, definiciones que aceptamos como verdaderas, séanlo o no. Nuestra actividad mental descansa siempre que no traspasa las fronteras de lo convenido, de lo aceptado por autoridad, por rutina o, acaso también, por una experiencia propia ya realizada. Este ahorro de nuestra actividad psíquica es el que agradecemos con el nombre de claridad, aplicado al pensamiento ajeno. Es casi siempre un simulacro de pensamiento, no un pensamiento real, lo que más satisface las exigencias lógicas del vulgo. Esto lo saben muy bien todos nuestros oradores políticos y no pocos de nuestros autores dramáticos. Y son siempre las formas retóricas, indirectas, de artificio, envueltas en metaforismo conceptual, las que encierran los tópicos que diputamos claros, y que son, en realidad, la oscuridad—la vaciedad—misma. Sólo un pensar ficticio gusta del disfraz y huye del desnudo. Pero un pensamiento vivo, real, porque no respeta los límites de lo definido, aunque aspire a definir, y porque emplea la expresión adecuada, directa, la inmediata, si posible pura, tan ajena a nuestros hábitos mentales, es por ello mismo tachado de oscuro. Así nos venga-

(2) No ignoramos cuánto—al margen de su perversidad—hay de excelente en los tres ingenios citados; pero no es ésta la ocasión de hablar de ello.

mos del doloroso esfuerzo con que vencimos nuestra inercia mental.

Oscuro para que atiendan;
claro como el agua, claro
para que nadie comprenda.

Así decía José Luis Fuentes, poeta sanluqueño, místico y borracho, muerto en Cádiz hacia finales del pasado siglo (3).

* * *

Poesía desnuda y francamente humana—dice Moreno Villa—*he querido hacer*. Sin embargo, se equivocará quien piense que es Moreno Villa un cantor ingenuo y tan seguro de su estética como de estas palabras pudiera deducirse. Porque no en vano Moreno Villa aparece en el mundo de la lírica en los momentos, esencialmente afónicos, en que la lírica es para muchos—y no los peores—un problema y para pocos un oficio que se ejerce, confiadamente, bajo normas seguras. La preocupación estética, una reflexión sobre su propio canto, en detrimento, aunque no grave, de su canto mismo, acompaña a la obra de Moreno Villa.

Yo no sé, en verdad, lo que entiende Moreno Villa por poesía francamente humana, ni si, puesto a definirlo, le sería fácil hacerlo. El concepto de lo humano no se formó de una vez para siempre, sino que cambia con la fe de cada tiempo, con la metafísica, más o menos consciente, que expresa nuestras creencias últimas. Los simbolistas—poetas de antes de ayer—, en cuanto mostraron un cierto acuerdo consigo mis-

(3) José Luis Fuentes: un poeta complementario más de Antonio Machado, por cierto no incluído entre los componentes del *Cancionero Apócrifo* ("Los complementarios", vol. I, fols. 105-109 v.; 111 v.-113; 124 v.-125). Este *Cancionero*, que Machado subtitula "Doce poetas que pudieron existir" (folio 115 v.), y que sumados resultan algunos más, son los siguientes: Jorge Menéndez, Víctor Acucroni, José María Torres, Manuel Cifuentes Fandanguillo, Antonio Machado, Abraham Macabeo de la Torre, Lope Robledo, Tiburcio Rodriálvarez, Pedro Carranza, Abel Infanzón, Andrés Santallana, José Mantecón de Palacio, Froilán Meneses, Adrián Macizo y Manuel Espejo. En total, contando con José Luis Fuentes, suman dieciséis, que, unidos a los primeros y prototípicos complementarios Abel Martín y Juan de Mairena, encuadran un ejército apócrifo de dieciocho poetas que complementan al gran don Antonio. Y para evitar seguros equívocos, puntualizamos aquí la nota biográfica del apócrifo Antonio Machado, redactada de puño y letra por su creador. Dice así: *Antonio Machado. Nació en Sevilla en 1895. Fué profesor en Soria, Baeza, Segovia y Teruel. Murió en Huesca en fecha todavía no precisada. Alguien lo ha confundido con el célebre poeta del mismo nombre, autor de "Soledades", "Campos de Castilla", etc.* ("Los complementarios", vol. I, fol. 107). [NOTA DE LA REDACCIÓN.]

mos, una relativa congruencia entre sus poemas y sus propósitos confesados, dejaban ver claramente cuáles eran esta fe, estas creencias últimas, esta metafísica que estaba en el fondo de su lírica. Su concepto de lo humano hubiera sido fácil de formular. Hombres de la segunda mitad del ochocientos, llevaban muy acusado el acento del siglo que fué, en parte, acaso en lo específicamente suyo, un siglo hondamente irracionalista (4). Hubiera definido al hombre como un ser sensible, volente, sentimental, ciegamente dinámico o esencialmente absurdo.

Un cambio de clima espiritual—que tendría su equivalencia física en un nuevo período tórrido o glacial—se da en Europa cuando la fe de nuestros abuelos, que los llevó al culto de la diosa razón, se trocó en la fe, no menos arbitraria, en la esencial acefalía del mundo. Yo no sé si alguien ha señalado, con suficiente insistencia, la importancia que tiene como signo acusador de este hondo cambio: la metafísica de Schopenhauer, el humor de Nietzsche y tantas ingentes manifestaciones de una fe agnóstica que va poco a poco madurando el dogma del siglo, señalado por Goethe con la anticipación vidente propia del genio. No es la posición egocéntrica —un alma es siempre centro—, sino la posición espectacular, teórica, de visión a distancia, la que el hombre cree haber perdido para siempre. La inteligencia mera (?) y tardía, acaso superfluo accidente vital, carece ya de toda dignidad teórica. Nada puede intuir; no tiene ojos. Los ojos, bien mirado, no están ya en ninguna parte. El hombre del ochocientos pide a la música—Wagner—un consuelo del total apagón de su mundo leibniziano, que tenía los ojos en todas partes. Florece un arte de ciegos músicos. La pintura misma, el impresionismo, es arte de ojos que no ven y pretenden palpar la luz. La lírica apela también a las potencias oscuras, a las raíces más soterrañas del ser, donde ya no está la razón, sino la ciega voluntad cósmica. El simbolismo declara guerra a lo inteligible y pretende una expresión directa de lo inmediato psíquico, para lo cual, según ellos, no sirve la palabra sino empleada como símbolo. En efecto: si la palabra es producto de objetividad, de convención entre sujetos, moneda

(4) Digo hondamente, porque en lo superficial, formado siempre de reminiscencias del pensamiento muerto, en la política, por ejemplo, era muy otra cosa.

corriente para uso de todos, será preciso borrarle el valor que tiene en el comercio humano, su significación léxica, si ha de expresar el hondo monólogo de cada espíritu. Borrado el cuño a la moneda, sólo queda el metal. El metal de la palabra es el sonido. *Parler n'a trait à la realité des choses*—dice Mallarmé—*que commercialement;* y Verlaine: *de la musique avant toute chose.* Ambas sentencias, que hoy empiezan a parecernos blasfemias, encierran el mismo concepto. Claro es que Verlaine es un poeta que—a pesar de su estética—logra una expresión integral de un mundo emotivo; y Mallarmé, un teorizante que no siempre consigue una realización poética. Pero el culto a lo irracional, que hace al uno blandamente caótico, y al otro deliberadamente enigmático, es común a ambos.

Los dos tienen tras sí la metafísica de su siglo; contribuyen, con más o menos conciencia, a la ingente labor de un siglo que ha puesto al sol las raíces del ente de razón cartesiano. Lo humano era entonces—¿lo recuerda Moreno Villa?—el caos sensible, lo inconmensurable con el lenguaje, el puro fluir de una conciencia individual horra, si posible fuera, de toda estructuración lógica. Se buscaba una expresión de lo vivo; era, por definición, lo que necesariamente había de escapar y escurrirse entre las más tupidas redes de la lógica. Se elaboraba por entonces—si bien todavía en el silencio del filósofo—la filosofía bergsoniana, donde la inteligencia, incapaz de pensar lo vital, era definida como la facultad pragmática de pensar la materia inerte, donde inteligencia y materialidad eran dos hermanas gemelas nacidas en el ODOS KATO del fuego heraclitano. *Des reçu: de l'absolu.* Con estas palabras se predicaba ya a convencidos. Muchos que no habíamos leído a Bergson, bergsonizamos por cuenta propia, hace ya más de veinticinco años.

Mas ¿qué será una poesía francamente humana en estos días en que Moreno Villa nos ofrece su bello ramo de claveles líricos? Ortega y Gasset nos hablaba—no hace mucho—de una deshumanización del arte. Con ello no pretendía—como algunos pensaron—dictarnos una norma estética, sino señalar un hecho. Y en efecto, si no una deshumanización, al menos una rápida desintegración de modalidades estéticas, reveladora de un cambio muy hondo de sentimentalidad, caracteriza al arte actual. Es lo humano, tal como era pensado y sentido

por el ochocientos, lo que está en crisis. Si nos limitamos al arte de la palabra, los propósitos—¿quién no pretende hoy definir antes de realizar?—más parecen adscritos a lo viejo que a lo nuevo. No olvidemos que son los rezagados del ochocientos, en pugna con los pocos que empiezan a superarlo, los que más pretenden de novadores y adoptan los motes y denominaciones más extraños. En opinión de muchos, son éstos los que representan lo nuevo. Así, por ejemplo, el culto a lo inconsciente, tan esencialmente ochocentista, parece tener hoy más devotos y oficiantes que nunca. Son éstos, a mi juicio, los más rezagados. Pero aun en estos mismos se inicia el nuevo cambio de clima espiritual. Ellos convierten en temas de reflexión y análisis los que fueron ayer temas cordiales, de fe, de honda creencia. Hoy alcanzan una expresión conceptual que ayer no tuvieron; pero las realizaciones artísticas, que responden a esta estética de lo inconsciente, son frías y desdichadas baratijas de bazar. Heine definía su corazón como un mar en cuyo fondo había bellas perlas. Las bellas perlas que ayer buscábamos, buceando en nuestros corazones, hoy se fabrican, y, por cierto, baratas. Y es que el hombre del primer cuarto del siglo XX parece—en cuanto alcanza directa e indirectamente a expresarse—haber perdido en parte la fe agnóstica—sin que esto suponga haber recobrado la fe racionalista—; poco espera y poco pide a las potencias oscuras, a las raíces soterrañas del ser; no cree demasiado, aunque aparente creer, en la elementalidad creadora, en la fecunda opacidad del mundo. El hombre del ochocientos, que fué—todavía—a la guerra europea ebrio de turbia metafísica, llevando a Zaratustra en la mochila y su propia definición en términos de ciego dinamismo, paréceme que ha cerrado su KARMA. El hombre actual—no el de mis tiempos, sino el de los tiempos de Moreno Villa—dista mucho de aquél. Es pronto, a mi juicio, para que podamos pedirle una definición. Yo he creído, sin embargo, leer este lema en sus banderas, más de concordia que de combate: ANTES QUE NADA, VER (5).

(5) Yo no pretendo augurar lo que sean en lo por venir los movimientos sociales y políticos. Puesto a ello, les señalaría un sentido contrario, el de una continuación de la muerta ideología ochocentista, algo así como el triunfo del hombre pragmático en mangas de camisa, consagrado el *sport* y al negocio. Cuando las ideas del ochocentista se conviertan en piedras arrojadizas, pasarán al dominio de las masas, y aparecerán como tópicos oratorios y programas políticos. Me refiero siempre a la minoría pensadora que representa la honda conciencia de todos.

Esta vuelta del hombre actual—unas cuantas conciencias—a la posición teórica, de visión a distancia, contemplativa, espectacular, mientras las masas, que nunca representan lo actual, sino la ideología muerta, puede seguir el camino contrario. Hasta pudiera ser—sin que yo lo afirme—hostil a la lírica. No todos los tiempos son cantores. Pero en la lírica—menguada o floreciente—se acusará de algún modo la nueva fe. Y es esto, en verdad, lo que pasa. Quien lea, por ejemplo, a los dos poetas franceses actuales—Valéry y Romain—no comprenderá de ellos una palabra si no repara en que el primero es un hombre para quien la inteligencia —suprema actividad vidente—es el yo; y en que el segundo es un racionalista, quiero decir, un creyente en la superindividualidad del sujeto, en la multiplicidad de sujetos de común estructura espiritual. Estas posiciones—no opuestas, sino complementarias—anuncian ya un renacimiento del hombre cuyo pensamiento se define como una facultad de relación directa con lo real. Este hombre clásico, para quien el objeto está donde se le ve, y el sujeto allí donde ve, distará tanto del absolutismo racionalista de nuestros abuelos como del absolutismo agnóstico de nuestros padres.

* * *

Entre los nuevos poetas españoles—muchos hay de mérito incuestionable—Moreno Villa ocupa una posición firme, que merece ser señalada. Es un poeta de su tiempo que no parece interesarse por las modas literarias de su tiempo. Se engañará, sin embargo, quien piense que las ignora. Pero Moreno Villa sabe que los programas literarios son casi siempre desorientadores, si se los interpreta literalmente. No son, como muchos creen, supercherías o ficciones de hombres que buscan notoriedad por caminos deshonestos, pero suelen responder a visiones unilaterales, incompletas y apresuradas de los problemas que en la esfera del arte se plantea el hombre de cada tiempo. Su valor es grande; pero sólo documental, más hondo que él. Sólo un fetichismo literario puede tomar como revelaciones de una nueva estética proclamas y manifiestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la generación espontánea de un arte nuevo. En los círculos caóticos y bullangueros en que

todos aspiran a la novedad, puede asegurarse que nada nuevo se produce todavía. Pero es allí donde lo viejo ha entrado en un rápido proceso de desintegración. Saber esto conviene a quien aspire a descubrir en sí mismo y en torno la humilde palpitación de lo nuevo, en medio de los estrepitosos ruidos de lo inerte.

Se buscará en vano, leyendo a Moreno Villa, la novedad escandalosa, lo que el vulgo literario entiende por literatura de vanguardia. Y es que Moreno Villa ha sabido resistir a la corriente negativa de su tiempo. Ni siquiera ha perdido la fe en la importancia de su arte. (Hace bien. La lírica es una expresión integral del hombre en cada tiempo. Podrá existir o no, mas nunca ser una actividad subalterna.) Sin embargo, tampoco encontraremos en él el entusiasmo y la autoloa de los creyentes en la infalible divinidad de su misión. De su tiempo dista mucho el entusiasmo. Aun no ha cuajado la nueva sentimentalidad, mientras la vieja rápidamente se arruina. Mientras tanto, el hombre—no ya el poeta—vacila, y harto hace con no seguir el ODOS KATO de su tiempo. Por el camino de los que se van, en toda época de transición, hay un hombre que dice, con Moreno Villa —y no le tomemos en cuenta esta blasfemia sino como signo negativo de su tiempo—: *Comencé a cobrar asco por el egocentrismo, la confesión, el* CORAZÓN *y la tristeza infinita.* Un hombre que, en realidad, no sabe lo que siente, un corazón desorientado, es decir, que busca nuevo oriente. Este hombre, que apenas tiene con Moreno Villa un mínimo parentesco, y en quien se acentúa el mal del siglo—el mal de todo siglo es siempre un siglo anterior—, tampoco viene inútil y superfluamente al mundo de las letras. Puede ser un juglar y un bufón para intermedios líricos. Parte de una desvalorización de su mundo emotivo y cae necesariamente en el fetichismo de las cosas. Sus imágenes, que no pretenden expresar su íntimo sentir, puesto que él mismo lo desestima, aspiran a ser transubjetivas, tener el valor de cosas. Y si a este hecho de la desvalorización de lo interno acompaña alguna reflexión, el poeta comprende que, concomitantemente, el mundo de las cosas se ha desvalorizado también, porque eran esos mismos sentimientos, ausentes o apagados, los que prestaban toda su magia al mundo externo. Las cosas se materializan, se dispersan, se emancipan del

lazo cordial que antes las domeñaba, y ahora parecen invadir y acorralar el alma del poeta, perderle el respeto, reírsele en las barbas. En medio de su imaginería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso y, en consecuencia, tampoco prestará a sus creaciones otro valor que el de juguetes mecánicos, buenos, cuando más, para curar el tedio infantil.

Fols. 191-206 de "Los Complementarios".