LA VUELTA DE LOS DÍAS

REMACHE

BUROCRACIA Y DEMOCRACIA EN MÉXICO*

por Octavio Paz

A TRAVÉS DE estas páginas han aparecido, una y otra vez, un tema y una palabra: burocracia. El tema es capital pero la palabra es inexacta pues designa una realidad más vasta, universal y nueva que la de las antiguas burocracias históricas. No resisto a la tentación de volver sobre este asunto. Mi insistencia puede parecer monomaníaca pero creo que, en este caso, la repetición no sólo es perdonable sino necesaria. Es tocar el punto sensible.

El rasgo característico del México contemporáneo, el que lo distingue del pasado reciente, es la constitución de un grupo social que domina al Estado y, a través del Estado, a la vida política, económica y cultural de la nación. Este grupo está compuesto por políticos, tecnócratas e intelectuales. Surgió después de que cesó la lucha armada entre las facciones revolucionarias; su involuntario fundador fue un caudillo, Plutarco Elías Calles, con el que comienza el México contemporáneo. Su ascenso ha sido paulatino pero constante y firme. Sus escaleras: el Partido Revolucionario Institucional (en sus tres encarnaciones y en sus distintos organismos y sindicatos: obreros, campesinos, clase media), la administración pública y las empresas paraestatales, algunas gigantescas, como Petróleos de México, la más grande del mundo en su género. Cada nueva nacionalización ha fortificado no a los obreros ni a la nación sino a la burocracia. Como su ascenso ha sido gradual, insensible y pacífico, pocos han reparado, hasta ahora, en el fenómeno.

La burocracia es una clase privilegiada pero no es una aristocracia cerrada, una nobleza de la sangre; se puede ingresar en ella si se reúnen ciertos méritos y se cumplen varios requisitos. Como sucede con todos los grupos dirigentes, el origen social es primordial: en las altas esferas del gobierno y del Partido tanto como en las empresas paraestatales abundan los descendientes de personalidades que ocuparon puestos de importancia en las primeras administraciones postrevolucionarias, como lo ha mostrado con gran riqueza documental el historiador Roderic A. Camp. Nos gobierna una segunda generación de dirigentes. Sin embargo, como ya dije, el origen familiar no es determinante ni equivale a un certificado de ingreso en la jerarquía; los aspirantes deben satisfacer ciertas condiciones: educación, disciplina probada en el Partido o en la administración, competencia, técnica, habilidad política, tacto, energía, antigüedad en el escalafón y, en fin, esa red que tejen las alianzas, las amistades y las complicidades.

Todos los miembros de la clase dirigente han hecho estudios superiores en las universidades de nuestro país y muchos en los grandes centros del extranjero. Como los mandarines, son una clase culta o, más bien, instruida; a diferencia de la burocracia imperial china, no conocen a los clásicos ni a los poetas pero, en cambio, han estudiado economía, sociología, politología y las otras ciencias y pseudociencias sociales. Debemos a esta clase casi todos los cambios que ha experimentado el país en los últimos años. Muchos de ellos han sido positivos, ¿cómo negarlo?, pero una contradicción la mina. Desde su aparición en la vida pública, hace ya medio siglo, está empeñada en la modernización económica, social y técnica de México; al mismo tiempo, hoy es el obstáculo principal para llevar a cabo la modernización de que dependen todas las otras: la modernización política, la democracia.

El fenómeno mexicano es universal. Uno de los elementos que definen a este siglo, quizá el central, es el ascenso mundial de la clase burocrática. ¿Clase o casta? ¿Oligarquía o aristocracia? No es fácil ni necesario contestar a esas preguntas. En realidad, se trata de una *nueva categoría histórica*. Para designarla se emplea, con inexactitud, el término *burocracia*. Las burocracias del pasado, por más poderosas que hayan sido, fueron cuerpos de funcionarios y empleados mientras que el origen de las modernas es político. Muchas entre ellas son herederas de movimientos revolucionarios. Además, el rasgo común que las define, lo mismo en las naciones comunistas que en las capitalistas, es la voluntad de poder. A veces por la violencia y otras pacífica y gradualmente, han desplazado a las otras clases dirigentes. Allí donde las han eliminado, como en México, las han subordinado. Ahora bien, esa voluntad y esas acciones son, por esencia, políticas. Más exactamente: son la esencia de la política. Vivimos en un periodo peculiar, quizá único en la historia: el del ocaso de los caudillos y los grandes jefes, substituidos por cuerpos políticos colegiados: el gobierno de los funcionarios. En este sentido, un Castro ya es una reliquia: Gorbachev es el hombre nuevo. Aunque no es imposible encontrarles ciertas semejanzas con las verdaderas burocracias del pasado, lo mismo en Bizancio y China que en Mesopotamia y Egipto, las burocracias del siglo XX son la verdadera y gran novedad histórica de nuestro tiempo.

Fenómeno ubicuo y que, no obstante, en cada país tiene una coloración distinta. También su influencia varía en cada lugar. En los regímenes comunistas es absoluta; en las democracias, la acción pública y el ejercicio de los derechos sociales e individuales menguan su poderío. Tanto en los Estados Unidos, Europa occidental y Japón como en otros países de América, Asia y el Pacífico, su dominio no es ilimitado pero su influencia es considerable: ha penetrado en los órganos gubernamentales, en los sindicatos obreros y en la empresa privada: hay una burocracia capitalista como hay una burocracia estatal. En los países del "socialismo real" ha sometido totalmente a la sociedad civil, no sin antes haber aniquilado físicamente a clases y enteras categorías sociales. En México vive en

---

* *Este texto es parte del libro* El peregrino en su patria, *selección de los escritos de Octavio Paz, con algunos inéditos, sobre la historia y la vida contemporánea de México*. El peregrino en su patria *es el primer tomo de* México en la obra de Octavio Paz *que edita Fondo de Cultura Económica y que aparecerá próximamente junto con los otros dos tomos:* Generaciones y semblanzas (*literatura*) y los privilegios de la vista (*arte*).

una suerte de equilibrio: enclavada en la sociedad —mejor dicho, insertada y diseminada en el cuerpo social— ha sujetado a las otras clases pero no pretende ni absorberlas ni exterminarlas. Al contrario, en los últimos cincuenta años la sociedad civil ha crecido considerablemente. A veces nuestra burocracia ha sido la aliada de los empresarios y de los banqueros; siempre, de los líderes y dirigentes de la clase obrera y campesina. En verdad, las burocracias obrera y campesina son parte central de la nueva clase.

Por razones que he explicado en otros escritos, su dominación no ha sido ni es despótica. Tampoco democrática. Precisamente por su posición peculiar, su origen civil, su pragmatismo no ideológico y, sobre todo, por ser la heredera tanto del liberalismo del siglo XIX como de la Revolución Mexicana, tengo esperanzas en un cambio pacífico y gradual hacia formas de vida realmente democráticas. Sólo que, también precisamente por la naturaleza histórica y social de nuestra burocracia, insertada en la vida política, económica y cultural del país, nuestro camino será más lento y difícil que el recorrido por otras naciones de nuestro continente, como Argentina, Brasil y Uruguay. Las dictaduras militares son cuerpos extraños incrustados en el Estado y en la sociedad; las burocracias viven en simbiosis con el tejido social.

La aparición de una nueva categoría social es un hecho histórico sobre el que tenemos poco o ningún poder: nace y vive independientemente de nuestra voluntad y de nuestros deseos. No es siquiera, como a veces se dice: "un signo de los tiempos": es el tiempo mismo, la historia social, que se manifiesta en una de sus creaciones. En el mundo de la historia el nacimiento de una nueva clase es un fenómeno análogo al de la emergencia, en el de la naturaleza, de una nueva especie animal. Con esto quiero decir que estamos ante una realidad con la que debemos contar y, sobre todo, con la que tenemos que aprender a convivir. No es fácil ni, quizá, tampoco deseable, suprimir o eliminar esta nueva realidad. Además, ¿es posible? El único método sería la violencia revolucionaria; ha sido el remedio que algunos, entre ellos nadie menos que Trotsky, han propuesto. Pero el remedio es peor que la enfermedad: las revoluciones del siglo XX fueron y son, justamente, el semillero de las burocracias. Han sido una cruel respuesta de la historia a las predicciones de Marx: la revolución que acabaría con el Estado no sólo lo ha fortalecido sino que ha creado un grupo social que es, a un tiempo, su criatura y su propietario. Pero si no es posible suprimir o exterminar a las burocracias, sí lo es reducirlas, humanizarlas, limitar sus poderes y someterlas al control de la sociedad. Este control tiene un nombre: democracia. Hacia 1950 percibí, confusamente, la realidad nueva que brotaba de la porción más activa e ilustrada de la sociedad mexicana posrevolucionaria. El ejemplo de otros países me llevó a comprender mejor el fenómeno. También los libros que han aparecido hace mucho sobre este asunto comenzando por los análisis de Max Weber, las discusiones en el grupo de Trotsky sobre el "colectivismo burocrático" y, en fin, los estudios contemporáneos. En esos años vislumbré el verdadero remedio. No fue fácil llegar a ciertas conclusiones: nací en 1914 y pertenezco a una generación que, en sus expresiones mayores: la marxista y la nacionalista, vio siempre con desdén a la herencia democrática. Poco a poco, no sin estupor, redescubrí a los grandes nombres de los siglos XVIII y XIX que habían sido los maestros de mi abuelo y de los liberales mexicanos. No me ofrecieron una doctrina ni un catecismo: fueron y son una fuente, una inspiración. Nuestras sociedades son muy distintas a las del siglo XIX pero sus críticas al absolutismo y al despotismo no han perdido ni actualidad ni eficacia. Los sucesos de 1968 confirmaron que mis temores no eran fantasías ni quimérico mi diagnóstico.

Desde *Postdata* (1969) sostengo que la salida de México es la democracia. Ahora esta palabra se ha popularizado, al lado de otras que la acompañan como su complemento: pluralismo, diálogo, división de poderes, federalismo, resurrección política de las regiones, sociedad civil, etcétera. Hace apenas unos años esas palabras eran abominaciones, brasas que quemaban los labios de los ideólogos; hoy esos mismos labios las pronuncian con unción. En buena hora... Soy uno de los que creen que la democracia puede enderezar el rumbo de México y ser el comienzo de la rectificación de muchos de nuestros extravíos históricos. La reforma política haría posible la reforma económica y, asimismo, la de nuestra cultura; la democracia devolvería la iniciativa a la sociedad y liberaría los poderes creadores de nuestra gente. Naturalmente, hablo de la verdadera democracia, que no consiste sólo en atacar la voluntad de la mayoría sino en el respeto a las leyes constitucionales y a los derechos de los individuos y de las minorías. Ni los reyes ni los pueblos pueden violar la ley ni oprimir a los otros. Los antiguos concebían a la buena democracia —pues hay algunas que son malas: las demagógicas y las despóticas— como un régimen mixto que combina las otras dos formas de gobierno (la monarquía y la aristocracia), fundado en el equilibrio de poderes y en el culto a la Constitución.

A los mexicanos nos hace falta, lo mismo en la esfera privada que en la pública, volver a Montesquieu, quiero decir: conocer y reconocer los límites de cada uno, los míos y los de mi vecino. De ahí que la reforma política sea inseparable de la reforma intelectual y moral. Esto únicamente puede realizarse por una acción interior e interpersonal: una enmienda, una conversión. Por esto me atrevo a decir que la reforma moral es, o debería ser, la tarea de la nueva generación intelectual.

México, a 31 de diciembre de 1986.

Alberto Giacometti y familia*

Por Ramón Xirau

ES BIEN SABIDO; existen familias de artistas, los Bach, los Villon, pero ¿conoceríamos a los demás familiares si no fuera, respectivamente, por Juan Sebastian o por Duchamp? Los cuatro Giacometti fueron artistas. Los dan a conocer, en primer lugar, Alberto, y en lugar segundo, su hermano Diego.

Cronología: Giovanni fue el padre de Alberto, Diego y Bruno, el arquitecto; Augusto, casi contemporáneo de Giovanni, fue, si no me equivoco, tío segundo de los dos hermanos. La obra de Giovanni (1877-1933) vino a renovar la pintura en tierras de Suiza. Mucho más interés merece su primo Augusto (1877-1947). Contemporáneo, entre otros, de Picabia, Malevich, Klee, cercano al *Jungstil*, y por lo que en esta exposición puede verse, un pintor original. Algunos de sus cuadros —así la *Noche de verano* de 1917, o este estallido de rojos y amarillos que se titula *Werden* (devenir)— lo muestran como gran pintor.

** Este comentario remite a la exposición que, de abril a junio, se ha presentado en el Centro Cultural Contemporáneo. El "curador" invitado ha sido Jean-Pierre Schneider quien, por cierto, me dijo que esta exposición solamente habría sido posible en Nueva York y en México.*

En lo que sigue no ignoro algunos de los textos que aparecen en el catálogo: los de Schneider sobre la familia Giacometti y sobre Alberto, el de Reinhold Hohl sobre Alberto (aquí una discrepancia: creo que sí existen contactos entre la obra de Giacometti y los etruscos, a pesar de que los niegue el excelente crítico que es Hohl). Además, figura aquí una entrevista Alberto Giacometti-Schneider que es reveladora. Las figuras, sobre todo las figurillas, ¿no recuerdan las pequeñas estatuas de la Villa Giulia? Figuras alargadas, delgadas, sin duda más pacíficas entre los etruscos que en la obra atormentada de un escultor del siglo XX.

Paso a Alberto Giacometti.

Mi impresión primera, sin pensar en cronologías o escuelas (¿son, en el fondo, tan importantes?) está hecha de enorme sorpresa. En el curso de los años he visto obras de Giacometti. Nunca las había visto reunidas, en número suficiente, como ahora en México. Solamente al ver este conjunto creo entender bien a este gran escultor. En el caso de Alberto Giacometti, ver estas figuras delgadísimas, alargadísimas, una tras otra, estas figuras, es justamente ir descubriendo todo un universo porque, por parecidas que sean entre sí, las estatuas y estatuillas de Alberto adquieren más sentido cuando más se repiten y nos muestran a la vez y sin paradoja que son *lo mismo* y también *algo radicalmente distinto*.

Sin duda, se ha dicho mucho: la soledad. Recuerdo a Petrarca, el poeta que nos hablaba del "feliz solitario" el *felix solitarius*. Aquí, una grandísima diferencia. Parafraseo a Petrarca o, más bien, invierto sus términos; en la obra de Giacometti, predomina el *miser solitarius*, el "miserable solitario" que es el hombre a quien se le han derrumbado los dioses; el hombre del siglo XX.

En algunos casos, estas figurillas machacadas, pellizcadas, arañadas en la arcilla previa —me refiero a muchas pero sobre todo a las que van de los 40 a 60— son el horror mismo. ¿No así en la cabeza "sostenida por una varilla", con la mirada hacia lo alto o, mejor, con la ceguera hacia lo alto?; ¿no así en esta figura sentada, esta mujer prisionera de la silla, condenada a una muerte ahora lisa, plana, y también ciega, juego de ojos que no ven y manos en el aire que nunca se juntarán para eliminar el enigma, lo acaso indescifrable? O tal vez mejor el espacio vacío, lo no cifrado, el silencio entre las manos, entre las figuras, entre hombres y mujeres que pasan sin verse, en las estatuillas más pequeñas que, agrandadas, resultan tan hermosas y temibles como las altas, a veces altísimas. Ironía, sí, en esta larguísima nariz casi sin cara (el "érase un hombre a una nariz pegado", de Quevedo). Ironía, en efecto, pero ¿no es la ironía tan punzante como la congoja? Herméticas las altas mujeres de pie; desencontradas las cinco figuras que pasan y van de donde no se sabe dónde a donde no se sabe nada, y el casi último y temible *Lotar sentado* (1965) o, nuevamente, el bosque de plantas-hombres-mujeres, desoladamente vegetales-minerales; ¿que es todo esto sino enigma y desolación?

Escribía Breton que la belleza será convulsiva o no será. Alberto Giacometti estuvo cerca del surrealismo o, para ser más exactos y como lo afirma el crítico Hohl junto con Picasso, fue el creador del surrealismo en la escultura. Para ser más exactos entre los escultores habrá que señalar el trío: Picasso-Ernst-Giacometti. ¿Belleza "convulsiva" la de Giacometti? No del todo. Más bien belleza triste, belleza a la vez enérgica y, más que solitaria, soledosa.

Dice Jean-Pierre Schneider que, aun cuando parezca más alejado de la realidad, Alberto Giacometti pretende siempre "copiarla", reproducirla. Pero aquí reproducir es *reproducir* y del mismo modo que no pueden existir líneas matemáticas perfectas en el mundo, tampoco pueden existir exactamente estos rostros, estos gestos, estas miradas, de silencio en silencio. O, mejor dicho, existen cuando miramos la realidad, cuando la vemos sin distracciones. Giacometti lo dice claramente en su entrevista con Schneider: la realidad no es lo que vemos abstraídamente; la realidad —de esta hoja, de aquella mujer, de aquellos niños— depende de nuestra atención. Ver es descorrer los velos y este ver fue lo que los griegos, desocultadores de verdades, llamaron justamente la verdad (*aletheia*). Conocer, pintar, esculpir, es descubrir, des-encubrir.

Está, naturalmente, la pintura de Giacometti —¡hermosos retratos ante todo!— pero esta pintura suele acercarse más a lo que los hábitos repetidos nos han hecho llamar "realidad"; la "realidad" más honda queda en la escultura.

Poco quiero decir sobre los muebles de Diego Giacometti. No porque no me gusten, sino porque se entregan con una sencillez a veces risueña, muchas veces alegre. Caso curioso porque durante bastante tiempo Diego colaboró con Alberto sin que se le contagiara el "misterio tremendo". Diego Giacommetti da la impresión en su obra de haber gozado constantemente: con este perchero "a pájaros", con aquellas mesas huecas, con un armario vacío. Sí, aquí hay humor; no hay la hiriente ironía que nada tiene que ver con el humor.

Termino. Alberto Giacometti, en sus declaraciones, parece aliarse, sin quererlo, con el *Werden*, el "devenir" de Augusto Giacometti, su tío segundo. Dice Alberto hablando con Jean-Pierre Schneider: "Sí, el arte me interesa mucho, pero la verdad me interesa infinitamente más... Todo se agranda día tras día; en el fondo se vuelve cada vez más desconocido, cada vez más bello."

Todo cambia. Alberto Giacometti quiso "vivir una aventura extraordinaria", rostro a rostro, caminante a caminante. Por esto decía: "hay que partir en un barco hacia países jamás vistos y encontrar islas y habitantes cada vez más inesperados".

En el centenario (1887-1987) de José Moreno Villa

por Manuel Ulacia

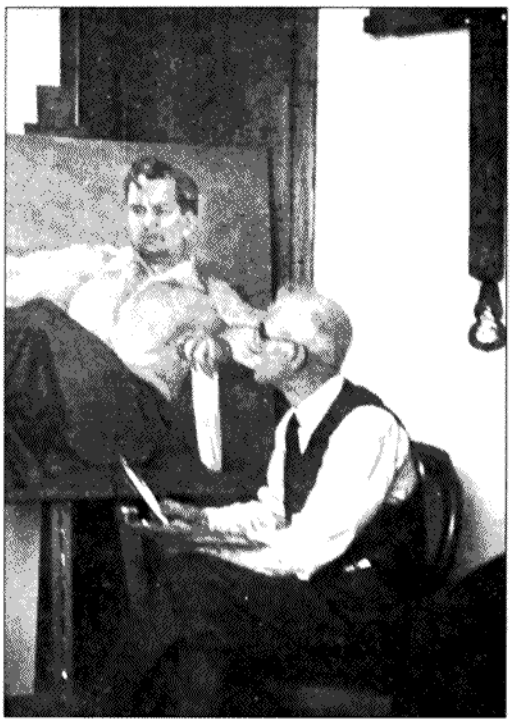
Este año se conmemora un siglo del nacimiento de José Moreno Villa. Su obra, en comparación con la de sus contemporáneos, ha sido poco estudiada. Aparte de la monografía de José Francisco Cirre publicada en 1962, sólo contamos con los ensayos de Octavio Paz y Luis Cernuda. Este olvido obedece a varias razones. Su producción, además de ser polifacética, ya que abarca la creación poética, el ensayo tanto de crítica literaria como de artes plásticas, es sumamente extensa y gran parte de ella —sobre todo en lo que se refiere a ensayos y notas—, está aún dispersa en periódicos mexicanos y españoles. Sólo una edición completa podrá dar al lector una visión clara de la importancia de su trabajo. Unido a esto, se puede decir que por no pertenecer Moreno Villa a la generación del 98 y sus epígonos, ni a la del 27, la crítica no ha sabido ubicarlo. Su formación intelectual y espiritual, dadas sus inclinaciones krausistas y reformistas, corresponden más a la generación del 98 que a la vanguardia, en tanto que su afán inovador corresponde más a la tradición que va de Gómez de la Serna a la Generación del 27, pasando por el ultraísmo.

Para Cernuda la poesía moderna de lengua española empieza con la publicación de *Garbo* en 1913, el primer li-

bro de Moreno Villa. ¿En qué pensaría Luis Cernuda al decir esto? Posiblemente se refería a una postura crítica que tiene el libro con respecto a la retórica modernista representada en España sobre todo por Juan Ramón Jiménez. Al hacer esta lectura crítica del modernismo, Moreno Villa introduce ciertos recursos novedosos como son la ironía, el empleo de voces populares andaluzas, la copla; elementos ya presentes en cierta vertiente del modernismo, —sobre todo en la obra de Manuel Machado— pero cuyas posibilidades expresivas hasta entonces no habían sido explotadas plenamente. Esta lectura del modernismo parte a su vez de una lectura del romanticismo y en este sentido, habría que recordar la estancia de varios años de Moreno Villa en Alemania: si desarrolló una visión muy distinta de la evolución de la poesía moderna, posiblemente se debió, entre otras cosas, a su profundo conocimiento del romanticismo alemán (tan diferente, como todo mundo sabe, de lo que fue el español). Estos elementos nuevos fueron los que iban a formar la nueva estética de los poetas del 27, tan preocupados como él por superar el sentimentalismo y la retórica vacía de un modernismo ya venido a menos. Fue Moreno Villa uno de los jurados que dieron el Premio Nacional de poesía a *Marinero en tierra* (1924), el primer libro de Rafael Alberti. También escribió el prólogo a *La flor de la California* (1926), de José María Hinojosa, primer libro del surrealismo español. Si los sucesivos libros de José Moreno Villa —*Jacinta la Pelirroja* (1929), *Puentes que no acaban*(1933), *Salón sin muros* (1936), publicados por Manuel Altolaguirre—, se editaron dentro de las mismas colecciones que las obras de los poetas del 27, fue porque estos reconocieron en él a un espíritu muy afín. Ningunas líneas tan frescas y tan bien humoradas podrían publicarse en aquellos años como estas:

> Jacinta es la mujer perfecta
> a la hora de merendar.
> Jacinta se emociona con...
> ...muerde una tostada
> y me dá la parte mordisqueada.

Para los lectores mexicanos, Moreno Villa tiene un especial interés ya que fue él, de todos los exiliados españoles, el que más escribió sobre México. La variedad de temas que abordó en sus



libros, *La escultura Colonial Mexicana* (1942), *Lo Mexicano en las artes plásticas* (1948), *Cornucopia de México* (1940), sorprende al lector. La escultura, la pintura y la arquitectura de nuestro país desde el siglo XVI hasta la década de los cuarentas son estudiadas y comparadas —a veces de manera caprichosa, a veces con erudición y originalidad— con las españolas. Esta comparación siempre tiene como objetivo señalar las *diferencias* entre las dos producciones artísticas. Para Moreno Villa esta *diferencia* es lo que hace al arte mexicano único y universal. Y esto lo remonta al origen de la fusión entre los dos mundos. Observa que de la misma manera que el maridaje en la Edad Media española de lo cristiano con lo agareno en perfecta armonía, da como fruto lo llamado *Mudéjar*, en México la unión de lo castellano con lo precolombino da lo que él llama *Tequitqui o mudéjar mexicano*. Este tipo de arte se caracteriza por el empleo de una "técnica plana y recortada" en donde se mezclan "elementos indígenas como los jeroglíficos, con elementos góticos y renacientes, es decir, importados." A partir de esta fusión, el poeta, pintor y crítico define algunas de nuestras constantes nacionales. En cierta forma sus libros sobre el arte mexicano del periodo colonial coinciden en algunos puntos con la formidable obra de Kubler, *Mexican Architecture in the XVI Century* (1948).

En notas y ensayos recogidos en *Cornucopia y Nueva Cornucopia* sus descripciones de mercados, monumentos capitalinos, frutos y dulces exóticos para el europeo, artesanías, juguetes, costumbres y maneras del mexicano, usos del español en México, palabras aztecas, poesía popular indígena, comidas típicas, librerías y restaurantes, personalidades dentro del medio artístico, sitios históricos... hace que este libro sea único en nuestro siglo. Tal vez sólo se puedan encontrar paralelos de esta obra en la escritura de algunos cronistas del siglo XVI como Sahagún o en la deliciosa correspondencia de la Marquesa de Calderón de la Barca en el XIX. Moreno Villa reinicia aquella tradición española del siglo de oro de hablar sobre lo americano. Hay que recordar que durante todo el siglo XVIII y XIX, la intelectualidad española no incluyó en su temática el nuevo mundo. Algo que sorprende es el hecho de que un Cadalso —quizá lo mejor que se dió en este siglo junto con Feijoó y Moratín— siguiendo el ejemplo de Montesquieu tomara como protagonista de sus cartas a un marroquí y no al indígena de un país americano. Lo mismo sucede con Galdós. A lo largo de todos sus *Episodios Nacionales* evita hablar de un *episodio* tan importante para España como son las independencias de los países americanos. Con Moreno Villa y con algunos otros exiliados como Luis Cernuda, esa manía española de siempre querer mirar hacia dentro se interrumpe —por lo menos por algunos años— para dialogar con el *otro*, con los *otros*.

Como homenaje a este humanista español, *Vuelta* reune aquí varios textos que ayudan a perfilar su figura así como su trabajo literario y artístico. En primer lugar un texto rigurosamente inédito: una carta que envió en 1939 a sus amigos Manuel Altolaguirre y Concha Méndez que entonces se encontraban en La Habana; la carta refleja además de la soltura con que se adapta al nuevo país, la gran generosidad que siempre tuvo Moreno Villa con sus contemporáneos. A esta carta se agregan una serie de notas recogidas por James Valender, en las que el poeta re-

flexiona sobre la evolución de su trabajo literario. Estas notas fueron publicadas en 1952 en las páginas de *El Nacional* y hasta ahora no han sido recogidas en un volumen; por eso y por el indudable valor testimonial que las caracteriza, *Vuelta* las rescata ahora. Completa el homenaje una entrevista con el pintor Antonio Peláez, único discípulo de Moreno Villa en México; un estudio de James Valender sobre su crítica literaria y un artículo de Guillermo Sheridan sobre *Cornucopia de México*.

Crónica de un mexicano interino*

por Guillermo Sheridan

El tejido de la vida fructífera de José Moreno Villa comenzó con una puntada agorera a la que el tiempo y esa otra forma del tiempo, la escritura, sancionarían como buena: de niño, en Málaga, dormía en una cama dorada "cuyo único adorno consistía en un escudo de México."

Yo francamente no sé si creele (aunque ¿cómo no creerle a *Vida en claro*, una de las más bellas autobiografías en español?). Me inclino a pensar que quizá se trate de un falso recuerdo, deferente con los lectores de *Taller*, donde publicó ese primer capítulo en el que traza la topografía de la casa paterna pregonando, en favor de mi teoría, que se trata de una "visión supersticiosa".

"¿Por qué un escudo de México?" se preguntaba entonces no sin ironía, puesto que redactaba ya en nuestro país. Moreno Villa fue el primer refugiado español que nos llegó, pues se hallaba en los Estados Unidos, gracias a los oficios de Genaro Estrada, el primero en advertir que en la salvación de la inteligencia española podía haber el paralelo beneficio de intensificar la mexicana.

El que Moreno Villa eligiera escribir su vida como primera tarea al llegar a México pudo haber tenido también un ingrediente de superstición, pero más que nada se trataba de, precisamente, poner su *vida en claro* en el momento de revivir bajo nuevo cobijo. La tragedia española y el encuentro mexicano no podían sino atizar esta congruencia íntima. Moreno Villa tuvo que llegar herido, y así lo anotó en algunos versos, quizá los primeros que publicó en México:

> Es el final. Hay sombras y fuego.
> Baila el terror vestido de negro...

Pero, a diferencia de otros exiliados, vio en ese final un principio y se puso a trabajar en ese propósito esforzado: por un lado la redacción de su vida; por otro, la de su avanzada poesía (Cernuda dice que con él empieza la poesía española contemporánea); y, para ganarse "el duro pan del escritor", las vigiladas prosas que poco a poco conformarían nuestra *Cornucopia*.

Resulta elocuente que a la brutal actualidad de la noche española y al laborioso acondicionamiento a la nueva vida, Moreno Villa respondiera con la recapacitación sobre su propia vida. Es un gesto afirmado por las circunstancias, pero tampoco deja de apuntar hacia una forma peculiar de entender el ejercicio literario y sus relaciones con la historia. Sanear el espíritu, limpiar la casa de trebejos, preparar al corazón para recibir al nuevo huésped: todo un país que, a su vez, era el dispuesto anfitrión. La forma en la que Moreno Villa eligió vivir su exilio se antoja válida y, por supuesto, provechosa: no el éxodo y el llanto, sino el trueque inmediato del dolor por el ímpetu, de una muerte provisional por una vida nueva. No quiero decir con esto que la actitud de Moreno Villa haya sido mejor, sólo que más adecuada (y nadie lo podría acusar de indiferencia). En *Vida en claro* explica una constante de su carácter que, bien entendida, arroja luz sobre lo anterior: se trata de vivir siempre bajo el signo del *interinato*, condición que el andaluz asumió desde el principio no como una desdicha, sino como una condición de vida.

Y esta lección práctica ¿no es una de las mejores que ofrecen los poetas? Del nivel marino malagueño al mediodía de Madrid y a la altura del altiplano mexicano, Moreno Villa recorrió un ascenso geográfico y una perseverancia moral: la vida dedicada al arte es un accidente en traslación, una movilidad tejida en puntadas caprichosas a las que hay que sobreponerse.

"Hay que hablar de España y sus gentes, pero metiendo freno," dice en relación al soliloquio del exiliado. Y es que además entendió que su llegada a México no era sólo una itinerancia más, sino un viaje inevitable hacia las paradojas de la historia: el apogeo de un imperio, la fundación del nuevo mundo; hacia la realidad compartida por razas y culturas disímbolas y semejantes y, sobre todo, hacia la única y verdadera patria del escritor que es su lenguaje.

Cornucopia de México (1940) es en tal sentido la crónica elocuente de la manera en que nos sabemos hispanohablantes que vino a reforzar, para mexicanos y españoles, el exilio republicano, y es menester celebrarlo en este año en que se cumplen cien del nacimiento de Moreno Villa y cincuenta de su llegada al país. El sistema de esclusas (la emigración española) que simboliza este librito capital, sigue siendo una invitación a asumir algo en lo que nuestra turbulenta relación con España siempre conviene recordar y que Octavio Paz resume precisamente en "México y los poetas del exilio español" (1979): la historia de las relaciones entre México y España, dice, "es la historia de un conocimiento, un desconocimiento y un reconocimiento." En la obra mexicana de Moreno Villa este proceso es exacto y su resultado no es menos concluyente.

En su respuesta a "Los Hiperiones", requerido a dilucidar tiempo después de su llegada su manera de *ser*, Moreno Villa no dudó en proclamar: "estoy *siendo* mexicano desde hace quince años." Es una respuesta que intensifica aún más el contexto heideggeriano en que se generaba. Moreno Villa se comenzó a merecer su nueva condición desde que ingresó al país por la desolada puerta de Laredo y se empeñó en entender "todo lo que México me fue dictando." Lo extraordinario fue que las esclusas rebosantes del amanuense no tardaran en conectarse con las del poeta, y éstas con las que inundaba la intriga de *ser mexicano* que, reciclada por Cuesta y Ramos, comenzaba a formalizarse en la obra de "Los Hiperiones". La ancestral querella de nuestra identidad trizada se coludía con la aportación de un nuevo mexicano interino.

La *Cornucopia* registra así la forma en la que la nueva realidad crece dentro del poeta, pero es también la bitácora de la forma en que el poeta crece ante su nueva realidad. Por un lado es un cúmulo de intuiciones sabias y agudas proposiciones, y por el otro es un sitio privilegiado de ese enorme, único país que es la prosa castellana: la relación de lo observado, presentido y pen-

---

* Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana, *con prólogos de Roberto Suárez Argüello. Colección Popular, FCE, México, 1985. La* Nueva cornucopia mexicana *es una recopilación póstuma de crónicas, ensayos y retratos que no fue considerada para la elaboración de este trabajo.*

sado, y el empeño de un escritor por hacerse de sí mismo a la par que hace su lenguaje.

El lector actual no deja de reconocerse en la constante que los amigos de Moreno Villa le expresan de continuo: "¿esto no es como España? ¿verdad que esto es muy español?". Tener a la mano a un testigo ilustrado justifica ese afán muy mexicano de entenderse en la mirada de un extranjero, pero, además, tratándose de un hermano lejano, había la certeza de que las respuestas serían simpatéticas. "Sí y... no," contesta invariablemente el poeta. En esa duda radicaba la fidelidad a sí mismo y a sus amigos. La *Cornucopia* está hecha más de interrogantes que de respuestas, si bien eran interrogantes tan iluminadoras que "Los Hiperiones" no dudaron en incluirlas en su biblioteca "México y lo Mexicano". El *reconocimiento* de que hablaba Paz no podía ser tan sencillo y un libro como la *Cornucopia* lo evidencia de entrada. La patria única e indivisa del lenguaje está llena de apartes y recodos. Quizá a nada le cueste más trabajo reconocerse que a lo semejante. Moreno Villa podía observar a un hombre sentado en una plaza de Guanajuato y sentía impulsos de interrogarle sobre los vecinos de Málaga, tan inmediato lo sentía. Pero a la vez adivinaba una lejanía insalvable. La cautela del mestizo y la reticencia del indio lo entristecían y abochornaban. *Cornucopia* es, en ese sentido, un agotador catálogo de voliciones insatisfechas, de asombros interrumpidos, de voces cuyo eco no regresa o regresa deformado. Se trata, parafraseando a Paz, de la familiaridad de la extrañeza.

El reconocimiento no puede dejar de tener al desconocimiento atávico como referente constante. Moreno Villa insiste en que las mitologías y panteones mexicas no le dicen nada (y apunta que tampoco a los indios) y alega no saber nada de historia de México. Intuye el trauma de la Conquista, pero se confiesa incapaz de adivinar una curación para esa circunstancia al tiempo que niega que España haya sido la causa. Interino siempre, percibe en las bromas de la historia un mecanismo demasiado oscuro y fatal. Arguye como razón la primacía del lenguaje y dice que México fue la madre abierta ante un padre que, más que el conquistador, fue el idioma: "La tierra se abre y acoge, el lenguaje penetra y siembra. ¡Qué grave responsabilidad la de estos dos seres de sexos opuestos, tierra y lenguaje! Si la madre admite a un cualquiera por padre, puede sucumbir para siempre o desvirtuar la trayectoria genuina..." El rencor de la Conquista y el esquema de la violación histórica lo angustian y no disimula su escándalo ante los murales alusivos de Rivera. El pensamiento mesurado y, por poético, más exacto de Moreno Villa, apunta a sentidos sutiles:

> Creo que el español puede decirle a la linda mexicana: te he querido como quieren los hombres honrados. Todo lo bueno que yo conocía de mi tierra te lo traje. Lo material y lo espiritual: arados para tus campos, rosas para tu jardín, joyas y espejos, manjares y palabras que habían de servirte para comunicación con millones de gentes. Es cierto que también te traje lo malo, pero ¿qué otro hombre no te hubiera traído también sus malas cosas. De lo malo no estamos libres, y si tú luchas contra ello, también nosotros...

Si Moreno Villa contagia, por razón de su lenguaje, su patria, una legitimidad que trasciende a la historia con sus accidentes y rencores, lo hace sobre el hecho mismo de escriturar a su nuevo país con ese lenguaje de portento. No extraña por lo mismo encontrar a cada rato alusiones a una mística del lenguaje que sanciona finalmente al encuentro de dos mundos y su fusión en uno solo: México es un sitio en el espacio, pero es también un habla que supera todo avatar: "hablar en México," dice, "es sentir al verbo hecho carne."

Los dos años de apropiación de esta nueva realidad (aparente) que culminaron en la *Cornucopia*, lo llevaron a acometer todos los sitios comunes del turista y redactó mercados, enumeró coloridos y fraguó la gramática predecible del sensorio: olores, sabores, sonidos e imágenes en una prosa incandescente y quirúrgica (oigamos, por ejemplo, esta descripción de la manigua:

> Rumores, ruidos y ruiditos de un timbre desconocido que me gustaría explicar: rechinantes y estridentes como de hierros enmohecidos y cañas que se cascan, o ruidotes como de carcoma que oyéramos por un altavoz de radio. Se oían silbos de pájaros tan apremiantes como los que producen las persianas al ser descorridas; otros como el de los muelles metálicos y oxidados de un butacón viejo...)

Como turista, siguió los pasos de la Marquesa Calderón de la Barca o de Lawrence o los de nuestros cronistas modernos como Novo, Tablada o López Velarde, con la diferencia de que él ni estaba reaccionando contra la propia patria en una sucedánea, ni estaba inventando un país. Estaba tratando de entender, en todo caso, el nuevo giro de su habitual interinato. Otra diferencia podría ser la importancia que le da a las palabras sobre las cosas. Apuntó que "si se pudiera conseguir un léxico completo de los conceptos usados en la vida diaria del mexicano tendríamos un espejo de su ser profundo y profesional," y en la *Cornucopia* ensayó con rigor ese principio, no inventariando el léxico, pero sí apostándole la seriedad de su interés en el país a la manera de articular y cantar el castellano. Parecería que en su afán de entender cómo sonaba el país se jugaba la apuesta de entender cómo soñaba. El traslape de España a México se cifra en el paso de una modulación del español a otra que, aunque hecha de la misma sustancia, se accidenta en la sordina, la cautela, la cortesía y el rito. De la estridencia madrileña al medio tono del altiplano, Moreno Villa viaja entre matices, y es que si las referencias inmediatas son las cosas, tales cosas son para él realidades verbales antes que cosas, así como las personas son signos, tonos y voces antes que personas. Pero, por lo mismo, sus cosas y sus personas es que lo son tanto.

En ese tenor resulta más que curioso el modo que tiene de reaccionar ante el español de México. Vislumbra modismos preñados de rasgos caracteriológicos que se codificarían más tarde (por ejemplo, oye en el "tantito" una niebla tramada para no comprometer y en el exceso de diminutivos un gesto de inseguridad, agua ya molida hoy en día); se regocija ante las esporádicas supervivencias del náhuatl y paladea sus eufonías; memoriza poemas en tarasco por el puro placer fático; permite que los sonidos susciten sus imágenes ("Tlaquepaque, ese pueblecito alfarero cuyo nombre parece imitar el ruido de un carro por una carretera llena de baches"); recibe la dicha de oír y luego registrar el habla cotidiana ("Pus sí comadrita, a l'hora de l'hora naditita le sirve a uno: el asunto entró en receso..."); se disciplina en hacer para sí un diccionario que a nosotros nos seduce por, otra vez, la extrañeza de lo familiar ("Huarache: calzado indígena, entre sandalia y zapato, hecho de tiras de cuero mal curtido, que apestan pero son muy cómodos") y, por fin, comparte con nosotros la alegría de ver cómo el lenguaje está cargado de poesía:

> Con el aguacate se comprenden estas palabras: Popocatépetl, Tlalnepantla. Con el mamey se comprende la hoja diaria de los crímenes. Con el zapote prieto se comprende la figura ingrávida de la india. Con el mango se comprenden la hamaca y los ojos brillantes. Y con la papaya ¿qué se comprende?

Las virtudes de la *Cornucopia* son tan plurales como plural fue su autor.

Pero creo que lo más determinante para entender su elasticidad es algo que también tiene que ver con la tesis de la vida como interinato, una habilidad para congraciar su mirada europea con, por ejemplo, el modo mexicano de ser europeo, y que le viene de que su europeísmo fuera español (que, como sabemos tampoco es tan fácil) y que su españolismo fuera andaluz. Si de su veta europea había que esperar la lucidez analítica reafirmada por su educación alemana, de su andalucismo había que esperar las iluminaciones de ese asombrado fatalismo, esa voluptuosa cohibición que resumió en su idea del tiempo prestado que no es difícil detectar tampoco en el otro gran andaluz, Cernuda.

Y es que la aprehensión que hace del *fenómeno* mexicano (él mismo describe su hacer como una fenomenología) está determinada por ese haz de contradicciones del ser andaluz tanto como el hecho de venir él mismo de una cultura victimada por el bagaje de lugares comunes de la "España romántica" decimonónica continuados en la "Exotic Spain" del turismo moderno, de la misma manera en que México ha padecido lo correspondiente (Cuesta y Paz han reaccionado contra esa tiranía entre nosotros con tanto vigor como Savater y Goytisolo entre ellos). Moreno Villa, al aproximarse a México, se cuidó del ánimo reduccionista y turístico que, desde las convenciones de las culturas dominantes, hace de la pluralidad un código caracteriológico y caricaturas de las ideosincracias. De Quinet a Gautier o de Irving a Hemingway, la "Bética" de Chateaubriand o el "paraíso" de Disraeli, Andalucía estaba deformada por la tortura de la buena voluntad que Cernuda revirtió años más tarde. ¡Y pensar que aún hemos de padecer esa tiranía, hoy, y sin la buena fe de antaño, como en el reciente y abominable *Expreso a la Patagonia* de Paul Theroux!

La *Cornucopia* es una espléndida lección del buen viajar, al nivel de las de Morand o Larbaud. Su intento se abre en una cantidad de registros tal, la viveza de su sustrato lírico es tan fuerte y sus golpes de intuición tan asombrosos ("Están vivos Cuauhtémoc, Cortés, Maximiliano, don Porfirio y todos los conquistadores y todos los conquistados. Esto es lo original de México. Todo el pasado suyo es actualidad palpitante. No ha muerto el pasado. No ha pasado lo pasado, se ha parado") que se antoja pensar que el espectáculo de la prosa y del país que contiene no es menos intenso que el de la *Libertad* con que la una se redacta y el otro se mira, una libertad hecha de desinterés y de amor a un objeto de estudio. Es decir, que Moreno Villa no aspiró a cumplir con nadie ni con nada aparte de sí mismo, de un andaluz interino.

Creo que no hay que caer en el previsible regocijo que suele invadirnos a los mexicanos cuando un extranjero se complace con lo nuestro, ni pecar de ese malinchismo invertido que observamos en los más diversos niveles. El interés que en su momento tuvieron Uranga, Zea y los demás Hiperiones es más que explicable dentro de la tónica de sus intereses, lo mismo que las ediciones que el librito ha merecido. Lo que dudo es que haya que festejar este libro por lo que tiene de mexicano a costa de postergarlo por lo que tiene de literario. Es necesario aquilatar lo que la *Cornucopia* dice de Moreno Villa, de una manera de ser y sentir en prosa que viene de un ser poético. La *Cornucopia* es un viaje por México, pero es también un viaje por la soledad de un hombre que comienza a ser mexicano.

Y aquí interviene un elemento agregado por el tiempo. El México que vivió Moreno Villa se ha modificado tan brutalmente que lo que en su momento fue una referencia real para sus contemporáneos es para nosotros una invitación a la nostalgia. Si Estrada añoraba el México de la Marquesa Calderón de la Barca, hoy nosotros añoramos el de Estrada en la medida en que el desastre actual incita a desear un futuro como nuestro pasado. La *Cornucopia* legitima que sustituyamos como principal referente al país para poner en su lugar a quien lo vió o a quienes lo vivieron.

Nunca fue esta cornucopia la de la abundancia. Llamó así al libro por fidelidad a una primera impresión que lo hizo leer en México un sistema de contrastes arraigado en la retórica visual dieciochesca por el estilo *rococó* que, a su entender, cubría al país y a su "vida en conjunto". Hoy, esta *Cornucopia* es también un inventario de caducidades: las tlapalerías que lo fascinaban han sucumbido bajo el ímpetu de los *Súpers*, los indios que vendían chicozapotes hoy venden mapas de carreteras (en las que sus pueblos fueron ignorados), los carnavales de frutas cristalizadas en las aceras han sido sustituidos por puestos que venden réplicas del "*E.T.*" y los charros que paseaban su oropel mestizo por las avenidas hoy ocupan las dirigencias sindicales.

El "México torvo" que Moreno Villa percibió ha desplazado al México romántico que le dio mujer, hijo y amigos (es decir, patria). El prefería al México "puro y pobre" que cifró en Tepoztlán contra el México "rico y mistificado" de Taxco y el que, voraz, se devora a México desde la capital. Advirtió sobre el crecimiento de la ciudad y expresó su cautela ante el proyecto de modernización. El mexicano interino vio más lejos que los aborígenes. Parecería que, como dijo Darío, lo único que nos queda es que seguimos hablando en español. En un momento crucial de nuestra historia (¿cuál no lo ha sido?) testimonió la transacción que el horror de la Guerra Civil lo obligó a realizar. Si el castellano fue el padre legítimo de México, él se apresuró a reconocer: "México crece dentro de mí. Me encuentro lleno de México, como debe sentirse una madre en su noveno mes." Antes apofántico, hoy nostálgico, el hijo fue este librito por eso y más aleccionador, crónica imbuida de diario íntimo, diario invadido de periodismo, periodismo equilibrado con onzas de pura poesía.

Decía Cernuda que en Andalucía había un embrujamiento que detenía al espíritu "en su único país." Agregaba luego: "no puedo ni deseo vivir en otro lado; todos serían hostiles y más bajos." Pero no se trataba de un regionalismo vulgar: "Andalucía, ya se sabe, es el Norte de España, pero no la busquéis en parte alguna, porque no estará ahí. Andalucía es un sueño que varios andaluces llevamos dentro. Nada sabemos de la otra, la baja Andalucía, chillona y de vanidad." Esos andaluces, dice Cernuda, eran seis y Moreno Villa era uno de ellos. Hay que tener en mente esa imposibilidad de Andalucía al leer, hoy, la *Cornucopia de México*. En sus páginas, un andaluz sin lugar baila un pausado vals con un país desaparecido. Lo único que queda del andaluz, del vals y del país son las palabras.

Moreno Villa, crítico literario

por James Valender

Al morir, en 1955, José Moreno Villa dejó tras sí, además de una obra poética admirable, un voluminoso cuerpo de ensayos y artículos: de notas sobre arte, poesía y literatura, sobre costumbres sociales o simplemente sobre temas de actualidad. Algunos de estos textos fueron recogidos en forma de libro; sin embargo, la mayor parte se encuentra todavía olvidada entre las páginas de los periódicos y las revistas en que colaboraba, semana tras semana, primero en Madrid (1910-1936) y después aquí en México (1937-1955).

Por eso mismo, y hasta que no se lleve a cabo la larga pero imprescindible tarea de desenterrar los textos perdidos, cualquier opinión que se emita sobre este aspecto de su obra no puede ser sino provisional. Es decir, por el momento sólo podemos comentar aquella parte, relativamente pequeña, de su obra que él mismo logró reunir en forma de libro. En el campo de la crítica literaria, este legado consta de dos volúmenes: *Leyendo a...* (El Colegio de México, 1946) y *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá* (El Colegio de México, 1951; 2a. ed., Fondo de Cultura Económica, 1984).

El primero de estos dos libros, *Leyendo a...* ofrece al lector una colección de breves ensayos sobre la poesía de San Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, J.R. Jiménez, García Lorca, Jorge Guillén, Antonio Machado y Pablo Picasso, así como un ensayo un poco más largo sobre un epistolario de Goya. La selección de autores estudiados refleja la diversidad de los gustos e intereses del propio Moreno Villa. (No es casual, por ejemplo, el que no aparezca entre los autores estudiados, ningún poeta del siglo XVII: por lo visto, lo mismo que Cernuda y Antonio Machado, Moreno Villa sentía un rechazo instintivo hacia la poesía barroca). Pero aun más que los gustos del propio Moreno Villa, lo que unifica el libro es la metodología que éste utiliza, que es la misma en cada ensayo, y que consiste en identificar las palabras "claves" de los textos analizados y, a partir de ellas, determinar "la psicología" de cada uno de los autores. (En algún momento, se menciona la posibilidad de definir también, y a partir de estas mismas palabras clave, "la técnica" de los autores estudiados; pero esta segunda propuesta no llega a ser más que esto: una vaga posibilidad que nunca se concreta.)

Esta metodología, hay que reconocerlo, le sienta muy mal a Moreno Villa. En seguida se nota el trabajo que le cuesta someterse a una disciplina tan rígida. Y es una lástima, porque cuando se toma la libertad de hacer digresiones (como ocurre de vez en cuando), sus comentarios suelen ser estimulantes y novedosos: así, por ejemplo, cuando coloca a San Juan de la Cruz, y no a Góngora, a la cabeza de la línea lírica seguida por los poetas del 27 (p.12); o cuando habla de la influencia de su propia poesía en el primer *Libro de poemas* de Federico García Lorca (pp.72 – 73); o cuando evoca, en términos más generales, la reacción que se dio en España, en la década de los 20, en contra del virtuosismo retórico de la poesía modernista (p. 59). De hecho, las digresiones resultan tan interesantes que el lector empieza a preguntarse si el autor no hubiese hecho mejor de haberse dejado guiar simplemente por su instinto.

Por otra parte, los resultados que da la metodología seguida por Moreno Villa, de ninguna manera justifican o compensan sus sacrificios. Esta metodología parece haber respondido a cierto propósito didáctico. Hastiado de la vaguedad y el subjetivismo que caracterizaban, todavía en los años 40, a gran parte de la crítica literaria de lengua española, Moreno Villa pretendió elaborar una crítica más objetiva, que partiera de una lectura cuidadosa del texto. Los críticos literarios de su tiempo, se quejó, "no se toman la molestia de auscultar el misterio de la obra, que está precisamente en las venillas y arterias. Se contentan con mirar la cara y hacer ampulosa síntesis" (p.59). Desde la perspectiva de los 80, podemos ver que, en gran medida, Moreno Villa tenía razón. Pero, aunque veía las deficiencias de la crítica literaria de su tiempo, *Leyendo a...* sugiere que no supo suplirlas con algo mejor.

¿Y en qué consiste su metodología, en términos más precisos? "Nada nos esclarece a un autor como sus palabras propias", nos explica Moreno Villa. "Cada autor legítimo se retrata a sí mismo en sus giros, en sus construcciones gramaticales, en su ritmo, en su vocabulario y engarce de ideas. Pero en este estudio no se busca el retrato, sino algo más modesto y curioso: la palabra que, por brotar en la obra con mayor frecuencia, viene a ser rasgo característico de un poeta" (p.60). Al hacer esta descripción de la meta que persigue, Moreno Villa deja ver claramente las limitaciones del método de trabajo que utiliza. En primer lugar, aunque censura aquellos escritores que reducen la crítica a una especie de glosa extratextual, resulta evidente que él también termina cayendo en el mismo vicio: aunque parte de un análisis intrínseco de la obra en sí, lo que quiere hacer, en último término, no es descifrar el misterio de tal o cual texto, sino más bien reconstruir la supuesta psicología del autor. Es decir, lo mismo que los críticos que tanto censura, Moreno Villa se apoya en la obra literaria para fundamentar una hipótesis acerca de algo que corresponde a otro plano de la realidad; de hecho, sólo se distingue de ellos en cuanto intenta dar una base "científica" a sus elucubraciones.

En segundo lugar (y aceptando las limitaciones de esta confusión, típicamente romántica, entre el poeta y su obra), vemos que, al querer identificar sólo una o dos de las características de cada autor, Moreno Villa inevitablemente tiende a reducir la psicología de cada uno a un cliché. En su ensayo sobre Rubén Darío, por ejemplo, llega a la conclusión de que "Darío se cifra en el adjetivo *divino*, en el sustantivo *misterio* y en el pronombre *yo*. —Lo cual, ordenado, diría: YO, MISTERIO DIVINO" (p.55). La conclusión nos permite ubicar al gran poeta nicaragüense dentro del romanticismo, pero poco más; no nos ayuda a entender ni la enorme riqueza de su expresión poética, ni la notoria evolución que sufrió a lo largo de los años. Más que un retrato de Darío, lo que nos ofrece es una caricatura.

El propio Moreno Villa parece haber sido consciente de estos defectos de su trabajo. "Después de la caricatura, la sátira y el epigrama", dice en su ensayo sobre Goya, "hay que llegar a reconstruir la cara o el alma del sujeto con la ponderación que exijan todos y cada uno de sus rasgos faciales. Y esto no se consigue sino considerando, mirando y remirando y midiendo todos los elementos que tenemos a la vista, tanto los horizontales, verticales y diagonales, como los de profundidad" (p. 116). Para superar los defectos de la crítica de su tiempo, Moreno Villa hubiera tenido que ponderar, como dice aquí, todos los elementos de la obra que proponía examinar, y no sólo uno o dos de ellos; pero, más que nada, hubiera tenido que ponderarlos en función de la obra misma, y no en aras de un estudio psicológico del escritor. Por desgracia, en *Leyendo a...* no lo hizo.

Los autores como actores, el segundo libro de crítica de Moreno Villa, no pretende ser tan sistemático como el primero, y tal vez por ello resulta más logrado. En él recogió el autor una buena selección de los trabajos que había realizado durante los treinta años, o más, que llevaba ya de crítico literario. El libro se divide en tres apartados. El primero, "Los autores como actores en la vida", recoge una serie de breves notas en las que Moreno Villa, ya exiliado en México, reflexiona sobre algunas de las muchas figuras literarias y artísticas que había tratado en España antes de la Guerra Civil. En "Pensando en contemporáneos españoles" fija su atención en algunos aspectos de la obra de los Machado, Azorín, Baroja, Unamuno y Gómez de la Serna. En "Pensando en contemporáneos americanos" ofrece una serie de retratos de amigos suyos, partiendo, para hacerlo, o de la obra escrita del retratado (como en el caso de Alfonso Reyes), o de su figura humana (como en el caso de Gabriela Mistral y Germán Arciniegas), o, cosa más extraña, de un estudio minucioso de las manos (como en el caso de las numerosas personalidades evocadas en su "Ensayo de quirosofía: Dos tandas de manos mexicanas"). Completan el libro cuatro "Estudios so-

bre autores del pasado": un estudio psicológico de Tirso de Molina ("Una línea en la intimidad de Tirso"), ensayo escrito, lo mismo que los demás textos hasta ahora mencionados, durante los años del exilio; y, como ejemplo de sus trabajos juveniles, los tres prólogos que escribió para las ediciones críticas que había preparado: primero, del *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés (1919); después, de las *Poesías*, de Espronceda (1923); y, finalmente, de los *Entremeses*, de Lope de Rueda (1924).

El libro tiene sus altibajos (curiosamente, los trabajos más sustanciosos, más ponderados, son los prólogos que escribió al principio de su carrera). Sin embargo, tomados en su conjunto, no cabe duda de que estos ensayos resultan mucho más amenos y más sugerentes que aquellos que están reunidos en el libro anterior. "El primer deber de todo poeta es ser fiel a su organismo físico y mental", afirma en una de sus páginas Moreno Villa. Y esto tiene aplicación, desde luego, al trabajo crítico de un poeta lo mismo que a su trabajo creador. Precisamente porque ha dejado a un lado todo afán de sistematización, Moreno Villa ha sabido mantenerse, aquí, mucho más fiel a sí mismo, a sus intuiciones, a su propio temperamento. Si bien su instinto le lleva a veces a cometer disparates (como en el caso de su "Ensayo de quirosofía"), también es cierto que, si no fuera por esta margen de libertad que se permite, no hubiera logrado los importantes trabajos que también nos deja.

El libro se presta a muchos comentarios, pero hay un tema que me llama la atención en especial. Creo que la forma en que lo trata Moreno Villa nos puede ayudar a entender y apreciar la parte novedosa de su trabajo, no sólo como crítico sino también como poeta. En vista de ello, tal vez convendría detenernos un poco para analizarlo.

El tema está implícito, de alguna manera, en la frase que sirve como título, tanto de la primera sección como del libro en su conjunto: "Los autores como actores". Al leer el libro, se ve una y otra vez la fascinación que siente Moreno Villa por la relación que existe, o que puede existir, entre el escritor y la imagen de sí mismo que éste proyecta en su obra. Si bien en *Leyendo a...*, como ya vimos, cede a la tentación de confundir los dos términos, de identificar de manera absoluta el hombre con su obra, aquí su actitud es más matizada, más sutil: reconoce que la experiencia de un escritor nunca se expresa directamente, sino a través de un lenguaje que transforma la materia prima en obra de arte. El escritor, al expresarse, se interpreta y se recrea: se dramatiza; de modo que entre un poeta (por ejemplo) y su imagen poética se da la misma relación que entre el actor y el papel que éste interpreta: el autor termina siendo el actor de sí mismo.

Haber reconocido la verdad de este hecho y haberla asumido en su trabajo, explicaría, según creo, el lugar especial que ocupa Moreno Villa en la historia de la literatura española de este siglo. Explicaría, por ejemplo, sus diferencias para con la Generación del 98, así como la simpatía que sentía por los poetas del 27, que también se rebelaron, y por razones similares, en contra del romanticismo de sus mayores. Moreno Villa evidentemente debía mucho a la Generación del 98, sobre todo a Baroja y Azorín (él mismo lo reconocía). Pero, a fin de cuentas, había algo que no les perdonó: el haber querido vivir y escribir exclusivamente en función de su personalidad literaria.

Este vicio lo observa tanto en la vida de estos escritores como en sus obras. En un pequeño retrato que hace de Ortega y Gasset, por ejemplo, recuerda cómo "En los diálogos o en pequeños grupos, Ortega resulta conversador inestimable, que sabe escuchar y responder verdaderamente, siguiendo el hilo, no rompiéndolo, como Unamuno, para colocar lo que venía rumiando. En grupos mayores, cambia de actitud y de tono; se sube a la cátedra, se pasea y adopta posturas de concentración un poco teatrales que, a veces, me recordaban las de Mussolini" (p. 20). A algunos esta comparación de Ortega con el *duce* les parecerá, sin duda, exagerada. Pero es que a Moreno Villa la terrible experiencia de la Guerra Civil le había enseñado adónde podría llevar a un país esta actitud mesiánica que notaba en Ortega, esta sordera ante las opiniones de los demás.

En cuanto a la obra escrita de la Generación del 98, dónde señala con más precisión las consecuencias del mismo vicio es en su trabajo sobre "Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX", ensayo recogido en la segunda sección del libro y en el que analiza, entre otras, las memorias de Unamuno, Baroja y Azorín. "Entre memorias y autobiografías hay parentesco", nos explica: "mucha gente las toma como hermanas, pero acaso no lleguen a primas. En las memorias se escamotea precisamente la indagación del yo, el proceso involutivo interno y externo del hombre, la confesión o intimidad. En las memorias, aunque se deje traslucir a veces algo de todo esto, predomina el cuento, la narración de los hechos vividos, las anécdotas y tropiezos con la gente y las cosas externas a uno" (p.80). Huelga decir que ninguno de los autores del 98 analizados por Moreno Villa logró escribir una autobiografía en el sentido en que éste la define aquí. Puesto que estaban acostumbrados a sacrificar la intimidad de su experiencia real al fantasma de su personalidad literaria, lo más que lograron hacer fue reconstruir la trayectoria exterior de sus vidas. De hecho, uno de los primeros, si no el primero, en escribir una verdadera autobiografía era el propio Moreno Villa, en su *Vida en claro* (1944). Allí, sí, el autor va más allá de la mera evocación de cosas externas para adentrarse, y adentrarnos, en el "proceso involutivo interno" de su vida y su carrera. Virtud no tan intrascendente como tal vez aparezca a primera vista.

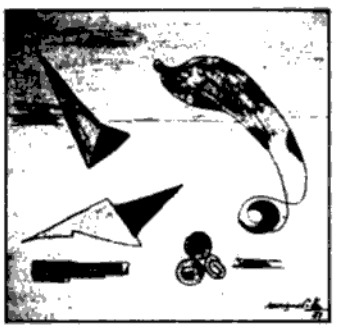
Porque es esta misma capacidad de distinguir entre las dos caras de su propia identidad —entre la personalidad literaria y la personalidad humana— la que constituye también el rasgo más saliente de su trabajo como poeta. Efectivamente, los mejores poemas de Moreno Villa se desarrollan en la forma de un diálogo entre estas dos voces de su conciencia. La voz literaria busca expresarse a través del ritmo exaltado típico de la gran tradición romántica, pero en seguida interviene la voz humana para quebrar el ritmo y así arraigar el poema dentro de una experiencia más concreta. De ahí no sólo la ironía, el humor, sino también el prosaísmo del que suelen hablar los comentaristas de su obra. Y es que, como explica el propio Moreno Villa en "Cartas sin correo", uno de los poemas recogidos en *Voz en vuelo a su cuna* (México, 1961):

> Nuestra pereza letal y divina
> quiere sentirse llevada en las ondas.
> La pereza es el ritmo telúrico,
> que preside a la piedra del monte,
> a la flor y al torrente.
> Pero hay que romper el compás
> cada vez que tú quieras más.

No es éste el momento para entrar en más detalles sobre esta poética; basta decir que, al desarrollarla, Moreno Villa, si no inauguraba, por lo menos promovía como pocos la introducción en España de una de las principales tendencias de la lírica posromántica: esa poesía de la experiencia de la que iban a ser tan adeptos, poco tiempo después, poetas de la altura de Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma. En ese sentido, su obra poética ocupa un lugar clave en la evolución de la lírica española contemporánea.

Uno de los mayores atractivos de *Los autores como actores* consiste, entonces, en la luz que arroja sobre la poética del propio autor. Ya mencioné el gran interés que cobran, al respecto, las notas recogidas en la primera sección del libro, así como el ensayo sobre "Autobiografías y memorias". A estos textos habría que agregar, por lo

menos, uno más: el estudio sobre "Manuel Machado, la manolería y el cambio". En la obra de este poeta sevillano, tan injustamente olvidado, hoy como entonces, Moreno Villa encuentra un espíritu muy afín. Y, por ello mismo, al analizar su poesía —al comentar, por ejemplo, el "hablar versificado" que encuentra en sus versos o al reflexionar sobre los repentinos quiebros o cambios de tono o de sentido ("Yo los considero a veces como resultados de arrepentimientos, correcciones, salvedades o paréntesis")— en realidad, está explicando las bases de su propia práctica como poeta. Así: ningún ensayo mejor que éste para entender la poesía de Manuel Machado; pero también ninguna introducción mejor que ésta a la poesía del propio Moreno Villa.



¿Cuáles serían, entonces, los rasgos principales del trabajo crítico de Moreno Villa, tales como se expresan en los dos libros aquí comentados? Habría que empezar por reconocer que, a pesar de vivir durante años de los ingresos que le proporcionaba este tipo de trabajo, Moreno Villa no era lo que suele llamarse un crítico "profesional"; su crítica debe verse, más que nada, como una extensión de su trabajo como poeta. Lo mismo que muchos poetas que se dedican a hacer crítica literaria, era incapaz de hacer un análisis sistemático: no me refiero tan sólo a las contradicciones metodológicas que caracterizan a varios de sus ensayos (sobre todo aquéllos reunidos en *Leyendo a...*), sino también a la falta de profundización. Aunque tiene buenas intuiciones, raras veces se toma la molestia de explorarlas a fondo, de averiguar hacia adónde le pueden llevar. Como en sus poemas, se contenta con el primer impulso: no le gusta volver sobre lo que tiene ya escrito. "El artista será verdadero artista", afirma en algún momento, "si está, como los santos, asistido por la gracia. Y ese mismo artista, si no está en gracia un día, no dará fruto vivo, sino amojamado, sin sangre" (*Los autores como actores*, p.38). Esto puede ser muy cierto. Pero cabría agregar que el artista puede también aprovechar estas visitas de la gracia para corregir y ampliar algo escrito en momentos menos inspirados. Moreno Villa no lo veía así y es por eso que algunos de sus textos parecen más bien borradores que trabajos terminados.

Desde luego, las muchas cualidades que tenía Moreno Villa como crítico compensan con creces sus limitaciones. Entre esas cualidades habría que destacar, en primer lugar, la claridad de su prosa (no por nada se siente atraído hacia aquellos escritores —sea Juan de Valdés, Pío Baroja o Alfonso Reyes— que también ejercen un estilo llano y preciso); en segundo lugar, lo equilibrado de sus juicios (siempre está dispuesto a reconocer que aún los escritores que más admira también tienen sus defectos); y en tercer lugar, la amplitud de sus referencias, lo cual refleja una rica formación cultural (se nota, por ejemplo, el excelente provecho que saca de sus conocimientos sobre pintura a la hora de aclarar tal o cual aspecto de la historia literaria; y es que, como él mismo señala en su ensayo sobre Lope de Rueda, "las diferencias visuales o plásticas se aprecian más pronto que las literarias", p. 213).

Pero, probablemente, su máxima virtud como crítico, no menos que como poeta, consiste en su modestia. Sus trabajos no intentan ofrecer la verdad última sobre tal o cual texto, sino más bien se limitan a comunicar su experiencia como lector. Lejos de imponer nada a nadie (León Felipe habría de recordarlo "como el caballero de Castiglione: alegre, tolerante, cortés"), Moreno Villa simplemente invita al lector a participar en el diálogo que él mismo ya ha tenido consigo mismo a la hora de enfrentarse con el texto. Es decir, es la suya una crítica inteligente y culta, pero, sobre todo, civilizada; una crítica que refleja todo un ideal de cultura, de convivencia, de pluralidad. En un mundo, como el nuestro, amenazada por los dogmas tanto de izquierda como de derecha, es un ejemplo que bien merece ser recordado.

ALGO SOBRE POESÍA*

de José Moreno Villa

(I)

AL DECIDIRSE EL editor Losada, en Buenos Aires; a publicar mi Antología poética (*La música que llevaba*, 1949), tuve que releer y reflexionar sobre lo hecho a través de los años. No reflexioné sobre la forma de mis versos; me interesaba mucho más lo que informó siempre mi poesía, esto es, lo que desde dentro (que en latín se dice *in*) provocaba la forma. Dicho de otro modo, ¿por qué me expresaba en forma poética? En tal interrogación estaba implícito lo que la poesía era para mí.

Las conclusiones a que llegué son las siguientes:

I. – La poesía fue para mí una válvula de seguridad.

II. – Fue fijación de estados para los cuales pasa el yo presionado por las circunstancias.

III. – Fue ritmo para acompasar la atropellada emoción y hacerla más aceptable.

IV. – Fue comunicación afectiva con el prójimo.

La psique, lo mismo que el cuerpo humano y la máquina, necesita un escape cuando la presión interior es demasiado alta. Mucha gente se libra de tal presión hablando, discutiendo, peleando. Yo era muy concentrado y no podía recurrir a tales medios. Sin el escape de la poesía, hubiera tenido que ingresar en una orden monástica siendo joven.

La presión no era siempre de la misma intensidad ni calidad. Hubo épocas en que no bajaba de día ni de noche,

---

* *Entre abril y agosto de 1952, Moreno Villa publicó en el diario mexicano* El Nacional *una serie de notas tituladas "Algo sobre poesía". Más que una divagación sobre la poesía en general, estos textos ofrecen una interesante reflexión sobre la poesía del propio Moreno Villa, así como sobre el lugar que ésta puede ocupar dentro de la evolución de la lírica española del siglo XX. En este sentido, constituyen un valioso apéndice a su autobiografía,* Vida en claro *(1944). Por desgracia, no es posible reproducir la serie completa; pero espero que las páginas seleccionadas (aquéllas que corresponden a las secciones I, VI, VII, y XI) ayuden al lector a ubicar a Moreno Villa como poeta y crítico. Por otra parte, también espero que sirvan para demostrar la necesidad de rescatar los numerosos trabajos suyos que, como éste, siguen olvidados en los archivos de la Hemeroteca Nacional. (J.V.)*

como si fuera manifestación enfermiza. Así fue aquélla en que escribí "La selva fervorosa", mi primer poema largo y el primero de alta tensión lírica.

Viendo reflexivamente mis diferentes libros, los considero ahora como registros en que fui sentando los estados anímicos de las diversas etapas. En ellos se revela también el proceso formativo, el crecimiento, el desarrollo. La aparición del desaliento, la de la ironía, la del sarcasmo y, finalmente, la del ajuste a las circunstancias. Ajuste que aún en la madurez me cuesta trabajo y rompo con algún poema estridente, desapacible. Así, en México, el poema titulado "Porteros".

Muchas veces, para curarme de la opresión, he cantado como en paz estando en guerra o sumido en la angustia más desesperada.

Es que en tales casos pensaba demasiado en el aspecto externo de la obra, en el ritmo con que había de darle salida y traspasarla al prójimo.

Hay veces en que el complejo poético viene enmarañado, confuso, y no sabe cómo enfocar la boca del puerto. En tales casos, el poeta recurre a su facultad capitana, se convierte en práctico marino. Agarra el timón y enfila la embocadura. El peligro de esto radica en que puede desaparecer el poeta y predominar el práctico.

Hoy abundan más los prácticos que los poetas. La poesía está demasiado dirigida por el cálculo. Se estima mucho más la técnica que lo vital. Pero no durará mucho. El preciosismo empalaga y cansa.

Sobre la técnica voy a tratar de explicarme. La técnica es el procedimiento. Cuando un joven quiere hacer un soneto, lo único a que atiende técnicamente es a llenar las catorce líneas y a encontrar los consonantes debidos a los catorce versos. Pero esto es elemental y sin interés. Los procedimientos se han multiplicado y refinado mucho en la lírica moderna. El poeta y analista Carlos Bousoño ha escrito recientemente sobre un procedimiento que él llama "desplazamiento de los calificativos". Ejemplos tomados de García Lorca:

el débil trino amarillo
del canario.
jazmines
con su blancura pequeña

En el primero, el color del canario se atribuye al trino. En el segundo, la pequeñez de los jazmines se inserta en la blancura.

Este detalle de técnica poética puede caracterizar la obra de un poeta, por lo menos mientras no se convierta en lugar común. Desde que lo use cualquiera, se quedará tan muerto como la técnica de la décima, la quintilla o el soneto.

A mí me interesan otros aspectos de la técnica; por lo pronto, el de no reducirse a un solo procedimiento, o sea, el de no usar un truco. El poeta, como el buen torero, tiene que inventar el procedimiento apropiado para cada caso. Tener infinidad de recursos y aplicarlos debidamente es lo importante; que ya la personalidad los unificará con su movimiento propio. Cada alma se mueve a su modo, como cada cuerpo humano.

[VI]

Form und Seele (Forma y alma). Así se llamaba un ensayo, un librito del poeta alemán Mombert, que tuve delante de mi vista sin llegar a leerlo nunca con detenimiento, sino buscando acá y allá en sus reflexiones sugestivas. Lo compré por el título y porque el tal poeta me resultaba más interesante que el famoso entonces Stephan George. Esto era por los años de 1910 ó doce.

Mombert era poeta de alma; Stephan George, de forma. A éste me costaba mucho entenderle o no le entendía. Era rebuscado. El otro, en cambio, no usaba rebuscamiento y se adentraba en las nieblas espirituales, en lo inefable.

Ante el dualismo de alma o forma, yo no vacilaba entonces: lo importante, lo apremiante para mí era dar salida a lo sentido, a lo difícil de transmitir, y hacerlo de modo que llegase al prójimo con la mayor fidelidad. Reflejar los estados del ánimo, los temblores y presentimientos, los desvelos y ansias, los desengaños y tropiezos, las esperanzas. El poema donde dejé condensada toda esta lucha juvenil por lo inefable se llamó "En la selva fervorosa". Declaro al principio de él que tomo al alma, la siento frente a mí como pobre cuerpecito indefenso y le pregunto por lo que la aflije. Ni por el procedimiento seguido en este poema de 19 breves cantos, ni por la intención de él, ni por las metáforas tenía nada que ver con las obras de mis predecesores. Ya me sentía de lleno en el camino de mi soledad bien querida. Soledad que me ha valido ser llamado poeta de transición.

Tratando de descubrir a posteriori lo que puedo tener de común con los poetas que luego vinieron, pienso en estas cosas:

1. – En haber ensanchado el panorama de temas. En no cifrar la angustia romántica exclusivamente en los jardines abandonados y los amores no conseguidos, sino en una clave más ancha.

2. – En expresarme de una manera seca y más directa, con más sustantivos que adjetivos.

3. – En apelar a la ironía.

4. – En salirme muchas veces por peteneras, harto de todas las incitaciones y caminos bien considerados por los escolares y profesores de estética.

Para muchos, la poesía es una habilidad, y hacen poemas como el niño que hace una gracia. Nada más lejano de mí que eso. Siempre me acerqué a la poesía con un respeto casi religioso. Luchando con mi alma, como el místico. Aun en aquellos momentos en que por coraje, rompía con los convencionalismos sociales; en las *Carambas*, por ejemplo.

Pero vamos ahora al otro término del dualismo, a la forma. Sin abandonar la investigación sobre lo que puede enlazarme con las generaciones nuevas.

Llegó un día en que el dualismo de forma y fondo, o alma, lo resumí, lo anulé, pensando que un alma verdadera trae su forma consigo; que si mi forma es fea será porque mi alma lo es.

Ahora bien, desde entonces, la norma o ley que me viene guiando es la diafanidad, y para conseguirla, proceder apartando nubes. En esto no me considero enlazado con los poetas siguientes a mí. Los poetas alimentados bien o mal por el surrealismo me parecen muy elocuentes (entiéndase: verbosos), pero desconectados de mi tendencia. La cual se acentúa en mí desde la guerra civil. Todo lo que llevo escrito en México lo acredita. Y no porque este criterio un tanto clasicista opera en mí reaccionariamente; doy lo que doy en la seguridad de que no es viejo ni manido. ¿Hablo claro? En el poema "¡Porteros!" podrán medir mis analistas si estoy vivo aún.

Que me leyeron García Lorca y mis paisanos Prados y Altolaguirre, me consta, pero todos tuvieron su voz propia. Si mis poemas les estimularon en algún sentido, no lo sé. Algunas cosas que parecen resonancias son movimientos de la sangre andaluza y coetánea. Cuando contribuí a premiar el primer libro de Alberti *Marinero en tierra*, 1924, fue porque sentía en él un latido del alma andaluza muy abierto al mar latino.

[VII]

He dicho que persigo con verdadero ahínco la diafanidad. Me cuesta mucho trabajo ser claro en la prosa, y mucho más en la poesía. Cuando alguien me dice: "Qué fácilmente le ha salido esto", me sonrío y muevo dubitativamente la cabeza. El provocar en el lector este efecto de claridad y de facilidad se logra con esfuerzo. Ni una ni otra se parecen a la del charlatán de plazuela o a la de aquel orador cuya facilidad vertiginosa servía para probar la pericia de los taquígrafos aspirantes a una plaza en el Congreso de los Diputados en Madrid.

La diafanidad tiene sus peligros, sobre todo en poesía. Puede llevar al frío razonamiento y a expresiones vulgares. Los prosistas españoles que más hicieron por la diafanidad fueron Azorín y Baroja. Ellos fueron los planificadores de la nueva prosa; tuvieron que luchar contra la fragosidad y la frondosidad del estilo vigente en las últimas décadas del siglo XIX. Nadie les quita ni trata de velar este mérito, pero encogieron tanto la fraseología que anquilosaron el habla. El segundo, además, por su antiparta al estilismo, fue renegando cada vez más de los vocablos que no fuesen familiares y hoy escribe con un léxico tan pobre que fatiga.

Después de ellos vino Ortega, quien, escribiendo con claridad, no tuvo que someter a martirio y mutilación el lenguaje. Al contrario, lo elevó a categoría de belleza. En su pluma es flexible, rico, sin recurrir a vocablos rancios —como es frecuente en Pérez de Ayala, en Miró y en el mismo Azorín—, ni a caracoleos o latiguillos.

En la prosa de todos ellos aprendí claridad, pero también en los clásicos que más me llegan: Juan de Valdés, Santa Teresa, el Padre Sigüenza, Cervantes, Quevedo...

Esta pasión por la diafanidad fui tratando de llevarla a la técnica poética. El tránsito no era fácil. Las nieblas germánicas estaban muy adheridas a mis músculos y a mi alma. Me movía muy a gusto en ellas. Eran restos de un romanticismo que jamás acabo de desterrar. Hay temas a los cuales no puedo subir sino apelando a él.

Pensando en esto, llego a la conclusión de que tal vez sea lo más natural esta fluctuación del ánimo entre el alboroto romántico y la serenidad diáfana del estilo clásico. Aunque piense también que la fluctuación quite unidad a la obra en su conjunto.

El hecho es que, desde el libro *Colección* —año de 1924—, siento una mayor inclinación por la poesía serena y diáfana. Aunque esta inclinación se interrumpa muchas veces a lo largo del tiempo con arrebatos románticos, como puede verse en los libros *Puentes que no acaban 1933*, *Salón sin muros 1946*, *Carambas 1931*, *Puerta severa 1941* y todo lo escrito en México. Ya los títulos son de por sí románticos.

La diafanidad y la lógica interna y externa del poema se han mirado con desdén por grandes poetas extranjeros en lo que llevo de vida; pienso en Mallarmé y en otros más cercanos, como los surrealistas. Allá ellos. Estoy más con los poetas reflexivos, se llamen Garcilaso, Unamuno, Antonio Machado, Shakespeare o Goethe. Ellos han sabido unir clasicismo y romanticismo, que para mí representan Forma y Alma, respectivamente.

Además de la diafanidad atiendo, al escribir poemas, que cada uno dibuje en el aire una línea de cierta ondulación, un ritmo interno. Como el de los cuerpos bellos. La línea estatuaria de Praxíteles sería la ejemplar.

Yo no sé si este mandato de mi sensibilidad procede de la copla andaluza y del modo de ser andaluz; lo que sí puedo asegurar es que ya en mi primer libro, *Garba*, hay un poema donde cito a Praxíteles y al rizo oriental, ocupándome de la gracia:

...y el acayo Praxíteles
... ...
vio que la gracia se posa
en la rama del jazmín,
que es feble y sinuosa
como alado serafín.

No en balde ha transcurrido la niñez de uno entre caracoleos de potros andaluces y largas de capas toreras. Como en sueños me acuden las largas de Lagartijo.

[XI]

Aunque estas notas de recordación y experiencia se vayan *aquiriendo* acentos dogmáticos a veces, conste que no es mi propósito escribir un manual de poética. No soy maestro en nada y creo que el poeta vive en una región sin *manuales*.

Quisiera añadir algo sobre la originalidad, la repetición y la musicalidad.

No por haber hablado fervorosamente de la *sustancia* poética desdeño a Verlaine o a Darío, poetas de una musicalidad tan exquisita que la convirtieron en sustancia. ¿Es que voy a negar la poesía que hay en las buenas obras musicales?

Pero vamos a ver si consigo claridad en la exposición de mi pensamiento. Hay musicalidad poética de muchos grados, desde una musicalidad sensible y fina hasta una vulgar y grosera. Para mí, la mayor parte de las formas poéticas registradas en los manuales de retórica son burdas. Creo, además, que arrastran al poeta y lo despeñan en un sinnúmero de vaciedades. Sometiéndose un hombre a las décimas, por ejemplo, ya no será señor de lo sustantivo, sino de lo adjetivo.

Desde mis principios me incliné por los metros sencillos y hasta por las irregularidades métricas. El americano Pedro Henríquez Ureña se dio cuenta y me incluyó en su estudio sobre la poesía irregular. Cosa que me sorprendió, porque su empleo, por mi parte, fue instintivo, no repensado. Yo ignoraba que tales licencias estaban ya en los poetas españoles más antiguos, incluso en el autor del *Poema del Cid*.

Y es que para mis oídos, la machaconería rítmica era insoportable. Siempre me reí de la excentricidad de Baroja, que dice: "Yo, en poesía, no gusto sino de la que tiene un compás que se puede llevar con el pie". Yo, al contrario, necesitaba a cada paso romper un poco el ritmo. Y luego he sabido que hasta los griegos y los que posteriormente escribieron en exámetros, cambiaban de cesura para no adormilarse en la rigurosidad métrica.

Poco a poco me llevó esta inclinación espontánea a escribir en versos totalmente libres, asonantados o no, aunque procurando interpretar un ritmo interno que respondiese al de mi alma, es decir, a esos movimientos del alma de que hablé al principio de estas notas.

Lo curioso es que, con el tiempo, aquellas licencias que yo me permitía hace cuarenta años, han sido archisuperadas, quedando en casi nada. Y que hoy, cuando comparo la musicalidad de mis versos con la de muchos contemporáneos, me suena demasiado machacona.

Otro de los puntos en que quiero insistir es en el de la originalidad. La repetición en poesía me parece que sale sobrando, que es cosa muerta al nacer. Venir al mundo para imitar la voz de Garcilaso es una puerilidad grotesca. La voz, o la sustancia; porque ni nosotros, ni las cosas que nos rodean son las mismas; ni el número de nociones culturales o sociales. Hasta los sentimientos primarios, me atrevería a decir, han variado. Hoy no se ama a lo Bécquer. Se ama, pero de otro modo, con otro acento. Y el hombre desdeñado no clama al cielo, ni se suicida; reacciona como el deportista que pierde el juego, sonriendo, aunque por dentro vaya la procesión. De una reacción tal salió mi *Jacinta la pelirroja* (1929), libro de amor sin antecedente en la literatura española, libro que puede molestar a los catalogadores de poetas. Si alguien mañana lo estudia y lo compara con lo que se producía entonces, tendrá que reconocer su originalidad.

El ensayo de Octavio Paz que publicamos en nuestro número anterior, "Los hispanos de Estados Unidos", es parte del catálogo de la exposición trashumante organizada por el Fine Arts Museum de Houston, cuyo director es el señor Peter Marzio: "Hispanic Art in the United States". Luego de visitar la Corcoran Gallery de Nueva York y museos de Los Ángeles, Washington y Chicago, esta muestra de 30 pintores y escultores hispanos (entre ellos 17 chicanos), cuyos curadores son John Beardsley y nuestra colaboradora Jane Livingston, vendrá a México, al Centro Cultural de Arte Contemporáneo.

En unas memorias no tiene uno porqué callar estas expansiones íntimas. Y uno tiene que defender su originalidad. Sobre ella tengo que decir otra cosa: creo que siempre resulta original la obra cuando responde al momento de nuestra vida. Mis libros principales son los que mejor reflejan las sacudidas espirituales de mi mocedad, años de plenitud vital y madurez. Lo escrito en México, después de la terrible experiencia de la guerra, seguida del destierro y de mi casamiento, llega a parecerle a mis amigos y comentadores como de un hombre totalmente renovado, es decir, otra vez nuevo. Y no soy nuevo sino por la nueva vida y por saber escuchar su latido en cada momento. La palabra sincera es siempre nueva. Me acude aquella frase poética de Darío: "Por eso ser sincero es ser potente".

Entrevista con Antonio Peláez

por Manuel Ulacia

La obra poética y crítica de José Moreno Villa ha despertado interés en los últimos años. Sin embargo su producción pictórica, hasta ahora, había quedado en el olvido. Salvo una que otra exposición colectiva donde hubo la participación de algunos cuadros suyos —siempre con motivo de la conmemoración del exilio español en México—, su producción ha permanecido desconocida al público. Afortunadamente, en estos días está por inaugurarse en Madrid una muestra retrospectiva de su pintura. En ella se mostrarán por primera vez dibujos y óleos realizados durante más de treinta años por esta figura de la vanguardia española. Sin duda esta obra, contemplada en conjunto, sorprenderá a la crítica.

Como es sabido, el pintor Antonio Peláez fue el único discípulo de Moreno Villa en México. Durante dos años, Peláez frecuentó a diario el estudio de su maestro en la Colonia Cuauhtémoc. Después del matrimonio de Moreno Villa con Consuelo Nieto los encuentros entre estos dos pintores fueron menos frecuentes. Sin embargo su amistad continuó siempre. Esta singular relación es recordada en la siguiente entrevista.

Llego a la casa de Peláez. Una mujer me pasa a la sala. Me ofrece un whisky. En el tiempo que tarda Antonio en aparecer observo un cuadro suyo en una gran pared blanca. En el cuadro, quizá una línea traza un horizonte amarillo. En otra pared me detengo a ver la transparencia de dos Gayas. Entra Antonio, con gafas oscuras. Ha sufrido una operación de los ojos. Después de conversar un buen rato sobre amigos mútuos, hablamos lo que aquí se transcribe.

M.U. – ¿Cuándo conociste a Moreno Villa?

A.P. – Quizá a principios del año 40. Yo era un muchacho sin destino. Tenía interés por la cultura pero no tenía acceso a ella. Salvo las conversaciones que mantenía con mi hermano escritor —quien compartía mis intereses pero estaba tan perdido como yo—, no podía comunicarme con nadie. No podía ser arquitecto, ni abogado, ni siquiera podía conducirme como los demás. En esa búsqueda conocí a Octavio Paz, a Juan Soriano, a Lola Álvarez Bravo, a Villaurrutia...

M.U. – ¿Fue a través de ellos que conociste a Moreno Villa?

A.P. – Fue Octavio quien me lo presentó. Si no hubiera sido por él, creo que nunca me hubiera hecho amigo de Moreno Villa. En la presentación a la exposición que hice en Bellas Artes hace unos años, Octavio recuerda con mucha magia este encuentro. Fui muy receptor de todo aquel mundo que me rodeaba...

M.U. – ¿Y de Moreno Villa qué aprendiste?

A.P. – Me enseñó sobre todo a pensar sobre la pintura. Es decir, me enseñó a descartar lo que él consideraba literario. En aquel entonces yo prefería un cuadro de Boticelli a uno de Tiziano. Y con esto no quiero decir que desprecie a Boticelli. Creo que es sobre todo un pintor literario: sus obras tienen anécdota. Tiziano no; Tiziano tiene los alcances de la gran pintura. Al poco tiempo de conocerme, Moreno Villa se dió cuenta que yo intentaba un camino fácil a través de la anécdota, cosa que él rechazó a primera vista. Pasados los años, reconocí que había logrado lo que él se había propuesto: tener capacidad para descartar; tomar una postura crítica ante mi trabajo.

M.U. – He leído durante años a Moreno Villa, y por razones familiares conozco su pintura. Posiblemente una de los primeros libros que hojeé y leí —como tantos otros niños de mi generación—, fue *Lo que sabía mi loro*. Este libro lo imprimió mi abuelo y tanto la selección de los textos como las ilustraciones son obra de Moreno Villa. A pesar de todos los datos que te doy, no tengo la menor idea de cómo era como maestro.

A.P. – Era formidable. Se podría decir que no tenía un método establecido, lo cual desconcertaba al alumno. Mientras él en su obra se tomaba todas las libertades posibles, a mí nunca me concedió esa libertad. Creo que esto es un mérito. Me enseñó que para pintar uno debe de indagar en su propio destino y tener paciencia. Recuerdo que me hacía pintar unas naturalezas muertas aridísimas. Entiendo ahora que se trataba de un mecanismo suyo de bondad para que me equivocara varias veces —pero no demasiadas—, y para que olvidara una palabra que él rechazaba, "lo bonito". Pinté esas naturalezas muertas y tuve la paciencia que él propuso y finalmente no fue capáz de desanimarme. Seguí adelante. Moreno Villa tenía el prestigio de toda una época, y tal vez él respetaba —incluso más que yo—, la alegría, la juventud y la frivolidad. Siempre quiso verme como un ser feliz, pero no le alcanzó la vida para comprobar que el feliz era él y no yo. Yo tenía respeto por lo trágico, respeto que la vida me ha enseñado a perder en cierta medida.

M.U. – ¿Era cuando pintabas esas figuras alargadas?

A.P. – Sí. Alargadas, dramáticas, nostálgicas...

M.U. – Como sabes, Antonio, se está organizando una exposición de la obra pictórica de Moreno Villa en la biblioteca de Madrid. ¿Qué piensas de su pintura?

A.P. – Tiene un valor principal en relación con él mismo. No es una pintura que pueda servir de modelo. Es una pintura que empieza y termina en él mismo. Lo fascinante de ella, es que es un juego, un juego en el cual Moreno Villa podía escapar de esa solemnidad que lo caracterizaba. Porque fuera de su estudio era muy solemne. La pintura era una forma de liberación.

M.U. – ¿Qué impacto tuvo México en su obra?

A.P. – Él tuvo un gran deslumbramiento con México. Apreció muy bien el folclor. El impacto se presenta sobre todo en su obra crítica; en su pintura no tanto. Sin embargo, siempre vió a México como turista. Nunca lo vió como algo propio. Esto se debe a que sentía como poeta y veía como pintor.

M.U. – ¿Crees que los pintores y los poetas perciben el mundo de forma distinta?

A.P. – Ambas percepciones son la respuesta a un no querer conformarse con la realidad. En la pintura no se pue-

de eludir del todo el mundo material. Hay en ella un inevitable sentido plástico. En la poesía, por estricta que sea, hay ideas, ideas no medibles y un placer no palpable. Es arbitrario pero así lo creo.

M.U. – ¿Crees que los pintores mexicanos influyeron en él?

A.P. – No lo creo. Estaba ya maduro para recibir influencias. Su pintura se acerca al surrealismo. Sin embargo, tiene elementos geométricos. Sobre todo en los fondos... Sus maestros habían sido Sorolla, Juan Gris. Más Gris que Picasso. Admiraba mucho a Bracque.

M.U. – ¿Cómo lo ubicas dentro de su generación?

A.P. – Era distinto a sus contemporáneos mexicanos y españoles. Transcurridos los años inesperadamente le encuentro un inbarajable parentesco con Frida Kahlo; parentesco que no es tan forzado. Ambos pintores eludían ese fondo de humanidad que casi nunca falta en la gran pintura. Moreno Villa prescinde del color hasta donde es posible, y Frida del amor a la pintura. Además, ambos dependían del tema.

M.U. – ¿Y qué pintores mexicanos le gustaban?

A.P. – El único pintor al que ponderó en aquellos años cuarenta —incluso antes de que éste fuera famoso—, fue Tamayo. En general se abstenía de expresar juicios.

M.U. – ¿Qué repercusión tuvo su pintura en México?

A.P. – No era un hombre de publicidad. No era un hombre de notoriedad. Su educación no se lo permitía. Hubo otros pintores españoles que tuvieron más importancia... Recuerdo una exposición suya —nada interesante— en la galería de Inés Amor... que como siempre presidían gentes notorias...

M.U. – Has dicho antes, que Moreno Villa era un hombre solemne. ¿En qué consistía esa solemnidad?

A.P. – Es difícil regresar después de tantos años y tener una visión clara. Era una persona que, por ser mayor, imponía respeto al grupo de amigos que nos reuníamos en aquel tiempo. Nosotros éramos más informales. Moreno Villa asumía su libertad más bien en la pintura y en la poesía. A pesar de esto, tenía una gran capacidad mundana. Incluso en ocasiones era un poco frívolo. Vivía entre dos mundos: el de las señoras de alta sociedad y un mundo íntimo de estudio, de dedicación a la literatura y a la historia del arte. Algo curioso es que no tenía aspecto ni de pintor ni de poeta. Tenía algo de dandy.

M.U. – ¿Cómo Cernuda?

A.P. – Más que Cernuda. Había algo caballeresco en él: una antigua y romántica historia española. Esta actitud lo hacía vivir un conflicto constante, un conflicto entre el mundo de las apariencias y la realidad dura del pintor y del poeta. Era brillante. No le cohibían la erudición ajena ni la fama. Contaba con el equilibrio de variadas cualidades. Lo recuerdo en distintas ocasiones, especialmente un fin de semana en la gran casa de Eduardo Villaseñor en Tepoztlán, donde estaba Stravinsky con su mujer Vera. Moreno Villa transitaba, oía, preguntaba con un peculiar sencillez que contrastaba con la inmensa y justificada vanidad de Stravinsky. A pesar de Moreno Villa, la conversación no llegó a gran altura. Stravinsky habló poco de arte y mucho de Hollywood, donde vivía en aquellos años. Era notable la postura tomada por Moreno Villa sabía quién era Stravinsky, pero no se demostró en ningún momento una admiración desmedida. La presencia de estos seres admirables provocó otra confusión más en mí. Jamás uno debería hablar de ellos. Claramente es un acto de pequeña vanidad el mencionarlos.

M.U. – Para terminar, ¿qué piensas de Moreno Villa?

A.P. – Me parece que todas sus virtudes nunca lo llevaron a estar en contra de la vida...

Carta inédita de José Moreno Villa

LA COMERCIAL E INDUSTRIAL MEXICANA, S. DE R.L.

Asunto: particular

México, D.F., 29 de Noviembre de 1939

Mis queridos Concha y Manolo: Aun cuando ya sabía que habíais anclado en Cuba, la bella, hasta hoy, que por casualidad me llega un número de octubre de la revista Nuestra España, no he podido saber adonde os podía localizar para comunicaros que todavía vivo... y todavía lucho. Me alegro muchísimo saberos en plan de trabajo y veo el exponente de vuestra imprenta con la satisfacción que comprenderéis. Yo llevo aquí ya seis meses y por fin hemos enderezado entre seis españoles refugiados, esta Sociedad de la que esperamos sacar para los frijoles, hasta hoy muy en el alero. Sin embargo, ya sabéis que no soy durmiente y que por cualquier camino, siempre que sea decente, puedo andar. En el tiempo que llevo aquí he hecho muchas cosas raras: algo de periodismo, anuncios para la radio, charlas cursis radiofónicas para damas... Un relajo, pero he ido comiendo con los míos. También he escrito una novela corta para esa publicación del mismo nombre que se publica ya o se va a publicar en esa, y cuyo original me pidieron aquí juntamente con otros caracterizados plumíferos. Aun no se ha publicado y lo siento, porque los pesitos que me dan por ella me hacen mucha falta. En fin, que como con la pluma no puedo defenderme, me voy a los negocios y aquí me tenéis en esta Sociedad, como Gerente, y a vuestra disposición. Una cosa que creo de interés: en el Centro Español de México, con domicilio en Balderas, 37, que es la entidad de los republicanos, existe un kiosko de periódicos y libros que pertenece a un refugiado. Conviene que le enviéis vuestras colecciones Herore y Ciervo herido, de lo cual no tenemos aquí ni la menor noticia. También decirle a Albornoz que envíen ejemplares de su Revista al mismo. Es persona de confianza, serio, y algo venderá y liquidará pero sobre todo como en ese Centro nos reunimos los que estamos navegando en México, es natural que estemos enterados y podamos adquirir lo que hagáis vosotros todos en esa. ¿Cómo tenéis a Palomita? Os recuerdo mucho y con todo el cariño que os merecéis. Escribidme y aquí me tenéis por si os puedo servir en algo. Al mismo tiempo, si puedo escribir alguna cosa para las revistas que por esa se publican, sabed que vivo, que existo, y que aún puedo poner unas palabras detrás de las otras. Si tenéis amistad con los que hacen La Novela Corta preguntarle cuando sale mi original, y si cometéis la imprudencia de leerlo, ya me diréis las menos barbaridades posibles.

En fin, espero vuestras noticias, que no nos quedemos perdidos, y con todo cariño para vuestra trinidad, recibid un fuerte abrazo de:

Pepe Moreno