

LO SUBLIME Y LA VANGUARDIA. FORMA Y FINALIDAD EN *JACINTA LA PELIRROJA*¹

A la memoria de Moreno Villa

UN POETA EMINENTEMENTE MODERNO

Desde que en su prólogo a *El pasajero* (1914), Ortega y Gasset proclamara el nacimiento de “un poeta verdaderamente nuevo, un estilo, una musa”, la crítica no ha dejado de subrayar la “modernidad” de la poesía moreniana en el panorama de las letras españolas². Para Díez-Canedo, *Evoluciones* (1918) representaba la obra

¹ El presente ensayo sirve de prólogo a nuestra edición, aún inédita, de *Jacinta la Pelirroja*.

² “Ensayo de estética a manera de prólogo”, en *El pasajero*, de José Moreno Villa, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1914, p. x. Para la obra de MORENO VILLA hemos empleado las siguientes ediciones con sus correspondientes siglas: *Autores: Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, 2ª ed., F.C.E., México, 1984; *Cornucopia: Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*, ed. e introd. R. Suárez Argüello, 2ª ed., F.C.E., México, 1992; *Evoluciones: Evoluciones. Cuentos, caprichos, bestiario, epitafios y obras paralelas*, Casa Editorial Calleja, Madrid, 1918; *Garba: Garba*, Imprenta José F. Zabala, Madrid, 1913; *Gigantes: “Los gigantes. Comedia poética en un acto”*, CuA, 2 (1942), 194-206; *Leyendo: Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fr. Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso*, El Colegio de México, México, 1944; *Mexicano: Lo mexicano en las artes plásticas*, 3ª ed., F.C.E., México, 1992; *Música: La música que llevaba. Antología poética (1913-1947)*, Losada, Buenos Aires, 1949; *Noche: La noche del Verbo*, Tierra Nueva, México, 1942; *Pruebas: Pruebas de Nueva York*, pról. Juan Pérez de Ayala, Pre-Textos, Valencia, 1989; *Puentes: Puentes que no acaban*, Imprenta Concha Méndez y Manuel Altolaquirre, Madrid, 1933; *Salón: Salón sin muros*, Héroe, Madrid, 1936; *Velázquez: Velázquez*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1920; *Vida: Vida en claro. Autobiografía*, F.C.E., México, 1976; *Voz: Voz en vuelo a su cuna*, epíl. Juan Rejano, Ecuador, México, 1961. Para el texto de *Jacinta la Pelirroja* hemos utilizado nuestra propia edición. Citamos título del poema y verso.

de “un poeta eminentemente moderno que, aquí [en España], no suele hablar en primera persona”³. Según Antonio Machado, “entre los nuevos poetas españoles... Moreno Villa ocupa una posición firme, que merece ser señalada. Es un poeta actual, que no parece interesarse por las modas del día”⁴. Según Juan Ramón Jiménez: “Ningún poeta español, entre los menores de 50 años... puede, por usurpador que se sienta, estafarle a Moreno Villa la primería estética. Ni la histórica. Cuando llegaron los pelotones de la logrería menor, él estaba ya solo en su «selva fervorosa»”⁵. Para un espíritu tan exigente como Cernuda, “esa poesía, a la que actualmente se designa como moderna poesía española, aparece en 1913 con José Moreno Villa”⁶. En ello coinciden, entre otros, Ciplijauskaitė (“el papel de Moreno Villa en la promoción de ideas de la vanguardia no es insignificante y empieza antes de *Jacinta*”)⁷; Cirre (“Sin ser por entero original, *Garba* abría panoramas inéditos en la lírica. Forma y estilo permitían otear posibilidades poéticas diferentes a las ya establecidas”)⁸; García de la Concha (“Moreno Villa es poseído por una palabra más fuerte que él, por la palabra poética de la modernidad”)⁹; Izquierdo (“eslabón imprescindible en el más amplio desenvolvimiento de la poesía española contemporánea”)¹⁰; Mora Valcárcel (“una de las máxi-

³ “Evoluciones”, *Conversaciones literarias. Primera serie (1915-1920)*, 2ª ed., J. Mortiz, México, 1964, t. 1, p. 129. Del mismo ENRIQUE DIEZ-CANEDO, véase también “Poetas nuevos”: “De Málaga nos viene José Moreno Villa, en cuyos versos... quiso ver un vigilante espíritu de la España de hoy la iniciación de un nuevo estilo” (*España*, 47, 1915, p. 6). Se refiere a Ortega y Gasset.

⁴ “Reflexiones sobre la lírica: El libro *Colección* del poeta andaluz José Moreno Villa (1924)”, *ROcc*, 1925, núm. 24, p. 365.

⁵ “Con la inmensa minoría. Crítica”, *El Sol*, 12 de abril de 1936, p. 5.

⁶ “José Moreno Villa o los andaluces de España”, *Prosa selecta*, eds. D. Harris y L. Maristany, Barral, Barcelona, 1975, p. 1224 (en adelante, *Prosa*). Cernuda vuelve a destacar la modernidad de la poesía moreniana en el ensayo “José Moreno Villa (1887-1955)”: “Los versos de Moreno Villa, malagueño de origen, poseen ya, desde la primera colección publicada por el autor, que es *Garba* (1913), algunas de las cualidades peculiares, gracia, airosidad, del poeta andaluz moderno” (p. 396).

⁷ BIRUTÉ CIPLIJAIUSKAITĖ, “Los ‘cuadros cubistas’ de José Moreno Villa”, en *Studies in Honor of Gustavo Correa*, eds. Charles B. Faulhaber *et al.*, Scripta Humanistica, Potomac, 1986, p. 47.

⁸ JOSÉ FRANCISCO CIRRE, *La poesía de José Moreno Villa*, Ínsula, Madrid, 1962, p. 11.

⁹ VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, “Avanzando en la lírica de la modernidad: Moreno Villa”, en *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, eds. T. Albaladejo *et al.*, Universidad, Valladolid, 1990, p. 121.

¹⁰ LUIS IZQUIERDO, “Prólogo”, *Antología*, de José Moreno Villa, Plaza & Janés, Barcelona, 1982, p. 47.

mas inquietudes ostensible en la lírica de Moreno Villa es lo que ha dado en llamarse dialéctica de la modernidad")¹¹; Salvador ("la poética de Moreno Villa... está inmersa, desde sus comienzos, en toda la ideología de la modernidad")¹²; cerrando la nómina con el crítico de arte Carmona Mato, para quien: "si el peso de Moreno Villa en la poesía española contemporánea es importante, lo es más en el acercamiento a la modernidad de nuestras artes plásticas"¹³. Y concluye: "En él comenzaba la lírica moderna en la literatura española; gracias a él pudo mantenerse en nuestro país una ansiada modernidad en las artes plásticas" (*id.*).

Por "modernidad" la crítica moreniana entiende el siguiente conjunto de rasgos formales y temáticos:

1) El voluntario prosaísmo (Bodini, Cano, Carnero, Cirre), envuelto en cierto "tono conversacional e íntimo, próximo a lo cotidiano" (Izquierdo)¹⁴.

2) El humor ("su doble corriente de misterio y humor", precisa Cernuda) y "la búsqueda del disparate" (Carnero), que Moreno Villa resume en las palabras: "salirme muchas veces por peteneras, harto de todas las incitaciones y caminos bien considerados por los escolares y profesores de estética"¹⁵.

3) El recurso a la ironía (Cirre, Izquierdo) y la "autoironía" (Bodini), entendiendo por ello "la voluntaria censura de la sentimentalidad" (Carnero) o "il presentare sempre di scorcio le situazioni amorose" (Bodini)¹⁶.

¹¹ CARMEN DE MORA VALCÁRCCEL, "La poesía de José Moreno Villa", *Andalucía en la Generación del 27*, pról. J. Collantes de Terán, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 175.

¹² ÁLVARO SALVADOR, "José Moreno Villa, un hombre del 27 (*Jacinta la Pelirroja* o la erótica moderna)", *CuH*, 1978, núm. 335, pp. 353-354.

¹³ EUGENIO CARMONA MATO, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Universidad, Málaga, 1985, p. 9.

¹⁴ VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Einaudi, Torino, 1963, p. xc; JOSÉ LUIS CANO, "Sobre Moreno Villa", *La poesía de la Generación del 27*, 3ª ed., Labor, Barcelona, 1986, p. 49; GUILLERMO CARNERO, "José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española", en *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, 10-13 de noviembre de 1987*, eds. C. Cuevas et al., Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 20 y 23; J. F. CIRRE, *op. cit.*, p. 17; L. IZQUIERDO, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵ L. CERNUDA, "Andaluces", *Prosa*, p. 1226; G. CARNERO, art. cit., p. 22; MORENO VILLA, "Memorias revueltas. Algo sobre poesía (VI)", *El Nacional*, 25 de mayo de 1952, p. 3.

¹⁶ V. BODINI, *op. cit.*, p. xci; G. CARNERO, art. cit., p. 22; J. F. CIRRE, *op. cit.*, pp. 17 y 66; L. IZQUIERDO, *op. cit.*, p. 19.

4) La “destrucción sistemática de las relaciones eróticas espiritualistas” (Salvador), gracias al tratamiento “deportivo”, “vivazmente pagano” y “antirromántico” (Cano) del amor¹⁷.

5) El “ajuste a las circunstancias” inmediatas (Moreno Villa), rasgo oportunamente destacado por Cernuda (“para Moreno Villa son las circunstancias las que despiertan la poesía en el alma del poeta; y los que en eso coincidimos con él no tenemos por qué ruborizarnos de reconocerlo así”) y en el que James Valender ha creído ver “la introducción en España de una de las principales tendencias de la lírica posromántica: esa poesía de la experiencia a la que iban a ser tan adeptos, poco tiempo después, poetas de la altura de Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma”¹⁸.

6) La estilización de temas (la guardia civil, el gitano caballista, la calle andaluza, la virgen dolorida, etc.), expresiones e incluso tonos populares andaluces, aunque sin caer en el andalucismo de feria¹⁹. Como observa Cernuda: “Lo curioso en el caso de Moreno Villa, es que siendo un poeta nada fácil, ni colorista, ni andalucista, sabe infundir a su visión y a su expresión la espontaneidad graciosa del folklore andaluz. ¿Quiere eso decir que sea un poeta folklórico? No, en la poesía de Moreno Villa hay muchas veces un filtro intelectual, o si se quiere una reacción culta, sea consciente o inconsciente, que equilibra ambas aportaciones: la del medio racial y la personal del poeta”²⁰.

7) Lo contrario de la vena popular: el intelectualismo o, si se prefiere, “un descarnado [*scarno*] intelectualismo” (Bodini), que Antonio Machado y García de la Concha describen como “el equilibrio... entre lo intuitivo y lo conceptual... entre el sentir del poeta y el frío contorno de las cosas” (Machado), y Bodini como “un

¹⁷ J. L. CANO, “Evocación de Jacinta”, *op. cit.*, p. 46; A. SALVADOR, art. cit., p. 357. Coincide en ello ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN, “La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*”, en *José Moreno Villa en el contexto...*, p. 177.

¹⁸ L. CERNUDA, “José Moreno Villa (1887-1955)”, *Prosa*, p. 402; MORENO VILLA, “Memorias revueltas...”, p. 3; JAMES VALENDER, “Moreno Villa, crítico literario”, *Vuelta*, 1987, núm. 127, p. 70. En el mismo sentido se ha pronunciado SALVADOR: “Jacinta la Pelirroja es la producción textual [*sic*] de una *experiencia* erótica, entendiendo experiencia como lo hace Eliot” (art. cit., p. 355, cursivas en el original). Y recalca: “Concepción que excepto en algunos poemas de Cernuda, tampoco se da en los poetas del 27” (*id.*).

¹⁹ J. L. CANO, “José Moreno Villa (1887-1955)”, *op. cit.*, pp. 42-43; ANTONIO A. GÓMEZ YEBRA, “Lo andaluz en la obra de Moreno Villa”, en *José Moreno Villa en el contexto...*, pp. 210-221; A. MACHADO, art. cit., p. 375.

²⁰ L. CERNUDA, “José Moreno Villa (1887-1955)”, *Prosa*, pp. 399-400.

gioco di rapporti sempre variati fra astratto e concreto"²¹. Son las "flores metalinas de corto olor frío" que ya había notado Juan Ramón Jiménez ("¿Para qué el pensamiento derriba al sentimiento?") y en las que el espíritu pueblerino de Azorín creía ver un intento desafortunado por "desensibilizar el arte" y "quitar sensibilidad a la poesía"²². Relacionado con todo ello estaría el sugestivo comentario de Ortega y Gasset de que la poesía de Moreno Villa "se halla [exenta] de aquel mínimum de realidad que el simbolismo conservaba al querer dar la *impresión de las cosas*. No se conserva de éstas ni siquiera la impresión" (art. cit., p. xl, cursivas en el original).

8) Por último, el estilo "sencillo" (Cernuda, Paz, Izquierdo) y "directo" (Jiménez Millán), incluso "seco y escueto" (Azorín), aunque un tanto "descuidado" (Cano, Cirre, Díez-Canedo), lo cual contribuye a que algunas veces sus escritos parezcan "borradores, esbozos de poemas" (Cernuda) más bien que "trabajos terminados" (Valender)²³.

El siguiente pasaje de Díaz de Castro recoge varios de los puntos referidos. "Lo original de *Jacinta la Pelirroja*", dice el autor en palabras que resumen el estado actual de la crítica moreniana,

es su expresión hablada, la representación ágil de un diálogo inmediato, en ocasiones balbuceante, el mayor desenfado con que habla de sí mismo y el erotismo inmediato plasmado en imágenes sorprendentes y en ocasiones deshumanizadoras que deben bastante al vanguardismo ambiental de años anteriores. Y en los poemas de la segunda parte, el acercamiento a una expresión surrealista²⁴.

Aunque todas estas observaciones son ciertas, también es cierto que en general, y salvo el penetrante comentario de Ortega,

²¹ BODINI, *op. cit.*, pp. xc y xci; A. MACHADO, art. cit., p. 375; GARCÍA DE LA CONCHA, art. cit., pp. 128, 130 y 131.

²² JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, "José Moreno Villa", *Espanoles de tres mundos: viejo mundo, nuevo mundo y otro mundo. Caricatura lírica (1914-40)*, ed. e introd. R. Gullón, Aguilar, Madrid, 1969, p. 142; JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, "Jacinta", *Crítica de años cercanos*, Taurus, Madrid, 1967, p. 118.

²³ J. L. CANO, "Sobre Moreno Villa", *op. cit.*, p. 49; CERNUDA, "Moreno Villa (1887-1955)", *Prosa*, p. 396; CIRRE, *op. cit.*, p. 17; DíEZ-CANEDO, art. cit., p. 6; IZQUIERDO, *op. cit.*, p. 47; JIMÉNEZ MILLÁN, "La modernidad...", en *José Moreno Villa en el contexto...*, pp. 178-179; OCTAVIO PAZ, "Vivacidad de José Moreno Villa", *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, México, 1957, p. 213; J. VALENDER, art. cit., p. 71.

²⁴ FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO, "La poesía vanguardista de Moreno Villa", en *José Moreno Villa en el contexto...*, p. 37.

que sólo peca de excesiva brevedad, no calan con suficiente profundidad en la raíz del problema.

Nuestra tesis es ésta: la modernidad de Moreno Villa no radica simplemente en un conjunto de temas o de rasgos estilísticos, cualesquiera que éstos sean. Antes bien, radica en el ejercicio consciente o inconsciente de aquella estética que, según Kant, no debe llamarse “bella” sino “sublime”, y que en vez de apoyarse en la representación positiva de una forma orgánica saturada de un alto sentido humano, se apoya en *la representación negativa de una no-forma anterior al sentido*; eso que Moreno Villa llama, en *Jacinta la Peliirroja*, “la linde de la vida quieta” (“El duende”, v. 3) o “la tirantez de la nada viva” (“Jacinta en Toledo”, v. 9)²⁵.

Naturalmente, Moreno Villa no usa el término técnico de “sublime”, que tal vez ni siquiera conocía. Pero a partir de los años veinte sí empieza a decir, de forma sencilla pero penetrante, como todo lo suyo, que lo que tradicionalmente se conocía como “belleza” había dejado de existir, y que para dar con la verdadera forma ahora era preciso “deformar”, ya que el arte no era cuestión de “visión” sino de “concepto”. Citamos el ensayo pionero “La jerga profesional”²⁶: “Lo bello, la belleza, se ha mudado. Quien pre-

²⁵ IMMANUEL KANT, *Crítica del juicio*, ed. y trad. M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, §§ 23-29. De aquí en adelante abreviamos *Crítica*, párrafo y página. Aunque la pregunta de si Moreno Villa conocía o no la *Crítica del juicio* es inconsecuente a la hora de estudiar su poesía a la luz de la estética de lo sublime, no debe olvidarse que: 1) Moreno Villa cursó estudios universitarios en la Universidad de Friburgo, donde Kant debía de ser asignatura obligatoria; y 2) que uno de sus amigos más queridos era García Morente, el traductor al castellano de la *Crítica del juicio* (Madrid, 1914). El propio MORENO VILLA recuerda los lazos de amistad que lo unían con Morente en dos de sus artículos periodísticos: “Memorias revueltas. También sobre filosofía”: “No podré decir cuántas clases sueltas y conferencias de filosofía tendré oídas en mi vida. Algunas de D. Francisco Giner, muchas de Ortega y de Morente... Muchas veces, hablando con Morente, me interrumpía diciendo: «Eso es lo que dice fulano, y eso es lo que dice zutano»” (*El Nacional*, 31 de agosto de 1952, p. 3); y “El literato en función social”: “Morente fue un obrero inestimable por su capacidad de trabajo y esa virtud de cortar repentinamente con una cosa para pasar a otra muy distinta. Pasaba del problema económico-doméstico a *la traducción de Kant*, a la revisión de pruebas de la *Revista de Occidente*, a la clase de Ética, a la conferencia de Historia Universal para damas aristocráticas, al coloquio estudiantil, a lo que fuese. Sabía y exponía con claridad; quizá con demasiada claridad. Quizás por esto no le estimaban los otros profesores de filosofía” (*El Nacional*, 22 de junio de 1947, p. 3, nosotros subrayamos). La traducción de la editorial Espasa-Calpe empleada por nosotros es la de García Morente.

²⁶ Aparecido en *El Sol*, 12 de junio de 1925, p. 5. Para el carácter pionero de éste y los demás ensayos de arte escritos por Moreno Villa en la década del vein-

tenda buscarla donde antes encontrará el vacío, y acaso un signo burlón" (p. 5). Las referencias a la descomposición de la forma y la clausura de la visión se encuentran en el ensayo "El arte negro, factor moderno"²⁷: "La paradoja de «hay que deformar para dar con la forma» o «hay que descomponer para dar con la composición» es difícil de aceptar al principio; pero no queda otra solución a la postre. Esa fue la lección del Greco" (p. 2); y "El arte moderno postula que «la concepción ha de dominar sobre la visión», el concepto sobre el sentido, y de aquí se origina otra paradoja y otra situación difícil" (*id.*).

La pregunta que corresponde es la siguiente: si la belleza se ha mudado de lugar ¿qué ha ocupado su puesto? ¿Qué significa exactamente ese "signo burlón" que sonrío en el vacío abierto por la huida de la belleza sensual? Los manuales de historia del arte han procurado llenar ese vacío —ante todo, llenar el vacío— con una lista de neologismos que nadie entiende bien: futurismo, creacionismo (el de Huidobro, no el de Reverdy), cubismo, ultraísmo, dadaísmo, expresionismo alemán, neoexpresionismo neoyorquino, surrealismos de todos tipos y nacionalidades, minimalismo... Empeño vano, ya que más allá de los rasgos estilísticos que todos asociamos con cada una de estas escuelas, todas ellas constituyen un ataque en contra de los dos principios constitutivos de la belleza clásica, verbigracia, la forma orgánica y el significado familiar, y como tales caben cómodamente dentro de los límites de la estética de lo sublime delineados por Kant hace más de dos siglos²⁸. Lo

te, véase E. CARMONA MATO: "Desde los folletones de *El Sol* desarrolla una serie de artículos sobre los orígenes del arte moderno, primera iniciativa de este tipo llevada a cabo en nuestro país" (*op. cit.*, p. 17); "son los únicos escritos de este tipo que se realizan en nuestro país para la fecha" (p. 31).

²⁷ *El Sol*, 24 de julio de 1925, p. 2. Comenta CARMONA MATO: "era sin duda la primera vez que en nuestro país se daba importancia a las formas primitivas de arte como espejo esencial de muchos de los lenguajes creados por las primeras vanguardias" (*op. cit.*, p. 32).

²⁸ Para la relación entre lo sublime y todos los "ismos" vanguardistas, incluido el posmodernismo, véanse OLIVIER CHÉDIN, "Le sentiment du sublime", *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Vrin, Paris, 1982: "Serait-il tentant d'envisager que «l'Analytique du sublime», dont l'objet semble un peu désuet pour notre goût, contient peut-être les fondements d'une esthétique de l'art le plus actuel, l'art informel «non représentatif», qui vise essentiellement à former une (re)-présentation de l'espace et du temps mêmes, sans médiation d'image" (p. 237); y JEAN-LUC NANCY, "The sublime offering", *Of the sublime. Presence in question*, pról. Jean-Luc Nancy, trad. y epíl. J. S. Librett, SUNY, Albany, NY, 1993: "There is no contemporary thought of art and its end which does not,

contrario de la categoría filosófica de lo bello no serían los “estilos” cubista, surrealista o expresionista, sino lo sublime, en el sentido kantiano de la palabra, y citamos: “Sublime es lo que place inmediatamente [*unmittelbar*] por su resistencia [*Widerstand*] contra el interés de los sentidos [*das Interesse der Sinne*]” (*Crítica*, “Nota”, p. 213). Es difícil leer esta cita de Kant sin recordar el juicio que Moreno Villa emitiera sobre los “bodegones” de Velázquez: “Se diría que a Velázquez le atraen los objetos, más que por la belleza, por la resistencia que oponen a ser pintados” (*Velázquez*, p. 11).

Nos hallamos en ambos casos frente a una oposición neta entre dos tipos de arte: un arte interesado en captar la belleza sensual de las cosas y que por lo tanto apela primordialmente a los ojos, y otro que lo que quiere pintar es algo que se opone a ser pintado, cierta “resistencia” que esquiva la mediación de los sentidos y actúa sobre el espíritu de manera “directa”. En las páginas que siguen ya tendremos tiempo de indagar más a fondo en la naturaleza de esa “resistencia”. Por el momento sólo queremos cerrar formalmente la pregunta que nos hicimos más arriba. ¿Qué ocupa el lugar de la belleza en la lírica moderna? ¿Qué es lo bello en *Jacinta la Pelirroja*? Y la respuesta que proponemos es: lo bello en *Jacinta la Pelirroja* es un *fantasma*, entendiendo por fantasma la presencia inmediata, no filtrada por los sentidos, de un cuasi-objeto refractario al significado que al mismo tiempo se ve y no se ve²⁹. Ya lo decía el propio Moreno Villa en un artículo titulado de manera emblemática “Crítica fantasma”:

Le gusta, le atrae con fuerza lo fantasmal. Estoy convencido de que quisiera ser fantasma; aunque un fantasma especialísimo, que pudie-

in one manner or another, pay tribute to the thought of the sublime, whether or not it explicitly refers to this thought” (p. 26). Véanse también JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, “Intervento italiano”, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, *Baruchello*, trad. M. Ferraris, Feltrinelli, Milano, 1982: “L'arte moderna (compresa la letteratura) tragga il proprio slancio, e la logica delle avanguardie i propri assiom, dalla estetica del sublime” (p. 53); y *The inhuman: Reflections on time*, trads. G. Bennington & R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford, CA, 1991, en particular los ensayos “The sublime and the Avant-Garde”, pp. 89-107 y “Representation, presentation, unrepresentable”, pp. 119-128.

²⁹ Para la trascendencia filosófica del fantasma en la literatura occidental, véase el hermoso libro de GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1977: “L'idea di una scienza senza oggetto non è un paradosso scherzoso” (p. xii). También es iluminador ROLAND BARTHES, *La cámara oscura. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, 3ª ed., Paidós, Barcelona, 1994.

ra penetrar en una sala llena de gente, platicar con ella sin sobresaltarla y dejar, sin embargo, un sabroso temblor en cada alma. El temblor que nos deja un hecho dudoso, tan real como inverosímil³⁰.

Jacinta la Pelirroja o el temblor de lo fantasmal. Prolongando la línea metafísica que inaugurara el Barroco ("esa fue la lección del Greco"), el arte del siglo xx no buscaría tanto la representación positiva de una forma visible cargada de un sentido familiar placentero, cuanto la representación negativa de una "nada viva" ("Jacinta en Toledo", v. 9); la pintura de un "hueco" pero "vivo". ¿Un hecho dudoso que, sin embargo, deja un sabroso temblor en cada alma? Precisamente, dice Kant: "Una representación meramente negativa [*negative Darstellung*], pero que, sin embargo, ensancha el alma" (*Crítica*, "Nota", p. 221)³¹.

La modernidad de Moreno Villa encuentra su definición mejor en la violencia de *esa* paradoja.

LO SUBLIME Y EL CONCEPTO DE FORMA

La primera diferencia entre lo bello y lo sublime es una diferencia de *forma*. Lo bello se refiere al límite que demarca la forma de un objeto, mientras que lo sublime se puede encontrar también en un objeto sin forma o ilimitado: "Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación [*Begrenzung*];

³⁰ "Crítica fantasma. Apuntando a Tario", *El Nacional*, 20 de julio de 1952, p. 3. El tema del fantasma aparece constantemente en la obra de MORENO VILLA. Véanse entre otros ejemplos *Vida*: "Si en una casa como la mía se habla poco, es lógico que se viva más de la mímica, las miradas, los gestos y las interpretaciones. Esto, sin embargo, tiene el peligro de convertir a las personas en fantasmas" (p. 23); *Cornucopia*: "seres que están como ausentes, en estado de fantasmas" (p. 306); y *Gigantes*: "Estaba contra la luz; era como un fantasma" (p. 201). Entre sus cuadros podrían mencionarse *Paisaje con espectros* y *Paisaje con espíritus*, reproducidos en *José Moreno Villa (1887-1955)*, ed. J. Pérez de Ayala, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, núms. 21 y 22 respectivamente. Curiosamente "espectro" es también la manera en que PEDRO SALINAS describe al autor: "una barba espectral, una llama fría" ("Nueve o diez poetas", *Ensayos completos*, ed. S. Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, 1983, t. 3, p. 309).

³¹ Es frase que se repite en la *Crítica*: "en lo que toca a lo sensible, es [la representación] totalmente negativa [*gänzlich negativ*]" ("Nota", p. 221); "los sentidos no ven ya nada delante de sí" ("Nota", p. 222); "la satisfacción en lo sublime de la naturaleza es... sólo *negativa* [*nur negativ*] (mientras que la de lo bello es *positiva*)" ("Nota", p. 214, cursivas en el original).

lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada [la] *ilimitación* [*Unbegrenztheit*]” (*Crítica*, § 23.183, cursivas en el original).

Por “ilimitación” Kant no entiende tanto las propiedades matemáticas invariables de una cosa, como sería en este caso el tamaño, cuanto sus propiedades afectivas fenoménicas. Lo sublime no es tanto un objeto sin límite alguno, cuanto una *latencia indeterminada*, una cosa “general” (Merleau-Ponty) o “elemental” (Levinas) que a pesar de ocupar un lugar en el tiempo y en el espacio no recorta una figura de límites definidos de la que podamos decir: aquí está³².

La expresión de lo ilimitado en “Jacinta la Pelirroja”

Toda *Jacinta la Pelirroja* se desplegaría en el espacio de esa *indeterminación*, verdadero abismo ontológico de un “objeto” situado a igual distancia de la forma y de la no-forma, “aquí” y “en ninguna parte”.

Las pautas principales del programa están indicadas en el poema “El duende” (imitado cuatro años después por Lorca en su célebre conferencia “Juego y teoría del duende”)³³. Citamos la primera estrofa:

Hoy quiero decir del duende.
Del duende que va y se acuesta
y se levanta en la linde de la vida quieta (vv. 1-3).

³² Para la noción del objeto como “latencia” indefinida en vez de como extensión limitada, véase MAURICE MERLEAU-PONTY, “Notes de travail”, *Le visible et l’invisible*, ed. y pról. C. Lefort, Gallimard, Paris, 1964, p. 313. El pasaje aludido por nosotros es el siguiente: “La *Gestalt* n’est pas un individu spatio-temporel... Elle n’est pas aspatiale, atemporelle, elle n’échappe qu’au temps et à l’espace conçus comme série d’événements en soi, elle a un certain poids qui la fixe non sans doute en un lieu objectif et en un point du temps objectif, mais dans une région, un domaine, qu’elle domine, où elle règne, où elle est partout présente sans qu’on puisse dire jamais: c’est ici” (p. 258). Para la noción de la “cosa general”, véase MERLEAU-PONTY, “L’entrelacs-Le chiasme”, en *Le visible et...*, p. 184. Para la noción de la “cosa elemental”, véase EMMANUEL LEVINAS, “Interioridad y economía”, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, introd. y trad. D. E. Guillot, 2ª ed., Ediciones Sígueme, Salamanca, 1987, pp. 159-161, en adelante, *Totalidad*.

³³ *Conferencias*, ed., introd. y notas C. Maurer, Alianza, Madrid, 1984, t. 2, pp. 85-109. En lo sucesivo abreviamos *Conferencias* y página. La primera lectura de “Juego y teoría del duende” se realizó el 20 de octubre de 1933, es decir, cuatro años después de la publicación de *Jacinta*.

La poesía consiste en la representación ("decir") de un fantasma ("duende") que aparece y desaparece ("se acuesta y se levanta") en el límite exterior ("en la linde") de lo vivo y lo inerte ("vida quieta"). Se esboza aquí el programa estético-filosófico de la Vanguardia según la entiende y la practica Moreno Villa. Subrayemos los dos principios que nos servirán de guía a lo largo de la primera parte del presente estudio:

1) El principio del *borde*. El objeto de la poesía, el fantasma, se levanta y se acuesta en la "linde" de la vida y la muerte. No es, pues, un objeto sensible y presente para sí, sino un *intersticio* abierto entre el más acá de la vida y el más allá de la muerte (*Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*), y que Moreno Villa llama de manera explícita lo "monstruoso": "flores raras, casi monstruosas"³⁴; o lo "espectral": "vemos que el rostro tiene algo espectral, de carne desvaída, de careta moderna"³⁵.

2) La dinámica del *oxímoron*. La estructura del borde es una estructura oximorónica compuesta de la "correlación" heracliteana (*synállaxis*) de dos elementos contrarios que se construyen y se destruyen a la vez. De este modo, el fantasma (la flor considerada como forma monstruosa, el rostro considerado como careta espectral, etc.) no está "levantado" o "acostado", "vivo" o "quieto", sino ambas cosas al mismo tiempo y ninguna de las dos: levantado, *pero* acostado, y vivo, *pero* quieto. Ya lo decía Heráclito: "Desparrama y de nuevo junta, pero más bien ni aun de nuevo ni después, sino que a la par [*hama*] se constituye y cesa, viene y se va"³⁶.

Leer a Moreno Villa *en serio* ("ya casi nadie sabe lo que cuesta jugar seriamente con la forma") equivale a seguir las "evoluciones" sufridas por estos dos principios, su incesante "ir y venir" (*Evoluciones*, p. 15)³⁷. Dicho en pocas palabras, *la poesía moreniana no can-*

³⁴ "Formas florales", *El Nacional*, 27 de junio de 1954, p. 5.

³⁵ "Un exponente de femineidad o Marie Laurencin", Suplemento cultural de *Novedades*, 15 de enero de 1950, p. 4.

³⁶ *Razón común*, ed. crítica, ordenación, trad. y comentario A. García Calvo, Lucina, Madrid, 1985, p. 69. De aquí en adelante abreviamos *Razón* y número del fragmento. Para el influjo de Heráclito en la estética de la vanguardia, véase entre otros SALVADOR DALÍ, "Els meus quadros del Saló de Tardor", *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, ed. e introd. J. Brihuega, Cátedra, Madrid, 1979: "En el meu assaig de nom, «Sant Sebastià», aparegut damunt les pàgines d'aquesta gaseta, jo parlava de la ironia, no en l'accepció anglesa de la paraula, sinó en un concepte més antic, que... feia derivar d'Heràclit" (p. 126). Del propio DALÍ, véanse también "Nous limits de la pintura", p. 141; y "Posició moral del Surrealisme", p. 183.

³⁷ La cita acerca de la seriedad del juego formal vanguardista se halla en

ta ni representa nada: “Ya no vuela, ya no canta, / ya no es pájaro siquiera” (“Ya no vuela, ya no canta”, vv. 1-2). No es un pájaro visible (“blanco”) ni invisible (“negro”) ni mitad visible y mitad invisible (“pardo”): “No es negro, pardo ni blanco” (“Ya no vuela, ya no canta”, v. 3). No es una “sombra” inmaterial ni una “entelequia” material: “No es sombra ni es entelequia” (“Ya no vuela, ya no canta”, v. 4). Antes es “la tirantez de una nada viva” (“Jacinta en Toledo”, v. 9). No la nada *o* la vida, lo lleno *o* lo vacío, sino la “tirantez”, el constante “ir y venir” entre las dos cosas; nada más y nada menos que “la presencia no cualificable de un ente que se presenta sin referirse a nada que, sin embargo, se distingue de todo otro ente”³⁸. El objeto de la poesía moreniana —el objeto de la poesía moderna— consiste en la presencia absolutamente indeterminada de un hecho dudoso que se presenta sin presentarse, y que es “algo” sin referirse a nada.

La forma considerada como borde

“El duende gusta de los bordes” (*Conferencias*, p. 104). Repetimos: “El duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles” (p. 105).

Por “borde” la Vanguardia no entiende el extremo o la orilla de una cosa visible, sino todo lo contrario: la cosa en el extremo o en la orilla de la visibilidad, la cosa como “herida” ontológica, como “corte” del ser (Heidegger)³⁹.

MORENO VILLA, “La jerga profesional”, p. 5.

³⁸ E. LEVINAS, *Totalidad*, p. 195. El conocimiento que Moreno Villa haya podido tener de la obra de Levinas no se produjo con toda probabilidad hasta después de su exilio en México, donde debió de leer al menos las tres traducciones aparecidas en las páginas del Suplemento cultural de *Novedades*, donde Moreno Villa colaboraba un promedio de un artículo a la semana. Los títulos de las traducciones de LEVINAS aparecidas en el Suplemento cultural de *Novedades* son los siguientes: “Arte y crítica”, 24 de julio de 1949, p. 4; “La realidad y su sombra en el arte”, 31 de julio de 1949, pp. 3-4; y “La plástica y el tiempo”, 7 de agosto de 1949, p. 5. Para mayor coincidencia, el ensayo “La plástica y el tiempo” se encuentra lado a lado con un artículo de Moreno Villa.

³⁹ “El origen de la obra de arte”, *Arte y poesía*, pról. y trad. Samuel Ramos, 5^a ed., F.C.E., México, 1985: “La lucha no es ningún corte [*Riss*] como sería el abrir violentamente un mero abismo, sino que es la íntima pertenencia mutua de los luchadores. Este corte [*Riss*] junta a fuerza a los adversarios en su único fundamento” (p. 100); “la lucha llevada a la desgarradura [*Riss*]... es la forma

El poema más ilustrativo al respecto es, sin duda, "Al pueblo, sí, pero contigo", composición que el propio Moreno Villa consideró hasta el final de sus días como "la más expresiva de mi raíz..., la más definidora de mi «yo»" (*Vida*, p. 193). Helo aquí:

Al pueblo, sí, pero contigo, Jacinta.
 Bordeando la vía del tren y el río.
 Bordeando todas las flores del camino,
 bordeando la iglesia,
 el castillo,
 la nube
 y los bellos espíritus.
 Bordeando la salud.
 Corriendo por la inteligencia al filo.
 Manteniendo nuestro corazón de carne
 con carne sencilla e instinto.
 Ven Jacinta, pelirrojiza,
 copa sin pie, puro equilibrio.
 Vamos al pueblo, bordeándolo todo.
 El aire, la luz y hasta el concierto divino (vv. 1-15).

Nos detenemos en el verso trece: "copa sin pie, puro equilibrio". El borde representa una suerte de "copa" transparente a la que a pesar de faltarle una parte, verbigracia el "pie" que le sirve de sostén, a pesar de ello no se cae y se hace trizas, sino que se mantiene suspendida en un "equilibrio" puro, estable en sí mismo.

¿Qué significa exactamente tal "equilibrio"? La respuesta más clara acaso sea ésta:

Algunas de las verdades que presenta [Gómez de la Serna] parece, sin embargo, que están en la cuerda floja, o que son como esas fosforescencias que vemos bajo los párpados cerrados y que si insistimos en precisarlas o fijarlas se desvanecen. Son verdades inestables, en un equilibrio a punto de perderse (*Autores*, p. 88).

El "equilibrio" es, pues, la *huella evanescente de una presentación* ("verdades que presenta") *que casi no presenta nada* y pareciera estar al borde de desaparecer o "a punto de perderse"; cierta "fosfores-

[*Gestalt*] (*id.*). Nótese bien: la forma no es una figura sino el corte o la desgradadura abierta por la lucha entre dos elementos antagónicos que se pertenecen mutuamente: lo "indeciso" y la "decisión", y lo aún "sin medida" y la "medida".

cencia”, precisa Moreno Villa, que tiene la propiedad de brillar, no tanto delante de los ojos, como es el caso de las formas estables y sin peligro de perderse, cuanto detrás de éstos: “fosforescencias que vemos bajo los párpados cerrados”; “un anhelo superior a sus expresiones visibles”.

Todo el poema “Al pueblo, sí, pero contigo” pendería de este tipo de “equilibrio” que habría que llamar metafísico, ya que *no se refiere a la presentación positiva de un objeto físico, sino a la presentación negativa de una pérdida*⁴⁰. Lo mismo que la copa “sin pie, pero de pie” descrita en el verso trece, el poema en su conjunto se apoya en un principio de contradicción puro, al margen de la lógica formal, cuyos términos no serían “sí o no” ni “ni sí ni no” ni tampoco “mitad sí y mitad no”, sino (como en Góngora) “sí, pero no”⁴¹. Ir al pueblo, sí *pero* por la ruta menos directa y más alejada del pueblo: “al pueblo, sí, *pero* bordeándolo todo” (v. 14). E ir al pueblo, sí, *pero* de la mano de Jacinta la Pelirroja, la judía neoyorquina de fuera del pueblo: “al pueblo, sí, *pero* contigo” (v. 1). La acción de merodear (en lugar de caminar en línea recta) y la compañía de la extranjera Jacinta (en lugar de la compañía de una auténtica española) introducen en el movimiento patriótico o nostálgico *hacia* el pueblo, o hacia las raíces, un “quiebre” o una “sín-

⁴⁰ El primer crítico en intuir el aliento metafísico de la poesía moreniana parece haber sido Eugenio d’Ors, en la breve reseña que escribiera sobre *El pasajero*. Parte de la reseña puede verse en la autobiografía de MORENO VILLA: “El extasiado Moreno Villa es algo filósofo. Él posee, como Antonio Machado, una guitarra metafísica” (*Vida*, p. 91). Para el tema de la “pérdida” metafísica del objeto, tema de importancia capital en la escritura moreniana, es indispensable el poema “Colofón”, *Voz*: “¿Qué colofón pondré a mi vida? / «Vivir para ver» / ... / Para ver y no saber, / ni comprender, / qué es este eterno perder / y perder / y perder” (vv. 1-12). La vida representa la pérdida eterna de un cuasi-objeto que es visto sin ser comprendido.

⁴¹ Para la contralógica del “sí, pero no” en que se afianza todo el pensamiento moreniano, véase su ensayo “Cezanne y el Greco: arrebató y ley”, *El Sol*, 26 de septiembre de 1925: “Es lo de todos los grandes. El «sí... pero no», que oigo a Velázquez y a Goya cuando contemplan el pasado y el presente. El «sí... pero no», seguro indicio de que hay un mañana, algo que no ha nacido todavía, algo que quiere valerse de uno para salir” (p. 2). La misma frase —*sí, pero no*— se halla en Antonio Machado, en un pasaje de *Juan de Mairena* que MORENO VILLA se complace en copiar a la letra en su ensayo “Las cinco palabras de Antonio Machado”, *Leyendo*: “La poesía de Bécquer... tan clara y transparente, donde todo parece escrito para ser entendido, tiene su encanto, sin embargo, al margen de la lógica... En su discurso rige un principio de contradicción propiamente dicho; *sí, pero no; volverán pero no volverán*” (pp. 95-96, cursivas en el original). Ese no-objeto que *vuelve pero no vuelve* es, precisamente, el fantasma.

copa" de jazz (las dos palabras figuran prominentemente en el vocabulario de Moreno Villa) que, sin anularlo del todo, jalonan este movimiento en la dirección exactamente opuesta: *lejos* del pueblo y *en contra de* la pureza de los orígenes.

Esta misma contradicción entre ir y no ir al pueblo que encontramos en el poema en su conjunto, se puede constatar igualmente en cada uno de sus pormenores. O sea, ninguno de los mojones que marcan la ruta *hacia pero lejos* del pueblo —el río, el tren, el castillo, la iglesia, etc.— constituye una figura estable, una forma bella y sin peligro de perderse, sino que todos se componen de dos elementos opuestos que se pertenecen mutuamente, como serían: la naturaleza ("río") *al lado y en contra* de la cultura ("tren") (v. 2); el cuerpo ("flor") *al lado y en contra* del espíritu ("iglesia") (vv. 3-4); la piedra ("castillo") *al lado y en contra* del aire ("nubes") (vv. 5-6); la fuerza ("salud") *al lado y en contra* de la belleza ("bellos espíritus") (vv. 7-8); y, por último y sobre todo, el filo de la inteligencia *al lado y en contra* de la bondad del corazón, aquélla ágil y cortante ("corriendo") y éste quieto y sencillo ("manteniendo"). "Corriendo por la inteligencia al filo. / Manteniendo nuestro corazón de carne / con carne sencilla e instinto" (vv. 9-11).

En resumen, la copa "con" pie, completa y presente para sí, designa todavía la estética eidética de la belleza (del griego *eídos*, 'forma'), donde el mérito de la representación se apoya con seguridad en la plenitud sensual del objeto representado. Quebrarle el pie a la copa y proclamar la existencia de un objeto "sin" forma en vez de un objeto "con" forma no altera en absoluto los presupuestos filosóficos de tal estética, ya que este "sin" tiene el valor negativo de una falta (lo que le falta a la copa para estar completa) y, por lo tanto, continúa subordinado a la plenitud de lo bello.

Si la modernidad de Moreno Villa representa algo más que un simple repertorio de temas o de rasgos estilísticos es porque su poesía se coloca más allá y no más acá de tal dicotomía. La copa, dice el autor de "Al pueblo, sí, pero contigo", tiene y no tiene pie al mismo tiempo. No tiene pie, *pero* no se cae, ya que la falta de pie no acusa en este caso una insuficiencia de forma, sino, por el contrario, la plenitud de un vacío que desborda la sensualidad de la vida orgánica; la tirantez de una "nada viva" que al tiempo que es "nada" y no ofrece nada que ver (pues "la concepción ha de dominar sobre la visión"), sigue estando "viva" y se levanta detrás de los ojos o "bajo los párpados cerrados". Conviene insistir en ello, ya que el tema es asunto de frecuentes malentendidos: el "sin" de la Vanguardia —"copa sin pie, puro equilibrio"—, el frag-

mento vanguardista (*Puentes que no acaban*), la estética de la ruina (*Salón sin muros*) no se refieren a la falta de plenitud de una presencia mutilada, sino, por el contrario, a la plenitud negativa de una no-presencia; no son un “sin” impuro, sino lo que Derrida llama, en broma pero en serio, y con inteligencia pero con el corazón de un niño, “el sin del corte puro” (*le sans de la coupure pure*) o, más cerca todavía del léxico moreniano, “el borde en «sin» sentido del corte puro” (*la bordure en «sans» de la coupure pure*), o sea, una forma que “no se ofrece a ninguna percepción [*aucune perception*] y cuya invisibilidad marca sin embargo una totalidad plena a la que no pertenece y con la que no tiene nada que ver en cuanto totalidad”⁴². El borde no representa un pedazo incompleto de algo, sino una “totalidad plena” que, sin embargo, no guarda relación alguna con el concepto orgánico de la totalidad, ya que éste representa todavía un cuerpo visible, lleno, mientras que la totalidad de lo sublime no da a ver sino su propia *claridad* (*Vida en claro*). Dejando de ser una “entelequia” material pero sin transformarse por ello en una “sombra” inmaterial (“no es sombra ni es entelequia”), perdiendo el pie, *pero* sin caerse, el objeto deviene una *aparición*, en todo el sentido de la palabra: la visión negativa, bajo los párpados cerrados, de un ente espectral que aparece sin que haya nada que aparezca.

Bordeándolo todo

Lo dicho sobre “Al pueblo, sí, pero contigo” (la poesía “más expresiva” y “más definidora” de Moreno Villa, no se olvide) podría extenderse a todos los demás poemas de *Jacinta la Pelirroja*, y casi nos atreveríamos a decir a toda la poesía de Moreno Villa, desde

⁴² JACQUES DERRIDA, “Parergon”, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 103. El sonido de la preposición *sans* en francés evoca el recuerdo de tres palabras diferentes: “sin” (*sans*), “sentido” (*sens*) y “sangre” (*sang*). Por ello hemos traducido el auténtico trabalenguas “la bordure en «sans» de la coupure pure” como “el borde en «sin» sentido del corte puro”, en lugar de simplemente “el borde en «sin» del corte puro”. La agudeza netamente barroca de Derrida consiste en yuxtaponer en un solo sonido —*sans*— dos conceptos opuestos: sentido y sin sentido, algo y nada. El martilleo de dicho “sin” —sin puro, plenitud vacía del sin— resuena a lo largo de toda *Jacinta* empezando por el nombre ficticio de la protagonista (*Jacinta*): “copa *sin* pie, puro equilibrio” (“Al pueblo, sí, pero contigo”, v. 12); “*sin* rumbo, ni estrella” (“Si meditas, la luna se agranda”, v. 15); “vino *sin* pescadores, / *sin* remos, redes ni boquerones” (“D”, vv. 11-12). Todo el texto gira en torno a una “nada viva”, sin *nada*, pero con *sentido*.

"Equilibrio", de *Garba* (Madrid, 1913), hasta "Magnitud del silencio", de *Voz en vuelo hacia su cuna* (México, 1961). Todo en Moreno Villa es siempre borde: silencio *dentro* de la voz ("Magnitud del silencio"), y no-presentación *dentro* de la presentación (el "equilibrio" de una presentación a punto de perderse)⁴³.

He aquí algunos ejemplos espigados de *Jacinta*:

1) Texto: "¿Hay un amor español / y un amorzuelo anglosajón?" ("Dos amores, Jacinta!", vv. 1-2). Tema: el amor. Glosa: no hay un solo amor, sino dos, el uno opuesto e idéntico al otro: el amor de "ojos negros" (v. 9) de Moreno Villa y el amor de ojos "azules claros" (v. 10) de Jacinta. "Ojos negros" y "ojos claros" quieren decir aquí lo mismo que "copa sin pie" y "copa con pie". En otras palabras, el amor entre el viejo español Moreno Villa y la joven extranjera Jacinta no es ni una relación íntima y transparente ni por el contrario una relación distante y oscura, sino, como el verdadero amor, el equilibrio puro, la contradicción al margen de la lógica formal de una intimidad atravesada por la distancia, y de una transparencia amiga de la oscuridad.

2) Texto: "Todos conocen su elasticidad, / o su aspecto de diana esquivia. / Sólo uno conoce el declive / de su alma cuando amor la visita" ("A Jacinta no se le conoce el amor", vv. 9-12). Tema: el amor. Glosa: a pesar de su aparente esquividad, el alma de Jacinta sufre de un "declive" que permite vislumbrar la bondad de su corazón. Donde el texto dice "declive" debe leerse "borde". O sea, Jacinta no es una figura estable, sino el equilibrio o el desnivel de dos pares de contrarios: el amor ("cuando amor la visita") y el desamor ("esquivia"), y la claridad ("todos conocen") y el misterio ("sólo uno conoce").

⁴³ De lo anterior se deduce que la poesía de Moreno Villa *no* se divide en "tres períodos principales", como opina CIRRE, *op. cit.*, pp. 34-35, el período "modernista" (1913-1920), el período "vanguardista" (1920-1936) y el período "mexicano" (1936-1955), sino que toda ella, desde *Garba* hasta *Voz en vuelo hacia su cuna*, constituye una sola línea de reflexión en torno al problema del fantasma. Así lo declara el mismo MORENO VILLA en las páginas de su autobiografía: "Para mí es indudable que la peripecia de Nueva York opera un cambio en mi poesía, como lo opera también más tarde la sublevación y guerra civil... Pero, a pesar de tales cambios, la línea de intimidad y de concentración puede seguirse lo mismo en «Puentes que no acaban», «Salón sin muros», «Puerta severa» y «La noche del Verbo» que en los libros anteriores. Esta línea tendrá más temperatura en unos momentos que en otros, pero es la misma" (p. 206). En otras palabras, a pesar de los cambios estilísticos operados por el *shock* de la vida moderna y de la guerra, toda la poesía de Moreno Villa representa distintos grados de temperatura de un solo problema, a saber, la resistencia metafísica del objeto ("intimidad" y "concentración").

3) Texto : “Las plataformas secas y los planos interferidos, / las rampas que se sumergen en lo negro” (“Jacinta quiere estudiar el teatro ruso”, vv. 1-2). Tema: la poesía. Si Jacinta contaba con un “declive” amoroso, la escenografía del teatro ruso que Jacinta se desvive por estudiar se compone de “planos interferidos” y “rampas que se sumergen en lo oscuro”. Sin abandonar la idea capital del “borde”, pasamos del tema del amor al tema de la representación artística (el teatro). Lo mismo que Jacinta, el teatro ruso no da a ver un objeto bello, sino una “interferencia” o una “rampa”, un objeto transversal a mitad de camino entre caerse y levantarse, o entre la claridad y el ruido (una “interferencia” radial, por ejemplo).

4) Texto: “Aquí está la D ladeada, / lancha en la orilla encallada, / perdida yo no sé dónde / y hallada sobre mi nombre” (vv. 13-16). Tema: la poesía. Glosa: Moreno Villa se sienta a escribir y dibuja en el papel el rasgo gótico de una “D” ladeada que evoca la forma de una lancha encallada a la orilla de una playa. La noción del “borde” se encuentra ahora detrás de los términos “ladeada” (mitad de pie, mitad acostada) y “orilla” (mitad en la tierra y mitad en el mar). La escritura, el dibujo de la letra “D” no consiste en la representación orgánica de una forma derecha, sino en el trazo incompleto (nada más que una letra) de una figura oblicua a un mismo tiempo visible (“hallada”) e invisible (“perdida”), e íntima (“sobre mi nombre”) y remota (“no sé dónde”): “perdida yo no sé dónde / y hallada sobre mi nombre”.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero creemos que con lo dicho basta. Ya se trate del amor o de la poesía (“levemente unidos como siempre el amor y la poesía”, puntualizaba Cernuda), del cuerpo de Jacinta o de la forma de la letra D, la escritura de Moreno Villa no tiene otro tema que *la presencia equívoca del fantasma*⁴⁴. Como en la pintura de Rubens (“Tras la morfología de Rubens”) y de Tintoretto (“El agitado mundo de Tintoretto”), el objeto no adopta nunca una postura frontal, sino diagonal, “ladeada”: aquí, pero también allá; de frente, pero de espalda; de pie, pero acostado⁴⁵. “Oblicuos engaños” dice Góngora, esto es, el

⁴⁴ CERNUDA, “Andaluces”, *Prosa*, p. 1227.

⁴⁵ Para la importancia del ángulo diagonal y la presentación sesgada en la pintura barroca, véase HEINRICH WÖLFFLIN, “Superficie y profundidad”, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, trad. José Moreno Villa, Espasa-Calpe, Madrid, 1924: “No es que todas las composiciones de esta clase, si son barrocas, presenten la dirección diagonal de las figuras, pero es lo corriente” (p. 104). Nótese bien que la traducción del texto es obra de Moreno Villa, que repite la

“borde”, la “orilla”, el “equilibrio”, la “rampa”, el “declive” o la “interferencia” de un cuasi-objeto suspendido entre la verdad y la mentira: puras *Patrañas*⁴⁶.

El borde y el problema de la sencillez

La lógica del “borde” —la forma considerada como aparición sin aparecido— determina uno de los rasgos principales del estilo de Moreno Villa. Nos referimos a la *sencillez* (“nuestro corazón de carne / con carne sencilla e instinto”), que, a diferencia de lo que se repite comúnmente, no significa sólo la falta de adornos retóricos, sino más bien la falta de *carne* (“carne sencilla”), la transparencia metafísica del fantasma.

Transparencia que comporta cuatro negaciones (en su afán de borrarse a sí misma, la escritura de Moreno Villa opera fundamentalmente a partir de negaciones: *sin, ni, no, jamás*, etcétera):

a) La negación del color:

Tiéndete bien, entra enferma,
sostén tu amarillo *pálido*
 (“Cuadro cubista”, vv. 14-15);

motores *ciegos* y voluntades *oscuras*
 (“A la madrugada”, v. 4).

b) La negación de la música y de la voz:

Voy con un cántico *insonoro*
adornando mi aviación
 (“Infinito y motor”, vv. 25-26);

lección en varios de sus propios estudios estéticos, como por ejemplo “Cuadros y estilos. Un Manteña y un Españolito”, Suplemento cultural de *Novedades*, 20 de febrero de 1949: “Todo era tranquilidad y dignidad en el cuadro clásico; todo es agitación y sudor en el barroco. Si allí dominaban las líneas aplomadas, aquí las inestables, las diagonales” (p. 4). A pesar de su aparente claridad, toda la poesía de Moreno Villa resbalaría por la pendiente metafísica de una diagonal *barroca*.

⁴⁶ LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*, ed., introd. y notas R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994, t. 2, p. 912. El título de *Patrañas* se refiere, desde luego, a la obra de Moreno Villa (Madrid, 1921).

voces *tapiadas*, vocecitas de mujeres niñas
 (“Jacinta en Toledo”, v. 10).

c) La negación de la forma y del paisaje:

El agua *se derrite* al calor de la lengua.
Se desvanece el buey
 (“Todas las ventanas, abiertas: ¡tírate!”, vv. 5-6);

¿Es por aquel jinete guerrillero y serrano
 y por *aquel paisaje lunar*?
 (“Jacinta se cree española”, v. 5).

d) La negación de la vida considerada como movimiento y voluptuosidad sensual, como “carne”:

todo ese *mundo descarnado* donde la carne humana sorprende,
 fue para Jacinta magneto irresistible
 (“Jacinta quiere estudiar el teatro ruso”, v. 3);

Del duende que va y se acuesta
 y se levanta en la linde de *la vida quieta*
 (“El duende”, v. 3);

¡Ven, vamos! Sin rumbo ni estrella.
 Después, un hopo de zorra en *la atmósfera quieta*
 (“Si meditas, la luna se agranda”, v. 16).

Palidez, silencio, levedad y hieratismo gótico o azteca (pasión de Moreno Villa por la escultura azteca): he aquí la receta de la estética sin *áesthesis* (‘sensación’) de la poesía moreniana. Para decirlo con el Aristóteles de la *Retórica*, si el estilo “culto” de los poetas neogongorinos de la generación del 27 se caracteriza por la hipotiposis o el “poner las cosas ante los ojos” (*prò ommátōn poieîn*), el estilo *humilis* moreniano (“en el fondo estaba ya contra el gongorismo”, *Vida*, p. 154) no pretende sino lo contrario⁴⁷. En lugar de

⁴⁷ ARISTÓTELES, *El arte de la retórica*, ed., introd. y trad. E. I. Granero, EUDEBA, Buenos Aires, 1966, 1411b. Cf. con la *Poética*, ed., introd. y trad. A. J. Cappelletti, Monte Ávila, Caracas, 1991: “Es necesario organizar los elementos y desarrollarlos verbalmente situándolos, en la mayor medida posible, ante los propios ojos [*prò ommátōn*]” (1455a).

poner las cosas "ante los ojos" con el fin de subrayar su sensualidad y vivacidad helénicas, retirarlas de la vista, de manera que lo único que quede vibrando sobre la página sea el recuerdo melancólico de su ausencia o la tirantez de su "casi nada"⁴⁸. Es sólo a partir de esa "casi nada", esa "naíta", como la llama tiernamente el pueblo andaluz, que cobra pleno sentido la penetrante observación de Ortega y Gasset de que la característica principal de la poesía moreniana es la "irrealidad" o el "huir de las cosas" (*op. cit.*, p. xlv). Por "irrealidad" debemos entender, no la ensoñación evocadora, sino la transparencia metafísica del fantasma. En palabras de Ortega: "un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo" (p. xxix). Añadiendo de paso que no quisiera "perseguir la cuestión de si es posible racionalmente y de cómo será posible llegar a hacer objeto de nuestra contemplación lo que parece condenado a no ser nunca objeto", ya que ello lo llevaría "demasiado adentro en tierras metafísicas" (p. xxiv). Al negarse a adentrarse en tales tierras, Ortega se privó involuntariamente de profundizar en el misterio de la poesía moreniana, que consiste, precisamente, en hacer objeto de nuestra contemplación, en "poner ante los ojos", no un objeto sensual, sino un "objeto... condenado a no ser nunca objeto": la sombra errante de *El pasajero*, el fantasma⁴⁹.

La dinámica del borde. la forma como oxímoron

Como se deduce de los poemas estudiados hasta ahora, la estructura del "borde" es una estructura oximorónica compuesta de la copresencia de dos elementos contrarios: la copa *con* pie y la copa *sin* pie, *ir* al pueblo y *no ir* al pueblo, levantarse y quedarse acostado, ser y pasar, etc. El término decisivo aquí es copresencia, la presencia *simultánea* de dos elementos antagónicos trabados en lo que

⁴⁸ Para la noción del "casi nada" o la representación al borde de la forma sensorial, véase VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque rien*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957: "hybride d'être et de non-être" (p. 20); "cet inexistant-apparaisant est par excellence la chose de la philosophie" (p. 34).

⁴⁹ Recuérdese, por otra parte, que para KANT, *Crítica*: "sencillez [*Einfalt*] (finalidad sin arte) es, por decirlo así, el estilo de la naturaleza en lo sublime [*Styl der Natur im Erhabenen*], y también de la moralidad, que es una segunda (suprasensible [*übersinnliche*]) naturaleza" ("Nota", pp. 222-223). Para el papel de la sencillez en la estética kantiana, véase ÉLLANE ESCOUBAS, "Kant or the simplicity of the sublime", en *Of the sublime...*, pp. 55-70.

Heráclito llama un “ajuste de contravuelta [*palíntropos harmoníē*]” (*Razón*, 42).

Ahora bien, sean cuales sean tales elementos —Jacinta y Moreno Villa, lo viejo y lo nuevo, el impulso y la reflexión, Europa y América, el amor de ojos azules y el amor de ojos negros, etc.— uno está siempre lleno y el otro vacío, uno se ve y el otro no. Insistimos en ello, porque es esta peculiarísima economía la que le presta al oxímoron moreniano un valor metafísico y no sólo retórico. Los términos enfrentados no forman una síntesis orgánica (la copa con pie *al lado de* la copa sin pie), sino *la dialéctica paradójica de un objeto doblemente marcado*, una vez como forma y la otra como nada (la copa sin pie *dentro de* la copa con pie). “Correlaciones [*synállaxis*], nociones enteras y a la vez no enteras [*oûla kai ouchi oûla*]” (*Razón*, 46). Es por esto que al hablar del “claroscuro” moreniano, como ha hecho Bodini (“un bianco e nero mentale... che chiaroscurano la sua pagina”, “tecnica chiaroscurale”), hay que tener cuidado de no tomarlo como un simple contraste *exterior* entre la luz y la oscuridad (*op. cit.*, pp. xc y xci). Nada de eso. El claroscuro moreniano es un claroscuro profundamente barroco, riberiano (“La verdad iluminada del Españolito”), donde la sombra o la “caída” del objeto no es exterior y complementaria de su erección luminosa, sino interior y constitutiva⁵⁰. Recuérdese nada más el importante ensayo, “El tema de la muerte en las artes de España y México”:

⁵⁰ Para el interés de MORENO VILLA en el claroscuro riberiano, véanse, además del ya citado “Un Manteña y un Españolito” (nota 45), “Las grandes figuras del arte. Ribera”, *Revista General*, 15 de noviembre de 1918, pp. 1-2, 11-13; y “La verdad iluminada del «Españolito»”, Suplemento cultural de *Novedades*, 8 de julio de 1951, pp. 4, 6. Para la trascendencia filosófica del oxímoron en la pintura de Ribera, véase “Los ángeles en la pintura colonial”, *Mexicano*: “Entre sus muchas características tiene [Ribera] la de los contrastes, o manejo de los contrarios. Además de la fuerte luz junto a la fuerte sombra, se vale para sus composiciones de la piedra y el árbol, o sea, de lo inerte y lo vivo. Fijémonos bien en esto. Porque los términos antagonicos anunciados o denunciados por mí eran: lo caduco y lo juvenil. Toda una serie de valores opuestos pueden derivar de esta pareja opositora. Viejos y ángeles quieren decir: lo feo junto a lo bello; lo arrugado junto a lo terso; lo que se encorva junto a lo que se expande; lo que baja, junto a lo que asciende; lo pardo, junto a lo brillante; lo lento junto a lo rápido; la experiencia junto a la candidez, y en suma, lo reflexivo junto a lo impulsivo” (p. 90). Y añade, pensando en su propia obra: “Si Ribera se dio cuenta o no de la trascendencia de su sistema de contrarios es indiferente; yo creo que se dio cuenta, precisamente por ser su *sistema*, no su capricho fortuito” (p. 91, en cursivas en el original).

Siempre me sorprendió aquella litografía [de Orozco] donde aparecen dos manos en actitud de recoger, no agua de lluvia o de la fuente, sino negrura, sombra. Goya, coleccionador de negrura también, no llegó a este concreto pensamiento. Goya, como algunos maestros del XVII, insistió en que la luz sale de la sombra. Pero lo que nos dice el mexicano es: hay que aprisionar la sombra entre las luces; con las manos blancas hay que recoger la negrura (*Mexicano*, p. 135).

Goya (Romanticismo) y Orozco (Vanguardia), lo mismo que "algunos maestros del XVII" (Barroco), son "coleccionadores de negrura", pero mientras que el primero se limita a decir que la luz "sale" de la sombra, el segundo va todavía más lejos y sostiene que la sombra está contenida inmediatamente "dentro" de la luz: "aprisionar la sombra *entre* las luces". He aquí por qué en Moreno Villa el objeto está siempre perdido. Al no ser una unidad orgánica, sino la "correlación" heracliteana de un lleno y un vacío, tan pronto *se revela*, al mismo tiempo se cubre de sombras y *no se revela*.

La misma aclaración es válida para la "correlación" todavía más profunda entre la vida y la muerte. No es que la vida degenera *eventualmente* en la muerte y hasta entonces disfrute de una relativa plenitud, sino que desde el principio la vida está atacada de muerte. "Lo vivo *en* lo muerto", dice siempre Moreno Villa, en una fórmula que capta toda la tensión de la pintura de "bodegones" del Barroco (Sánchez Cotán, Zurbarán, Velázquez); "nada viva" ("Jacinta en Toledo", v. 9), "vida quieta" ("El duende", v. 3). La muerte no es lo opuesto de la vida sino su forro interior, pues, como dice Heráclito, "de la vira [*biós*] el nombre suena a vida [*bíos*], el hecho es muerte"; y "lo mismo y en lo mismo viviente y muerto, y también lo despierto y lo durmiente, y también joven y viejo" (*Razón*, 65)⁵¹.

Como ejemplo de lo que venimos diciendo citaremos el poema, y préstese atención al título, "Está de más y está de menos". Dice el texto:

⁵¹ "Lo vivo en lo muerto" es el título de dos artículos diferentes de MORENO VILLA, "Lo vivo en lo muerto (Apuntes heterogéneos)", *El Sol*, 16 de junio de 1918, pp. 5-6; y "(Apuntes heterogéneos). Lo vivo en lo muerto", *España*, 31 de octubre de 1918, pp. 9-10. La idea de que la muerte es interna y no externa a la vida se halla claramente formulada en *Vida*: "Puedo afirmar hoy que en casa hubo siempre una dinámica especial, una dinámica «amortiguada» o mortecina, operante sin duda en mi espíritu, en mi concepto de la vida. Yo debí de empezar a creer que *la vida es un estar rodeado de muerte. Que las cosas y las personas despiden muerte*" (p. 30).

Miradle con su signo de más,
 con su imponderable y oscura crucecita,
 en el pecho, en la frente, en la espalda.
 Huye. Sobra.
 Los estanques están llenos, y los globos.
 Abarrotados los navíos.
 En los jardines no cabe un alma.
 El cielo anuncia plétora.
 ¿Qué camino andar? ¿Adónde ir?
 Desde su caja,
 cuando llega el sueño
 ve, sin embargo
 salir una recta
 que va a los parques, a los navíos,
 a los globos, a los estanques, al cielo,
 y remata siempre
 en su signo *menos* (vv. 1-17).

El poema se divide claramente en dos mitades, la segunda de las cuales (vv. 10-17) es el negativo (en el sentido fotográfico de la palabra) o la anamorfosis de la primera (vv. 1-9): la sombra *constitutiva* de su luz y la muerte *constitutiva* de su vida⁵².

En la mitad superior todos los elementos que componen la escena, verbigracia, los estanques, los globos, los navíos, los jardines y el cielo, están marcados por un signo de adición (+) que anuncia a toda voz la plenitud inmarcesible de la vida: “los estanques están *llenos*, y los globos” (v. 5), “*abarrotados* los navíos” (v. 6), “en los jardines *no cabe un alma*” (v. 7), “el cielo anuncia *plétora*” (v. 8). En cambio, en la mitad inferior y “cuando llega el sueño” (v. 11), los mismos elementos que durante el día parecían reventar de vitalidad, se marchitan y el signo de “más” (+) remata en “su” signo interior, que no exterior, de “menos” (-): “remata siempre / en su signo *menos*”.

Tal sería siempre la dinámica metafísica del oxímoron en Moreno Villa. Detrás de la escritura de luz (*photo-graphía*) se transparenta el negativo anamorfósico de una escritura de sombra (*skia-graphía*)⁵³. Contra lo que parece a simple vista, no hay dos objetos

⁵² Como ha visto bien IZQUIERDO: “Se diría que el poeta, enfrentado a la realidad, decide interesarse por el reverso opaco de su apariencia... Moreno Villa parece preferir el negativo al revelado. El envés de las cosas, su lugar oscuro o apenas perceptible, es lo que atrae su mirada” (*op. cit.*, pp. 48-49).

⁵³ Para el concepto barroco de la anamorfosis, véase JURGIS BALTRUSAITIS, *Ana-*

distintos colocados el uno al lado del otro ni tampoco un solo objeto captado en dos fases sucesivas de un mismo desarrollo, ahora lleno y más tarde vacío. Hay nada más *un solo objeto en el proceso constante de hacerse y deshacerse*, ya de "más", ya también de "menos". Pues bien, esa mirada "doble" o "bizca" que Moreno Villa arroja sobre las cosas partiéndolas en dos mitades, una real y otra irreal, una llena y otra vacía, una viva y otra muerta, esa mirada tiene su origen en el Barroco⁵⁴. Es la mirada "cuádruple" de Pablos al final del *Buscón* ("Estando en esto, y yo con lo bebido atolondrado, entraron cuatro dellos con cuatro zapatos de gotoso por cara")⁵⁵ y, acaso con mayor puntualidad todavía, la mirada fríamente desengañada de Góngora y de Sor Juana en sonetos como "Mientras por competir con tu cabello" y "Este que ves, engaño colorido". La única diferencia sería que mientras en la alegoría barroca (en el sentido benjaminiano de la palabra *alegoría*: la desintegración de la belleza orgánica bajo el rayo paralizante de la melancolía) la conciencia del desengaño es levemente posterior al engaño y la rosa de la belleza no se marchita sino hasta después de haber gozado de un instante de (falso) esplendor, en la alegoría vanguardista ambos momentos, engaño y desengaño, ocurren *simultáneamente* y —vida quieta, *still life*— la rosa florece y se marchita al mismo tiempo⁵⁶. Aparte de esta diferencia, sin embargo, y por lo que se refiere al estatuto general de lo bello, ambas estéticas se muestran de acuerdo: la belleza como tal, libre de muerte, falta de nada, resulta *insuficiente*; el signo de "más" que ostenta con vanidad (*Vanitas*) la belleza orgánica representa, al decir de Sor Juana, un "engaño colorido", un "cauteloso engaño del sentido", y bien mirado —"miradle con su signo de más" (v. 1)—, "bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada"⁵⁷.

morphoses ou Thaumaturgus opticus, 3ª ed., Flammarion, Paris, 1984. Para el concepto de la *skiagraphia* o la escritura de sombra, véase DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990: "une *skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement" (p. 54).

⁵⁴ Para el concepto de la mirada doble, véase "Canciones a Xochipili", *Música*: "No hay más que mirar/ para que el mundo se haga doble" (4.96-97). Para el concepto de la mirada bizca, véase la propia *Jacinta*: "Con el bizco de las tenazas/.../ estoy cantando" ("Ambiente", vv. 1-12).

⁵⁵ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos*, ed. F. Lázaro Carreter, Planeta, Barcelona, 1982, p. 112.

⁵⁶ Para el importe metafísico y no sólo retórico de la alegoría, véase WALTER BENJAMIN, "Alegoría y *Trauerspiel*", *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, pp. 151-184.

⁵⁷ JUANA INÉS DE LA CRUZ, "Este que ves, engaño colorido", *Poesía lírica*, ed., introd. y notas J. Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 1992.

El oxímoron y el problema de la ironía romántica

La “dinámica mortecina” (*Vida*, p. 30) del oxímoron (dinámica, *pero* mortecina) es el fruto de una conciencia *irónica* o una conciencia escindida entre el “sí” y el “no”; “este salvaje dilema; este sí o no” (“Carambucos”, *Puentes*, 11.3-4).

Moreno Villa expone el mecanismo de tal conciencia —su propia conciencia—, no una, sino dos veces. La primera es ésta: “el remolino / de dos granos de arena / en el hemisferio boreal / de la divina conciencia” (“El duende”, vv. 41-44). La segunda referencia se encuentra en un poema dirigido a sus lectores de ayer y de hoy, titulado con toda socarronería “Jacinta empieza a no comprender”: “Los dramas de la roca en la orilla, / del pensamiento caminando sobre sí mismo” (vv. 10-11).

¿Qué “dos granos de arena” y cuáles “dramas” son los que Jacinta (y los lectores de *Jacinta*) no comprenden? La dialéctica paradójica del “más” y “menos”; el drama interior de un pensamiento que al mismo tiempo que dice “más” y dice “roca”, ‘forma’, ‘firmeza’ (“los dramas de la roca en la orilla”), se vuelve contra sí mismo y en un gesto profundamente romántico, en el sentido fuerte de la palabra (el primer romanticismo alemán de la escuela de Jena), añade con ironía: roca, sí, *pero* en la orilla, o sea, la roca suspendida al borde de la presencia y en un equilibrio a punto de perderse; la roca hecha agua.

La proverbial “ironía” de Moreno Villa (proverbial pero poco o mal entendida) no tiene otro sentido que éste: el drama interior de una conciencia desengañada escindida entre un pensamiento que dice “sí” (iré al pueblo) y otro pensamiento que dice “no” (pero contigo) o, para decirlo con Friedrich Schlegel, a cuyos *Fragments* remiten los versos de Moreno Villa, “el intercambio constante y autoengendrador de dos pensamientos en lucha [*der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken*]”⁵⁸. No se com-

⁵⁸ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Fragments de l’Athenaeum, L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, ed. e introd. P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, trads. N. Lacoue-Labarthe, et A.-M. Lang, Seuil, Paris, 1978, fragmento 121. Véase también el fragmento 48 de los *Fragments críticos*: “La ironía es la forma de la paradoja [*die Form des Paradoxen*]”. Moreno Villa no sólo conocía la obra de Friedrich Schlegel, sino que además tradujo al castellano su *Lucinda* (Madrid, 1921). A los *Fragments* en específico se refiere en el prólogo a las *Obras poéticas. Poesías y El estudiante de Salamanca* de Espronceda (La Lectura, Madrid, 1923, 2 ts.): “Hace poco [1921] tuve ocasión de publicar en castellano la obra más típica del primer romanticismo alemán, la *Lucinda* de Federico Schlegel. Habíala traducido en mi mocedad y al releerla sentí como nunca lo monstruoso, al par que

prende bien la ironía moderna si se la reduce a un antídoto en contra del sentimentalismo (mal llamado) "romántico". Por el contrario, la ironía moderna es una ironía romántica ("¿Quién que es no es romántico?", decía con sentido profético Darío) y su principal objetivo es romper el encanto de la belleza orgánica dejando caer sobre ella una gota de nada.

Veamos dos ejemplos concretos. El primero lo ofrece el poema "Cuando salga la gaviota":

Estaremos en la azotea
 cuando salga la gaviota
 con sus diez americanas, viejas y tobilleras.
 (—Tobillos? —Rodillas).
 Del agua viscosa surtirá la mecano del aire.
 Jacinta, la peli-peli,
 sentirá el pellizquito en el corazón
 y, de rechazo, sus dedos
 pellizcarán mi brazo.
 —Jacinta!, Jacinta!...
 Tus movimientos son impagables.
 Jacinta!—le diré.
 Jacinta!—Y, acallando el júbilo:
 Jacinta, ¿imaginas que es libre la gaviota? (vv. 1-14).

Moreno Villa y Jacinta se hallan en la azotea de una casa costeña (¿Málaga?) a la espera de que una gaviota se libere de los trastos que la ahogan ("diez americanas, viejas y tobilleras") y levante el vuelo. En un poema bello, o sea, un poema inspirado en la idea de la plenitud orgánica de la naturaleza, no cabe duda de que la gaviota lograría "surtir" de entre las aguas "viscosas" (v. 5) donde chapalea con dificultad y colmar a los amantes de felicidad. En

divertido [ojo: «monstruoso» y «divertido» al mismo tiempo] de esta obra. Todo en *Lucinda* es premeditado: el libertinaje, la confusión, la falta de arquitectura y de medida, la incohesión, lo paradójico, lo irónico. Sigue el autor, punto por punto, sus teorías poéticas y las ideas expuestas en sus *Fragmentos*" (t. 1, pp. 23-24). El ensayo sobre Espronceda se halla reproducido en *Autores*, pp. 233-269. Para la dinámica del fantasma en *Lucinda*, véase PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE, "The Unpresentable", en *The subject of philosophy*, ed. & introd. T. Trezise, trad. C. Sartillot, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993: "*Lucinde* is not here to represent anything. More precisely, it appears here only to represent that which, in fact, does not «represent» anything. Or hardly anything" (p. 121, cursivas en el original). ¿Será *Jacinta* un eco de *Lucinda*?

otras palabras, un poema bello es un poema donde la verdad tarde o temprano “sale”, ya que la naturaleza bella tiene por vocación el manifestarse y el manifestarse “limpiamente”, sin adherencias “viscosas”. ¿Qué hace Moreno Villa? Véase el signo de “menos” con que remata el poema:

Jacinta!—le diré.
 Jacinta!—Y, acallando el júbilo:
 Jacinta, ¿imaginas que es libre la gaviota?

Cuando salga la gaviota, *si es que alguna vez sale*, el “yo” dejará escapar un grito de “júbilo” pero luego, y como si se avergonzara de su ingenuidad, lo acallará por medio de una tímida pregunta: “Jacinta, ¿imaginas que es libre la gaviota?” (v. 14).

Pues bien, esta manera tan *pudorosa* que tiene el “yo” de volverse en contra de sí para acallar su propio júbilo es lo que el poema “Jacinta empieza a no comprender” llama “los dramas del pensamiento caminando sobre sí mismo”. Se diría que Moreno Villa se halla siempre un paso detrás de sí propio y, no pudiendo o no queriendo gozar inocentemente del espectáculo inmediato de la naturaleza bella, se distancia voluntariamente de ella y la somete al escrutinio desapasionado del pensamiento.

Ello no quiere decir, empero, que la conciencia crítica del desengaño mate a la gaviota y destruya su objeto. Si tal cosa ocurriera se perdería el “equilibrio” metafísico de la representación y lo que antes era un poema sentimental de amor quedaría convertido en su contrario: un poema satírico de amor o, lo que es peor, un mal poema de amor, un poema de amor vacío de toda emoción. La sordina de la conciencia irónica (“Pepe Moreno: el andaluz con sordina”, lo llama Jorge Guillén) no silencia por completo la expresión de júbilo del “yo”, sino que la “acalla”, la ‘aquieta’ o la ‘sosiega’, permitiéndole “salir”, sí, pero entre paréntesis y como si no “saliera”.

Y con esto volvemos al eterno “drama” de Moreno Villa o, mejor, a la trascendental comedia de su timidez (*La comedia de un tímido*): el objeto saldrá, *pero* no saldrá: “el duende sale y no sale por esta pluma que cuenta” (“El duende”, v. 9). La representación no es ni el júbilo que sólo sabe decir “sí” (¡Salió la gaviota!) ni el resabio que sólo sabe decir “no” (¿Lo ves? No salió nada), sino *el pudor de una duda*: “Jacinta, ¿imaginas que es libre la gaviota?” ¿Crees que saldrá en algún momento? ¿Habrá salido ya?

Esta capacidad de la ironía de presentar una cosa bajo el signo negativo de su ausencia, como pregunta y no como asevera-

ción, *tímidamente*, es lo que Schlegel quiere decir cuando observa que la ironía representa el "intercambio constante" (*der stete... Wechsel*) de dos pensamientos en lucha. Ninguno de los dos pensamientos —la alegría y la pena, el júbilo y el desengaño, lo lleno y lo vacío— vence sobre el otro, sino que ambos van y vienen sin cesar. Sin cesar el poema dice "sí" (sí, el amor es conjunción de dos almas gemelas; sí, miremos salir una gaviota tomados de la mano) y sobre este "sí", pero sin borrarlo completamente, escribe "no" (no, el amor es disyunción de dos seres extraños; no seas boba, Jacinta, la gaviota no tiene la libertad de salir).

El segundo ejemplo acaso permita apreciar esta "alternancia" de manera más clara. Citamos sólo los últimos tres versos:

Jacinta! Jacinta! La seducción es un engaño.

Jacinta, mirándome, exclama:

"¿Y lo dices tú?" ("Jacinta se cree española", vv. 13-15).

Luego de pasar unos meses en el extranjero, la turista Jacinta "se cree española", como si entre ella y España o, lo que es más trágico, entre ella y Moreno Villa, metonimia de España, no existiese ninguna distancia y los dos formasen una totalidad orgánica. El verso "Jacinta! Jacinta! La seducción es un engaño" destruye tal ensueño de un solo golpe. Todo afán de identificación entre objeto y sujeto, viene a decir Moreno Villa, peca de inocencia o de soberbia, ya que la realidad es inescrutable, excesiva y esencialmente *ajena* (véase *infra*, "Una ética y una estética de la separación"). Tal llamado explícito al desengaño barroco ("Sí, desengaño. Quiero privaros del engaño") marcaría la primera vuelta de tuerca de la ironía. Jacinta no es española, sino que se lo cree, y la función de la ironía es desmentir esa ilusión, dirigiendo la mirada de la turista hacia lo que España tiene de *extranjero*, no hacia lo que tiene de familiar⁵⁹.

Pero el poema no termina aquí. Sobre esta ironía Moreno Villa levanta otra, esta vez dirigida, no en contra del engaño de Jacinta, sino en contra de su propio desengaño. Nos referimos al final mismo del poema, donde Jacinta exclama, y se trata nuevamente de una pregunta: "¿Y lo dices tú?" O sea: tú que te has dejado seducir por mí como yo por España, ¿tú pretendes advertirme que la seducción es un engaño? En este preciso instante, la ironía del poe-

⁵⁹ La frase acerca del desengaño se encuentra en MORENO VILLA, "Deliciosa mecánica viajera", *El Sol*, 31 de julio de 1926, p. 6.

ma ya no es sólo ironía del anhelo de totalidad de Jacinta, sino lo que Schlegel llama, en “De la incomprendibilidad” (“Über die Unverständlichkeit”), “Jacinta empieza a no comprender”, “Ironie von der Ironie” o “ironía de la ironía”⁶⁰. A través del engaño de Jacinta, Moreno Villa se desengaña de su propio desengaño. Quien se engaña en el poema no es sólo Jacinta, que “se creía” española, sino también Moreno Villa, que “se creía” que con desmentir a Jacinta, él mismo se había librado del encanto seductor de lo bello. Contra lo que ocurre en la poesía barroca, entonces, el poema no termina con la certeza apodíctica del desengaño. Para el verdadero Romanticismo, de Schlegel a Moreno Villa, el dogmatismo del desengaño es tan falso como la seducción de la belleza orgánica. Tan pronto como el desengaño se cree su propia verdad, pierde “agilidad” (*Agilität*) y se engaña⁶¹. Antes bien, la única verdad del poema radica en el movimiento de “remolino” de la ironía, movimiento que, al no estar anclado en nada, no recorta una “figura” sensible, sino que como el flujo y reflujo de la marea, sin cesar se constituye y cesa, y viene y se va⁶². Y citamos a Moreno Villa:

Yo sé un poquito, muy poco del duende.
 No sé sino que viene y se aleja
 y que su figura, es como eso... como esa...
 como el remolino
 de dos granos de arena
 en el hemisferio boreal
 de la divina conciencia (“El duende”, vv. 38-44).

La “figura” de la ironía es la no-presencia absolutamente indeterminada (“como eso... como esa...”) de un perpetuo vaivén (“viene y se aleja”)⁶³.

⁶⁰ FRIEDRICH SCHLEGEL, “On incomprehensibility”, *German aesthetic and literary criticism: The romantic ironists and Goethe*, ed. and introd. K. Wheeler, trad. P. Firchow, Cambridge University Press, London, 1984, p. 37.

⁶¹ El fragmento completo reza del modo siguiente: “La ironía es la clara conciencia de la eterna agilidad, de la plenitud infinita del caos” (*Ideas*, p. 69).

⁶² Para la metáfora del flujo y reflujo de la marea, véase MORENO VILLA, *Vida*: “Pero lo que me llegaba más hondo era el movimiento del agua en la orilla, aquel jadeo, aquella especie de respiración casi humana, aquel pequeño empuje seguido del pequeño retraimiento, productores de un ritmo acompasado que me embriagaba” (p. 43). Ese “pequeño empuje” seguido inmediatamente de un “pequeño retraimiento” es, nuevamente, el jadeo “casi” humano del fantasma.

⁶³ Para la ironía romántica, el mejor estudio que conocemos es PAUL DE MAN, “The rhetoric of temporality”, *Blindness and insight: Essays in the rhetoric of con-*

LO SUBLIME Y EL CONCEPTO DE FINALIDAD

Y también una antigua inclinación humana
por confundir belleza y significación

GIL DE BIEDMA, "Ribera de los alisios"

Hasta el momento sólo hemos considerado uno de los aspectos del problema de lo sublime, aquel que tiene que ver con la noción de la forma considerada como límite. Y hemos dicho que, contra lo que sucede en la estética eidética de la belleza, la poesía de Moreno Villa no trata sobre una figura sensible y presente para sí, sino sobre un "duende" o un fantasma, entendiendo por fantasma ya un cuasi-objeto a punto de perderse (la sencillez o la metafísica del borde), ya un cuasi-objeto compuesto de la alternancia incesante de un lleno y un vacío (la ironía o la metafísica del oxímoron). Sin embargo y como observa con toda *ironía* Gil de Biedma en el poema "Ribera de los alisios", la "orilla" de los alisios, el drama de los alisios en la orilla, el concepto de "forma" casi nunca se presenta solo, sino que por lo general se halla "confundido" con cierta idea vaga de "significación", no tanto por amor a la verdad, cuanto por una antigua debilidad humana que parece requerirlo así: "Y también una antigua inclinación humana / por confundir belleza y significación". Lo bello consta a un tiempo de límite y de

temporary criticism, introd. W. Godzich, 2ª ed., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983: "Friedrich Schlegel is altogether clear on this. The dialectic of self-destruction and self-invention which for him, as for Baudelaire, characterizes the ironic mind is an endless process that leads to no synthesis. The positive name he gives to the infinity of this process is freedom, the unwillingness of the mind to accept any stage in its progression as definitive, since that would stop what he calls its «infinite agility»" (p. 220). En el mismo ensayo, Paul de Man se refiere a la ironía como una especie de "vértigo" (pp. 215-216), metáfora que cuadra bien con el "remolino" moreniano. Véase también G. AGAMBEN: "La negatività dell'ironia non è quella provvisoria della dialettica, che la bacchetta magica dell'*Aufhebung* è sempre già in atto di trasformare in positivo, ma una negatività assoluta e senza riscatto, la quale tuttavia non rinuncia per questo alla conoscenza" (*op. cit.*, p. xii). Para la conciencia de MORENO VILLA acerca del valor metafísico y no sólo retórico de la ironía, véase, además de su traducción de Schlegel, "Ante la muerte de «Xenius» [Eugenio d'Ors]", Suplemento cultural de *Novedades*, 16 de enero de 1955: "«Filósofo del pensamiento figurativo» y «metafísico de la ironía», se llama a sí propio [d'Ors] en el famoso Epitafio, al cual tendrán que acudir los que le estudien mañana porque contiene claves importantes de su estilo y aspiraciones" (p. 4). Las frases "filósofo del pensamiento figurativo" y "metafísico de la ironía" describen no sólo a Eugenio d'Ors, sino también a Moreno Villa.

significación, de tal manera que se lo puede definir con justeza como una forma determinada u orientada a un fin.

¿En qué consiste dicha “significación”? En la “Analítica de lo sublime”, Kant la describe como la afinidad que parece existir entre las formas de la naturaleza bella y las reglas del juicio, y que permite que la naturaleza sea juzgada, no como un “mecanismo sin finalidad”, sino, por el contrario, como una “obra de arte” imbuida de un sentido cuasi-religioso. Citamos:

La belleza independiente natural nos descubre una técnica de la naturaleza que la hace representable como un sistema, según leyes cuyo principio no encontramos en toda nuestra facultad de entendimiento, y éste es el de una finalidad [*Zweckmässigkeit*] con respecto al uso del Juicio, en lo que toca a los fenómenos, de tal *modo* que estos fenómenos han de ser juzgados como pertenecientes no sólo a la naturaleza en su mecanismo sin finalidad [*zwecklosen Mechanism*], sino también a la naturaleza en analogía con el arte [*Analogie mit der Kunst*] (*Crítica*, § 23.185).

La “finalidad” de la naturaleza bella es una finalidad *humana*, cierta gracia artística con que la naturaleza se pliega al uso del juicio y le permite descubrir una “técnica” (*Technik*) y un “sistema de leyes” (*ein System nach Gesetzen*) consonantes con el entendimiento del hombre. Que tal “finalidad” no emane verdaderamente del interior de la naturaleza, sino que, como declara el propio párrafo 23 de la “Analítica de lo sublime”, se halle “determinado de antemano” (*vorherbestimmt*) por la misma conciencia que luego pretende haberla encontrado en el objeto, no parece ser un problema que preocupe a Kant, aunque el tema asoma esporádicamente en las páginas de la *Crítica*⁶⁴. Lo importante es que el espectáculo de la naturaleza bella da pie a dicha *ficción*, sembrando la ilusión de que belleza y significación se hallan, en efecto, “confundidas” y que la naturaleza encierra un “alto sentido” humano: “un lenguaje [*Sprache*] que nos comunica con la naturaleza y que parece tener un alto sentido [*einen höheren Sinn*]” (*Crítica*, § 42.255-56).

¿Qué sucedería en la estética de lo sublime (la estética vanguardista)? El principio de la finalidad que le prestaba a la natu-

⁶⁴ He aquí uno de los pasajes más claros: “El canto de los pájaros anuncia la alegría y el contento de su existencia. Por lo menos, así interpretamos la naturaleza, sea o no sea su intención” (*Crítica*, § 42.275). El canto de los pájaros no anuncia *en realidad* una alegría y un contento humanos, sino que así lo interpretamos nosotros, sea o no sea ésa la intención genuina de la naturaleza.

raleza un aire de humanidad desaparece, de manera tal que la naturaleza se independiza de la facultad del juicio y *enmudece*. El párrafo 23 se refiere a este súbito enmudecimiento de la belleza natural bajo el término de “contrafinalidad” o *Zweckwidrigkeit*:

La belleza natural... parece ser una finalidad [*Zweckmässigkeit*] en su forma, mediante la cual el objeto parece, en cierto modo, ser determinado de antemano [*vorherbestimmt*] para nuestro Juicio; en cambio, lo que despierta en nosotros, sin razonar, sólo en la aprehensión, el sentimiento de lo sublime, podrá parecer, según su forma, desde luego, contrario a un fin [*zweckwidrig*] para nuestro Juicio, inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación (*Crítica*, § 23.184).

La diferencia entre lo bello y lo sublime es doble: externa por una parte e interna por la otra. La diferencia externa se refiere a la oposición forma limitada/forma ilimitada. Como ya hemos visto, lo bello se refiere a un objeto sensual contenido dentro de un límite, mientras que lo sublime o, como dice Kant tratando de evitar la palabra “objeto”, “el sentimiento de lo sublime” (*das Gefühl des Erhabenen*), desborda toda idea de forma, resultando por ello “inadecuado” (*unangemessen*) e incluso “violento” (*gewalttätig*) respecto a la facultad de representación de la imaginación (*Einbildungskraft*). En cambio la diferencia interna (*innere*), que sería para Kant “la diferencia más importante” (*Crítica*, § 23.184), se apoya en el concepto de finalidad. La naturaleza bella posee una finalidad determinada de antemano por el juicio, mientras que la naturaleza sublime representa un “mecanismo sin finalidad” y absolutamente refractario al uso del juicio: “contrario a un fin para nuestro juicio [*zweckwidrig für unsere Urteilskraft*]” (*Crítica*, § 23.184); “absolutamente nada de finalidad [*überhaupt nichts Zweckmässiges*]” (*Crítica*, § 23.186); “nada que conduzca a principios objetivos [*objektive Prinzipien*] particulares, y a formas de la naturaleza [*Formen der Natur*] de que éstos dependan” (*Crítica*, § 23.185). En su artículo “El lado oscuro de lo sublime”, José Luis Molinuevo lo dice bien: “La naturaleza es sentida como un todo, ya sea en su magnitud o en su fuerza: deja de ser un fragmento, algo sujeto a leyes, cognoscible y, por lo tanto, dominable; no puede ser objetivada fenoménicamente, pues significa la irrupción de lo nouménico en nuestra sensibilidad y facultades”⁶⁵. La naturaleza sublime no representa

⁶⁵ En ROBERTO RODRÍGUEZ ARAMAYO, y GERARD VILAR (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la “Crítica del juicio” de Kant*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 157.

una unidad contenida dentro de un límite (lo que Molinuevo llama de manera algo confusa un “fragmento”), sino un bloque anterior a la significación, una “totalidad” abierta (totalidad ilimitada, específica Kant) que sobrecoge al espíritu de golpe o de manera directa. De esta manera, si la naturaleza bella podía compararse con una obra de arte sujeta a un sistema de leyes, lo sublime o el sentimiento de lo sublime se despierta mejor en aquellos parajes selváticos o desolados donde la naturaleza no parece obedecer a ningún propósito y se revela como “naturaleza bruta”:

Hay que mostrar lo sublime, no en los productos del arte (verbigracia, edificios, columnas, etc.), donde un fin humano [*ein menschlicher Zweck*] determina [*bestimmt*] tanto la forma como la magnitud, ni en las cosas naturales cuyo concepto lleve ya consigo un determinado fin [*einen bestimmten Zweck*] (verbigracia, animales de una determinación natural conocida [*bekannter Naturbestimmung*]), sino en la naturaleza bruta [*der rohen Natur*] (*Crítica*, § 26.194).

Dentro del cuadro general que componen estos dos pares de diferencias, el uno externo (forma determinada/forma indeterminada) y el otro interno (finalidad humana/naturaleza bruta), Kant inserta una tercera observación que también será útil en el momento de estudiar la poesía de Moreno Villa. Nos referimos al inciso de que el sentimiento de lo sublime se despierta “sin razonar, sólo en la aprehensión”: “Lo que despierta en nosotros, sin razonar [*ohne zu vernünfteln*], sólo en la aprehensión [*bloss in der Auffassung*], el sentimiento de lo sublime, podrá parecer... contrario a un fin para nuestro Juicio” (*Crítica*, § 23.184). ¿Qué significa esta aclaración? Si hemos entendido bien a Kant, significa que mientras que la finalidad de la naturaleza bella todavía podía entenderse en términos lógicos, como “técnica” o como “sistema”, el cuasi-objeto sublime, por el hecho mismo de no tener ninguna finalidad, no se aprehende a través del pensamiento, sino sólo a través de los ojos. Lo sublime no tiene un valor conceptual, sino puramente visual, aun cuando aquello que se ofrece a la vista está más allá de la categoría de “forma” y desborda el marco de la representación plástica.

Hacia el final de la “Analítica de lo sublime”, en la “Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes”, Kant volverá sobre esta última distinción con mayor precisión. “El espectáculo del Océano”, dice allí,

no hay que considerarlo tal como lo *pensamos* nosotros [*wir... ihn denken*], provistos de toda clase de conocimientos [*Kenntnissen*] (que, sin embargo, no están encerrados en la intuición inmediata [*unmittelbaren Anschauung*]), como una especie de amplio reino de criaturas acuáticas, o como el gran depósito de agua para las evaporaciones que llenan el aire de nubes para la tierra (*Crítica*, "Nota", p. 216, cursivas en el original).

Todos estos "conocimientos" acerca de qué es el mar y para qué sirve, dice Kant, son meros "juicios teleológicos" (*teleologische Urteile*) (*Crítica*, "Nota", p. 216) que no están encerrados en la intuición inmediata de las cosas. Antes bien, para encontrar sublime el mar es preciso encararlo como lo hacen los poetas, o sea, al margen de todo juicio lógico determinante y "según lo que la apariencia visual muestra". Y añade Kant a modo de ejemplo: si el mar está en calma, verlo como un espejo transparente y sin otro marco que la inmensidad del cielo, y si está agitado, como un abismo insondable que amenaza con tragarlo todo:

Hay que poder encontrar sublime el Océano solamente, como lo hacen los poetas [*wie die Dichter es tun*], según lo que la apariencia visual muestra [*nach dem, was der Augenschein zeigt*]; por ejemplo, si se le considera en calma, como un espejo claro de agua [*einen klaren Wasserspiegel*], limitado tan sólo por el cielo, pero si en movimiento, como un abismo [*Abgrund*] que amenaza tragarlo todo (*id.*).

Este argumento demuestra que para Kant la tarea del poeta *no* consiste en interpretar el "lenguaje" cifrado de la naturaleza, sino por el contrario en escuchar su silencio. Entre el poeta y la naturaleza no hay *Einfühlung* alguna, sino distanciamiento melancólico, separación. Si la naturaleza es un espejo, se trata de un espejo *vacío*, "einen klaren Wasserspiegel", donde lo que se refleja es, no el rostro vagamente dulzón del humanismo, aquella "antigua inclinación humana" de la que se burlaba con piedad Gil de Biedma, sino la tirantez de una nada viva: el cielo sin nubes o una negrura abismal⁶⁶.

⁶⁶ El hecho de que la estética de lo sublime implica un movimiento en contra de la naturaleza simbólica ha sido bien visto por JOSÉ L. VILLACAÑAS, "Lo sublime y la muerte: de Kant a la ironía romántica": "La amenaza que nos dirige el objeto inmenso delante de nosotros no es retirada con ningún ámbito de seguridades. El placer no es una afirmación de los terrenos conquistados al caos. Lo

La expresión de la contrafinalidad en “Jacinta la Pelirroja”

La idea de la contrafinalidad kantiana aparece en *Jacinta la Pelirroja* bajo los términos sinónimos de “secreto”, “absurdo” y “misterio”. La causa de la soledad del autor, leemos en “Causa de mi soledad”, “no es afán de apartamiento / sino atención al secreto” (vv. 1-2). Y el poema “Observaciones con Jacinta” concluye diciendo: “Mire que del cielo puro nos llegan / agua, rayo, luz, frío, calor, piedras, nieve. / Absurdo y misterio en todo, Jacinta” (vv. 11-13). Los términos “secreto”, “absurdo” y “misterio” no valen aquí ni la mera falta de sentido ni, por el contrario, la presencia de un sentido oculto, como sería el “meollo” respecto a la “corteza” o el “más allá” respecto al “más acá”. Valen *el espesor no-significativo de la naturaleza considerada como naturaleza bruta en vez de como naturaleza intencional*, eso que Moreno Villa llama “la grieta del mundo” o “la corriente bruta del subsuelo”⁶⁷. La noción convencional del secreto y del misterio como significado oculto “debajo” o “más allá” de las cosas es incompatible con el pensamiento moreniano, que es un pensamiento radicalmente materialista y sin sombra alguna de religiosidad⁶⁸. Como él mismo declara respecto a la pintura de

sublime es, antes bien, la constatación del caos inextirpable de las cosas. No está descrito por el filósofo para defender que la naturaleza sea finalmente una casa, sino para recordarnos que de manera esencial es también un destierro y un desierto” (R. RODRÍGUEZ ARAMAYO, y G. VILAR, *op. cit.*, p. 266). Véase asimismo ANTONIO MACHADO, “Reflexiones sobre la lírica...”: “Lejos estamos aquí —acaso más lejos de lo que parece— de la concepción romántico-simbolista del paisaje como mero estado de alma, y de las cosas como símbolos de nuestro sentir... Se diría que Narciso ha perdido su espejo” (pp. 372-373).

⁶⁷ Para el verso “la grieta del mundo”, véase el poema “He descubierto en la simetría”, *Música*: “He descubierto en la simetría / la raíz de mucha iniquidad. / Pero están sordos los serenos / y a las dos de la noche es honda la grieta del mundo” (vv. 1-4). Para la frase “la corriente bruta del subsuelo”, véase “Del baile y del «cante»”, *El Sol*, 29 de diciembre de 1929, p. 1.

⁶⁸ He aquí unas cuantas citas en apoyo de lo que decimos. Sobre el uso de símbolos poéticos: “Hay una tendencia en los hombres a convertir en símbolos ciertas observaciones. Yo no quisiera. Porque el simbolismo nos resulta ya cansado” (*Vida*, p. 7). Sobre el trabajo: “En todo trabajo, por muy espiritual que sea, encontramos un aspecto material” (“Los juegos y los trabajos. Cortar, sajar, tajar, rebanar”, *El Nacional*, 11 de mayo de 1947, p. 5). Sobre la pintura de Velázquez: “El tema que ofrece un telar carece de aureola... Velázquez estaba muy lejos de todo idealismo” (*Mexicano*, p. 68). Finalmente de sí mismo como crítico de arte: “Alguna vez, por *este afán mío de materializar las cosas, aunque estas cosas sean inevitables*, he dicho que Ribera es para nuestra pintura la piedra y el leño, es decir, los dos materiales de construcción indispensables” (*ibid.*, p. 65). La frase “[Veláz-

Benjamín Palencia: "No conviene dejarse arrastrar por las sugerencias. Ya es bastante lo presente; *sobran los secretos*"⁶⁹. El secreto, en el sentido en que lo entiende la estética de la belleza, como murmullo o sugerencia de la naturaleza simbólica, sale sobrando. El único misterio que intriga a Moreno Villa es *el misterio de lo concreto*, la presencia viva pero quieta de la realidad en sí misma, anterior a todos los conceptos y despojada de todo viso de humanidad: "Allí donde las ramas / son silencio. / Allí / donde lo concreto es misterio" ("Parque selvático", *Música*, v. 22).

A título de anticipación podría mencionarse el poema "No se hicieron para ti los caballos". Dicen los primeros versos:

No se hicieron para ti los caballos
ni las bridas ni los estribos.
No sabes ni sabrás montar esa fuerza.
Me río como si quisieras galopar sobre nubes
o guiar las olas del mar.
Jacinta, señálame tú mi empeño vano.
Ríe tú de la montura imposible (vv. 1-7).

Moreno Villa pretende enseñarle a montar a Jacinta, pero al cabo de un rato de "empeño vano" (v. 6), se da por vencido y se echa a reír, consciente de que ni la neoyorkina Jacinta aprenderá nunca a montar a caballo ("no sabes ni sabrás montar esa fuerza") ni él mismo aprenderá tampoco a manejar las riendas de su propia vida: "ríe tú de la montura imposible, / ríe de mi desmaña / en relación con la meta y el móvil". Si Jacinta no sabe montar a caballo, Moreno Villa no sabe montar, por decirlo así, la fuerza del destino.

Pues bien, esa "fuerza" ciega —los caballos y el destino— que ninguno de los dos amantes "sabe ni sabrá" dominar jamás, ese *límite absoluto del saber objetivante* designa con propiedad la contrafinalidad de lo sublime y la esencia del "misterio" moreniano. El destino es un caballo desbocado. Los caballos no se pueden montar, no tanto porque Jacinta y Moreno Villa sean malos jinetes, sino más bien porque los caballos no están hechos *para* ellos, porque

que] carece de aureola" recuerda la célebre teoría de Benjamin sobre la pérdida del aura simbólica en la modernidad.

⁶⁹ "Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *ROcc*, 1925, núm. 25, p. 90. En el mismo ensayo se repiten frases de timbre kantiano como "fábrica que no fabrica, sino que se mantiene impertérrita" (pp. 82-83); "la densidad de la materia" (p. 85); y "la materia por la materia, no por el tono" (p. 86).

la naturaleza bruta no tiene “ein menschlicher Zweck” o “un fin humano”. No son “animales de una determinación natural conocida” (*Crítica*, § 26.194), como decía Kant con respecto a la naturaleza bella, sino por el contrario animales de una indeterminación sobrenatural incognoscible: absurdo y misterio puros. El Moreno Villa del manifiesto “El arte de mi tiempo” lo diría así: no son caballos vestidos de un valor “poético” (la belleza simbólica de los caballos), “anecdótico” (¿aprenderán los amantes a montar a caballo?) o “racial” (Rocinante y Babieca en el imaginario cultural español), sino caballos “concretos”, o sea, libres de toda “vaguedad” conceptual y de todo “personalismo” subjetivista:

Justo en nuestros días, y en el arte de ellos, se nota un claro desdén por lo personalista y, en cambio, un decidido propósito objetivista. Si oyen ustedes hablar del neoclasicismo, que pugna por dominar otra vez, únanlo a ese retorno a lo concreto. “¡Objetos, objetos, cosas, formas; nada de vaguedades, nada de lo que no pertenece al mundo plástico!” Es el grito de los innovadores. Y, en seguida: “¡Fuera del lienzo la poesía, la historia, el simbolismo racial!”⁷⁰.

Una ética y una estética de la separación

Repasemos: claro predominio de la naturaleza bruta sobre la naturaleza bella; no al simbolismo poético; no a la narración de anécdotas; no al folklore racial; desdén por lo personalista; nada de vaguedades; retorno a lo concreto. De todo esto se deducen una serie de consecuencias que determinarán tanto la ética como la estética morenianas y que le impartieron a su vida y a su obra una “severidad” (*Puerta severa*) que no admite concesiones.

a) Consecuencias éticas. La primera y la principal: toda realidad es excesiva, inhumana e imposible de montar. “«En todo lo semejante se esconde otro»”⁷¹ “absurdo y misterio en todo” (“Observaciones con Jacinta”, v. 3). Ni el amigo más íntimo ni la propia mujer ni siquiera el mismo hijo son “propiedad” del yo, sino cuanto mucho un préstamo, “propiedades muy relativas”: “Nada me parece mío aparte de mi pensamiento y mis sentidos. ¿Quién concibe que sean de uno el amigo, la mujer y hasta el mismo hijo?

⁷⁰ En *La Generación del 27 desde dentro. Textos y documentos seleccionados y ordenados*, ed. e introd. J. Manuel Rozas, 2ª ed., Istmo, Madrid, 1986, p. 136.

⁷¹ MORENO VILLA, “Consideraciones a palabras de Jorge Braque”, Suplemento cultural de *Novedades*, 21 de octubre de 1951, p. 4.

Son propiedades muy relativas" (*Vida*, p. 119). "¿Entrar en diálogo? No y no. Si no se trata de concertar pareceres" (*Comedia*, 1.2.34). Como si el amigo fuese un extraño, la amistad con el otro hay que recomenzarla todos los días desde el principio: "Federico [García Lorca] me decía siempre: «Con usted hay que comenzar la amistad cada día». Sí, en cierto modo, sí. Quería mi absoluta independencia y mi soledad" (*Vida*, p. 119). Y es que la relación con el otro no es una relación cómoda de comunión con un semejante, sino, como dice Levinas, *la relación sin relación con un Misterio*: "Lo otro no es de ningún modo un otro-yo, un otro-sí-mismo que participase conmigo en una existencia común. La relación con otro no es una relación idílica y armoniosa de comunión ni una empatía mediante la cual podamos ponernos en su lugar: le reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior; la relación con otro es una relación con un Misterio [*Mystère*]"⁷². Y repite: "Lo patético del amor consiste en la dualidad insuperable de los seres. Es una relación con aquello que se nos oculta para siempre... El otro en cuanto otro no es aquí un objeto que se torna nuestro o que se convierte en nosotros: al contrario, se retira en su misterio [*se retire dans son mystère*]" (*ibid.*, p. 129).

La historia de amor que presta unidad a *Jacinta la Pelirroja* se inspira en este principio ético: el amor consiste en la dualidad "insuperable", en la "montura imposible" de los seres; el otro no es de ningún modo un otro-como-yo con el que puedo sostener una relación íntima de comunión ni tampoco un otro-para-sí con el que resulta inútil tratar, sino un otro-que-yo simultáneamente semejante y exterior a nosotros, "[perdido] yo no sé dónde / y [hallado] sobre mi nombre" ("D", vv. 15-16). Moreno Villa se expresa al respecto con toda claridad. "Si conociéramos el corazón", dice en el poema titulado de manera significativa "Es inútil todo intento de concordia", "veríamos que «hola» vale por «adiós»" (vv. 7-8). La separación ("adiós") es constitutiva de la unión ("hola"); "la seducción es un *engaño*" ("Jacinta se cree española", v. 13); "hay lejanía en la proximidad" ("Qué es esto? Dónde estamos?", *Puentes*, v. 35). Todo intento de concordia platónica con el ser amado es "inútil", ya que el otro es una "diana esquivada" ("A Jacinta no se le conoce el amor", v. 10) que siempre "burla las balas" ("Ambiente", vv. 3-4) y "cambia de circuito" ("Me enamoré de la gitana", v. 7). Recuérdese la *severa* lección del poema "Sepa-

⁷² *El Tiempo y el Otro*, introd. F. Duque, trad. J. Luis Pardo Torío, Paidós, Barcelona, 1993, p. 116; en adelante, *El Tiempo*.

ración”, donde el poeta vuelve a pasar revista a su relación con Jacinta:

Estaba el cielo tan a la mano y tan desesperadamente lejos
que nos parecía unas veces boca y, otras, alma.
Supimos entonces, para nuestra desesperación,
que el cuerpo es algo más que una fruta;
que no basta morder;
que siempre queda lejos algo intacto (*Salón*, vv. 64-69).

“Boca” carnosa a la vez que “alma” incorpórea, Jacinta se halla a un mismo tiempo “a la mano” y “desesperadamente lejos”, aquí pero allá. Su cuerpo no es sólo una “fruta” madura que basta morder, sino también “algo más”, un resto exorbitante que no se puede tocar (“algo intacto”) y que por más que intentemos alcanzar “siempre queda lejos”. La “separación” que da título al poema es precisamente *ésta*; no la separación que *sucede* al amor luego de que los amantes, por el motivo que sea, han dejado de verse, sino la separación *interna* al amor, la distancia insalvable y por ello “desesperante” (“supimos, entonces, para nuestra desesperación”) desde donde el otro nos mira.

De aquí que no podamos compartir la opinión de Cirre de que “con la materia de Jacinta, Moreno ha elaborado un arquetipo femenino muy de acuerdo con las idealizaciones vanguardistas” (*op. cit.*, pp. 68-69). Por el contrario, el retrato de Jacinta tiene poco que ver con las “idealizaciones” de la Vanguardia, ya que para Moreno Villa la plenitud de la mujer no radica en la belleza sensual, sino en el *pudor*, en el sentido levinasiano de la palabra: *el perpetuo retirarse a otro lugar*⁷³. Citamos “El duende”:

⁷³ He aquí la cita completa: “La trascendencia de lo femenino consiste en retirarse a otro lugar, es un movimiento opuesto al de la conciencia... Lo femenino no se realiza como *ente* en una trascendencia hacia la luz, sino en el pudor” (*El Tiempo*, p. 131, cursivas en el original). Para la metafísica del pudor en la obra de MORENO VILLA, véanse entre otros ejemplos “Pudor en la pintura española y la mexicana”, *Mexicano*, pp. 139-149; y “De un modo y otro”: “de un modo verás tu pudicia / y, del otro, mi ansia” (*Jacinta*, vv. 13-14). Es a partir del pensamiento levinasiano que cobra pleno sentido la observación de CERNUDA de que “cierto pudor de sus sentimientos fue siempre característico en la obra de Moreno Villa” (“José Moreno Villa 1887-1955”, *Prosa*, p. 402). No es sólo que Moreno Villa oculte sus sentimientos, sino más bien que la trascendencia de sus sentimientos consiste en un movimiento contrario a la conciencia, “contrafinal”.

Voy con el duende a donde tú me ocultas.
 Mujer. No hay lámpara más plena.
 Todo lo ilumina y lo pone en tinieblas (vv. 16-18).

La mujer es "lámpara", sí, pero no una lámpara que disuelve las tinieblas, develando "la llenura de la verdad" (Platón), sino, como la pintura de Orozco, Goya y los demás "coleccionadores de negrura", una lámpara que arroja luz y simultáneamente oscuridad: "Todo lo ilumina y lo pone en tinieblas".

¿Ejemplo? Los versos tan engañosamente sencillos de "Bailaré con Jacinta la Pelirroja":

Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
 son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras
 de dulce encaje hueso de Malinas (vv. 11-13).

Atención: qué bonitos son tus dos, dos, dos ¿qué cosa? Falta una palabra —senos—, pero a pesar de tal falta o, mejor dicho, a causa de ella todavía hay asombro y todavía hay belleza.

He aquí un ejemplo concreto de lo que en la "Analítica de lo sublime" Kant llamaba "una representación negativa que, sin embargo, ensancha el alma". A pesar de que los senos de Jacinta "son", enfáticamente, "son, sí, son" (v. 12), *no* son; y a pesar de ser dobles, "dos" y "dos" y "dos" más (v. 12), *no* son *nada*.

¿Y la blusa de "dulce encaje hueso" (v. 13)? Es el velo simultáneamente opaco ("hueso") y transparente ("dulce"), sensual pero impenetrable que preserva el misterio sin misterio de lo Real. Ningún "secreto"; "sobran los secretos". Donde hay secreto, hay posibilidad de revelación, y Moreno Villa no cree en la posibilidad de la revelación. El secreto de Jacinta está a la vista de todo el que quiera verlo, pero aun así, no se puede ver y se retira en el Misterio.

b) Consecuencias estéticas. No hay diferencia entre la ética y la estética morenianas. El arte y la poesía se rigen por los mismos principios de la moral: el ocultarse y el respetar la distancia de lo que se oculta. El ensayo sobre la pintura de José de Ribera (el Barroco otra vez) formula esta relación de modo inequívoco:

Todo lo bueno y lo malo de nuestra pintura, de la grande, la del siglo XVII..., se afianza en esos principios simbólicos [el principio del claroscuro], que son principios de moral y de arte. De moral, porque señalan camino de purificación, y cierran muchas puertas [atención: "señalan camino" y "cierran puertas" al mismo tiempo]; porque pre-

sentan una norma de conducta y dicen: aquí está la salud. ¡Qué responsabilidad tan grande la suya [de Ribera] y la de todos los guías de gran personalidad que trenzan las normas morales con las artísticas!⁷⁴.

Las normas artísticas están trenzadas con las normas morales en torno al principio “simbólico” y no sólo retórico del claroscuro barroco. Luego, lo mismo que el amor designaba la relación sin relación con un misterio íntimo y a la vez exterior, oráculo de Delfos, oráculo manual de arte y de prudencia, *la poesía ni dice ni oculta, sino que sólo da señas*⁷⁵. Lo indicado por el oráculo poético es el Misterio en cuanto tal, sin develación. La poesía no devela el Misterio ni tampoco lo mantiene velado, sino que lo *im-presenta en toda su ambigüedad*, como “luz negra” (“El duende”) o como “nada viva” (“Jacinta en Toledo”).

Sin necesidad de volver a demostrar la economía de tal ambigüedad en poemas como “Me enamoré de una gitana”, “D”, “Ya no vuela, ya no canta” y “Cuadro cubista”, todos los cuales tratan de manera explícita sobre poesía y pintura (sobre la desaparición del objeto en la poesía y la pintura), recogemos nada más aquellos aforismos que resumen de manera axiomática el credo estético de Moreno Villa. No pasan de tres o cuatro:

1) Todo intento de coincidencia entre *res* y *verba* es inútil: “Es inútil todo intento de concordia”. La cosa es “anterior” y refractaria al lenguaje o, como dice Moreno Villa, la cosa es más vieja (“tiene más día”) que una jirafa y más esquiva que un canguro: “Es inútil todo intento de concordia: / la jirafa tiene más día que yo, / y la estilográfica no le sirve al canguro” (“Es inútil todo intento de concordia”, vv. 1-3).

2) Consecuentemente, hacer poesía y cantar la belleza de una cosa no quiere decir ni identificarse con esta cosa como si fuera un reflejo nuestro ni descifrar su sentido, que es esencialmente contrario a la conciencia, sino sólo “aproximarnos” a ella y prestarle “atención” a su secreto. La poesía no es ni identificación ni desciframiento de la verdad, sino sólo “aproximación” y “atención” pasiva: “hablar de la belleza / con aproximación” (“Es inútil todo intento de concordia”, vv. 5-6); “no es afán de apartamiento / sino atención al secreto” (“Causa de mi soledad”, vv. 1-2).

⁷⁴ “Puntos de Arte. La piedra y el leño”, *El Sol*, 9 de agosto de 1924, p. 2.

⁷⁵ Es el fragmento 37 de HERÁCLITO, ligeramente modificado: “El Señor, cuyo templo adivinatorio es el que está en Delfos, ni dice [*oute légei*] ni oculta [*oute krýptei*], sino que da señas [*allà sēmaínei*]” (*Razón*).

3) ¿Qué clase de secreto? Ya lo hemos dicho: atención pasiva al secreto *irreductible pero manifiesto* (secreto sin secretesos) de la cosa en sí. El aforismo: "el duende sale y no sale por esta pluma que cuenta" ("El duende", v. 9); que quiere decir que la poesía ("esta pluma que cuenta") no trata sobre un objeto sensual, un ser de carne y hueso que decide salir o no salir, sino sobre un fantasma que al mismo tiempo sale y no sale.

4) Para lograr que la cosa salga sin salir por la pluma que escribe borrando, o sea, para que haya representación negativa, des-escritura en vez de escritura y des-dibujo en vez de dibujo, hace falta ser "un máximo y un pésimo poeta" ("El duende", v. 24)⁷⁶. "Máximo" porque todo esfuerzo de representación exige ingenio, talento y disciplina. Pero "pésimo" porque en alguna etapa del proceso artístico tal representación tiene que fracasar, "descarrilarse" y dejar holgura a un vacío. El aforismo: "Yo tengo un tren que descarrila, / pero del que siempre salgo con vida" ("Si meditas, la luna se agranda", vv. 1-2). O si no: "Tengo lista la avioneta. / La que con el aire tropieza" ("Si meditas, la luna se agranda", vv. 12-13). Sólo cuando la representación fracasa (como imitación de *formas* bellas) y el tren se descarrila, sólo entonces *no* fracasa (como captación de *fuerzas* sublimes) y los pasajeros salen con vida. Es por eso también que: "Seremos más fuertes / al medir nuestras debilidades" ("No se hicieron para ti los caballos", vv. 13-14), ya que "al ser voluntariamente pobre en formas es fuerte"⁷⁷.

He aquí en muy pocas palabras los principios filosófico-morales subyacentes en la estética de Moreno Villa (la estética "moderna"). Se la podría resumir en los siguientes versos del poema "Cuadro cubista": "Conserva bien las distancias / o busca la transparencia. / Lo demás no me hace falta" (vv. 17-19). Al igual que la pintura cubista, la poesía es un conservar en vilo la resistencia absoluta de lo Real bajo una de dos modalidades: o bien como "distancia", como presencia desdeñosa que se oculta para siempre (esto es Jacinta), o bien como "transparencia", como presencia

⁷⁶ Para la noción del des-dibujo, véase MORENO VILLA, *Vida*: "Según Baroja, Juan [Echevarría] no sabía dibujar. Pero es que Baroja tiene las mismas nociones de arte que un mozo de café: simplistas y llenas de prejuicios. Él no veía sino que en cada retrato era otro, y esto le bastaba para decir aquello. Sin darse cuenta de que muchos desdibujos los hacía el pintor voluntariamente" (p. 166). Para la noción de la des-escritura, véase LYOTARD, "Scapeland", *The inhuman...*: "It is [la poesía] the writing [*écriture*] of the impossible description; *descripture* [*déécriture*]" (p. 188, en cursivas en el original).

⁷⁷ MORENO VILLA, "Estudios superficiales. Del baile y del «cante»", p. 1.

sencilla que precede al lenguaje (esto también es Jacinta). Lo demás, o sea, la idea del arte y la poesía como la representación positiva de una forma sensual revestida de un significado familiar placentero, en suma, la estética de la belleza clásica, “lo demás no me hace falta”.

El contra presagio

¿Cómo aproximarse al Misterio concreto de lo real sin suprimir su distancia ni enturbiar su transparencia sin nombre? Moreno Villa propone dos vías complementarias. La primera sería lo que en fenomenología se conoce como la conciencia no-constituyente y que Moreno Villa rebautiza con el nombre más humilde de “embeleso” o “embobamiento”, y que viene siendo la voluntad de no tener voluntad; el pensamiento que en lugar de constituir de manera activa el significado de la realidad, *se hace el bobo* y permite que tal significado se manifieste por sí mismo⁷⁸.

Como ejemplo de esta primera vía citaremos el lindo poema “Contra presagio”. Dice el texto:

⁷⁸ Para la noción de la conciencia no-constituyente, véase EMMANUEL LEVINAS, “La conciencia no-intencional”, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, trad. J. L. Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1993, pp. 149-160. Para el interés de MORENO VILLA por la fenomenología, véase “De indumentaria mexicana”: “Por instinto, más que por cultura, he practicado en mis buenos años lo que se llamó *fenomenología*, término científico que tal vez suene pedante pero que expresa algo concreto, atención a los fenómenos o hechos que nos rodean” (*Cornucopia*, p. 289, en cursivas en el original). Los “buenos años” se refieren a los años veinte, cuando como columnista del diario *El Sol* de Madrid, Moreno Villa practicaba lo que entonces llamaba “fenomenología nacional”. Véase al respecto “Estudios superficiales. De Toreo”, *El Sol*, 13 de diciembre de 1929: “Puesto ya como estoy en este carril de lo que podría llamarse «fenomenología nacional», intuitiva más que científica, es obligatorio hablar de toreo” (p. 1). No se olvide tampoco que Moreno Villa estudió en Alemania por la misma época (1904-1909) en que Husserl dictaba las cinco conferencias (abril a mayo de 1907) publicadas mucho más tarde bajo el título *Die Idee der Phänomenologie* (La Haya, 1950). De hecho, la frase con que Moreno Villa resume, en “El arte de mi tiempo”, el proyecto artístico de la vanguardia —regresar a lo concreto— recuerda el famoso lema husserliano “Zu den Sachen selbst” (“a las cosas mismas”). Moreno Villa recuerda con entusiasmo el nacimiento de la fenomenología en *Vida*: “En los centros filosóficos se incunaba la nueva filosofía. Ortega y Gasset estaba en uno de ellos y es también testigo mayor de lo que digo” (p. 65). La “nueva filosofía” no puede ser otra que la fenomenología husserliana o heideggeriana.

No salgas, cucú del suceso.
No salgas, déjame indefenso.

Déjame bienaventurado,
boquiabierto y ensimismado;
bobo de amor por la flor que brota
y por el pájaro que pía;
bobo por la radio que canta
y por la boca de Jacinta.

No salgas, cucú del suceso.
Déjame en la mar indefenso (vv. 1-10).

El "cucú del suceso" se refiere al pájaro del reloj de cuco, pájaro que "sale" de su escondite a la hora programada de antemano por el relojero. Dentro del marco idealista de pensamiento en que se desenvuelve la estética de la belleza, tal es siempre el lugar concedido a la naturaleza. Hay un pájaro, un mar, una montaña, unos caballos ("No se hicieron para ti los caballos"), pero se trata siempre de un pájaro "presagiado" o, como decía Kant, "predeterminado" (*vorherbestimmt*) de parte a parte por la conciencia intencional y despojada de toda exterioridad, desprovisto de "misterio".

¿Qué sería el "contra presagio"? Evidentemente, lo contrario del presagio: un pensamiento opuesto al saber objetivante y tematizante, y que en lugar de determinar *a priori* el significado de la realidad, "conserva su distancia" o "busca su transparencia". De ahí los versos: "déjame bienaventurado, / boquiabierto y ensimismado /.../ déjame en la mar indefenso", que, pasando por Kant ("el espectáculo del Océano no hay que considerarlo tal como lo pensamos nosotros", *Crítica*, "Nota", p. 216), expresan la voluntad del poeta vanguardista de deponer las armas de la conciencia constituyente y aprender a respetar la ausencia momentánea del acontecimiento.

No faltará quien le objete a Moreno Villa que dondequiera que hay lenguaje, hay ya determinación de la experiencia, pues no se puede nombrar una cosa sin que ello no implique en cierta manera matarla. A esta objeción, típica del idealismo, Moreno Villa acaso respondería que tal es, precisamente, el drama propio de la poesía y de todo pensamiento del afuera: utilizar el lenguaje *en contra de sí mismo* para que a la vez que haya profecía y el pájaro de cuco "salga" de acuerdo con las indicaciones que le dicta de antemano el saber tematizante, a la vez no haya profecía y el pája-

ro “no salga”. “Cuando me olvido del duende”, dice Moreno Villa, “es que el duende me alimenta. / El duende sale y no sale por esta pluma que cuenta” (“El duende”, vv. 7-9). O sea, para que lo pensado no sea una tautología (el pájaro no es nada más que el pájaro pensado por mí) y “alimente” verdaderamente al pensamiento, es preciso que al mismo tiempo que “salga” y haya recuerdo, reconocimiento, “no salga” y permanezca “olvidado”. Contra-pensar (“Contra presagio”), no quiere decir, entonces, no pensar y regresar a la barbarie, sino más bien pensar *lo olvidado en cuanto tal*; traer una cosa a la memoria, pero sin la intervención activa de la conciencia, como si en vez de tratarse de un recuerdo propio se tratara de un recuerdo ajeno o, hablando en surrealismo, con el que Moreno Villa coqueteaba, de una ofrenda del *azar*.

El aforismo: “«Es lo imprevisto lo que crea el acontecimiento»”⁷⁹; que traducido a la lengua de Heráclito vale: “Si no espera, no encontrará lo inesperado, imposible de buscar como es y sin vía cierta” (*Razón*, 135).

“Mira bien lo que tiene por nariz el elefante”

La segunda vía de aproximación al Misterio sería la mirada, vía ya despejada por el Kant de la *Crítica del juicio* al dejar firmemente establecido que el cuasi-objeto sublime no tenía una realidad *conceptual* sino puramente *visual*: “sin razonar, sólo en la aprehensión” (§ 23.184); “por la medida de los ojos” (§ 26.191); “aprehender inmediatamente en una intuición” (§ 26.192); “tal como se le ve” (“Nota”, p. 216); “no... tal como lo *pensamos* nosotros”, sino “como lo hacen los poetas, según lo que la apariencia visual muestra” (*id.*, cursivas de Kant).

Toda *Jacinta la Pelirroja* viene a descansar en dicha distinción entre la apreciación intuitiva de una cosa (en la jerga de Kant: *comprehensio aesthetica*) y su apreciación matemática (en la jerga de Kant: *apprehensio*). El mundo sólo existe para ser mirado:

⁷⁹ MORENO VILLA, “Consideraciones a palabras de Jorge Braque”, p. 4. Cf. con “Jacinta en Toledo”: “El instinto le anuncia lo insólito. / Tensamente, Jacinta, espera lo insospechado” (vv. 1-2). Dice “tensamente” porque Jacinta no está a la espera de algo conocido (presagio), sino a la espera de nada (contra presagio). La “tensión” de una espera vacía es la paradoja constitutiva de la representación negativa.

Miradle con su signo de más,
con su imponderable y oscura crucecita.
("Está de más y está de menos", vv. 1-2).

¿No ves qué línea? —dice.
¿No ves qué fuerte y qué dulce?
("Jacinta compra un Picasso", vv. 7-8).

Míralos, Jacinta, en las arenas jugando.
Míralos, encima de la cama, saltando.
Mira ese, medio heleno y medio gitano.
Mira ese otro con bucles de angelillo intacto
("Dos amores, Jacinta!", vv. 3-6),

pero mirado, no como cosa sensorial definida, sino como *cosa intersensorial indefinida*: "la cosa esa / que mira ése / cuando ya no está en el suelo que lo sustenta" ("El duende", vv. 35-37)⁸⁰.

En ninguna parte se ve esto tan claramente como en el poema titulado de manera significativa "Observaciones con Jacinta" o 'cosas observadas con Jacinta'. Dice el texto:

Mira, peliculera Jacinta,
mira bien lo que tiene por nariz el elefante.
Mira lo que necesitamos para sentarnos,
mira la casa inmensa que tiene lo que llamamos rey.
Mira esto de dormir, levantarse, dormir y levantarse;
mira la mujer y el hombre que contratan no separarse jamás;
mira al canalla, dueño de nuestro globo;
mira como la flor tierna sale del suelo duro;
mira que de los palos de los árboles
nacen comestibles aromáticos.
Mira que del cielo puro nos llegan
agua, rayo, luz, frío, calor, piedras, nieve.
Absurdo y misterio en todo, Jacinta (vv. 1-13).

⁸⁰ Para la diferencia entre la cosa sensorial y la cosa intersensorial, véase MERLEAU-PONTY, "La cosa y el mundo natural", *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984, pp. 331-340. En términos generales, la cosa intersensorial designa las propiedades fenoménicas afectivas de un objeto en lugar de sus propiedades matemáticas invariables.

En la fenomenología es corriente distinguir entre dos maneras distintas de interrogar al objeto: como *quid* y como *quod*. La pregunta por el *quid* (¿qué?) es una pregunta acerca de la identidad y el significado del objeto: ¿qué cosa es esto?, ¿cómo se llama?, ¿para qué sirve? Mientras que la pregunta por el *quod* (que, lo que) es una pregunta dirigida a la presencia inmediata del objeto, antes y al margen de toda atribución de sentido o de toda *Sinngebung*. Lyotard lo explica del siguiente modo:

This isn't a matter of sense or reality bearing upon what happens or what this might mean. Before asking questions about what it is, about its significance, before the *quid*, it must "first", so to speak, "happen", *quod*. That it happens "precedes", so to speak, the question pertaining to what happens⁸¹.

Pues bien, todo "Observaciones con Jacinta" se desenvuelve en la esfera prerreflexiva (previa a la reflexión) o antepredicativa (anterior a la repartición de predicados ontológicos) del *quod*. Lo que Moreno Villa quisiera que la cuentista de Jacinta ("peliculera Jacinta", v. 1) aprendiera a ver bien ("mira bien", v. 2), atentamente, no es el objeto intencional llamado "trompa" (v. 2) o el objeto intencional llamado "silla" (v. 3). Tales nombres, que el texto tiene el recato de omitir, sólo revelan lo que Moreno Villa llama despectivamente el "cuento" o la "historia", por oposición a "la verdad inalcanzada" o "el mapa limpio", que empiezan donde termina la fábula de la significación y la cosa se revela como puro "lo que" que no se revela⁸²: "lo que tiene por nariz el elefante" —la ultramaterialidad exorbitante de ese colgajo— antes de que podamos decir "trompa" (v. 2); "lo que necesitamos para sentarnos" antes de que se llame "silla" y la presencia inmediata del objeto desaparezca en su ser de utilidad (v. 3); el "castillo" donde vive "lo

⁸¹ LYOTARD, "The sublime...", p. 90. Cf. con LEVINAS, art. cit.: "Preguntar *qué* es preguntarse *en tanto que qué*: es no tomar la manifestación por sí misma. Pero la pregunta que interroga por la *quididad* se plantea a alguien... Aquel a quien se le plantea la cuestión *se ha presentado ya*, sin ser un contenido. Se ha presentado como rostro. El rostro no es una modalidad de la *quididad*, una respuesta a una pregunta, sino el correlativo de lo que es anterior a toda pregunta" (*Totalidad*, p. 194). Quodidad sin quididad, ser sin contenido, el rostro del otro es "anterior a toda pregunta".

⁸² Para las citas, véanse "No saber y no multiplicar", *Música*: "No saber y no multiplicar /.../ para desembocar luego en el mapa limpio. /.../ Beber, no las historias, / sino el zumo de la verdad inalcanzada" (vv. 1-15); y *Vida*: "sostener la atención sin el cuento" (p. 197).

que llamamos rey" (v. 4), pero no como castillo de tales y cuales medidas matemáticas, sino como "casa inmensa" o como pura magnitud colosal (v. 4), y así sucesivamente.

Aquellos objetos que no caen bajo la categoría explícita del *quod* ("lo que") constituyen lo que hemos llamado un *oxímoron*, que para el caso viene a ser lo mismo: la presencia incualificable de una cosa "general" o una no-cosa. Y así tenemos: "esto de dormir y levantarse, y dormir y levantarse" (v. 5), o sea, la alternancia incesante entre tener y no tener forma, y estar y no estar vivo (oxímoron forma/no forma, vida/muerte); "la mujer y el hombre que contratan no separarse jamás" (v. 6), aunque a la postre y como les ocurriera a Jacinta y a Moreno Villa, terminan separados (oxímoron unión/separación, hola/adiós); y el planeta en manos del canalla menos capacitado para gobernarlo (v. 7) (oxímoron poder/impotencia). Son también un oxímoron el suelo que a pesar de su "dureza" produce flores "tiernas" (v. 8) (naturaleza viva/naturaleza muerta); los "palos" resacos de los árboles de donde nacen "comestibles aromáticos" (vv. 9-10) (naturaleza viva/naturaleza muerta); y, por último (vv. 11-12), el cielo que a pesar de su "pureza" nos azota con toda clase de inclemencias temporales como la lluvia, los rayos del sol, el granizo y la nieve (cielo puro/cielo impuro, cosa transparente/cosa opaca).

El verso "absurdo y misterio en todo, Jacinta" (v. 13) con que termina el poema es literalmente la conclusión, no el preámbulo, de todas las "observaciones" precedentes. Es decir, no se trata de un "absurdo" y un "misterio" trascendentales, desligados de lo inmanente, sino por el contrario visuales, arraigados en la percepción oblicua de una serie de cosas concretas. Para que el mundo que nos rodea pierda su aire de familiaridad y se torne absurdo y misterioso, dice Moreno Villa, sólo hace falta mirarlo detenidamente, libre de pre-juicios. Entonces, la luna que presentaba un semblante amistoso, la luna consagrada por la estética de la belleza "se agranda" (el problema de lo colosal) y amenaza con "comernos":

Mira que la luna se agranda
 si la enfocas una hora larga.
 Mira que te come la luna.
 Mira que está sobre la nuca
 ("Si meditas, la luna se agranda", vv. 7-10).

Un teatro de ciegos

Que el objeto en Moreno Villa tenga un carácter estrictamente visual, alucinatorio en vez de conceptual, no quiere decir que constituya una unidad ideal susceptible de ser englobada por el ojo y tabulada por el *cogito*⁸³. Antes al contrario, mientras más de cerca se examina el objeto, menos accesible se vuelve. Luego de enfocar la luna “una hora larga”, la luna “se agranda” e infunde pavor. El ensayo “El pavor en lo plástico” lo dice con toda claridad: “Al contemplarlos [a los búhos] con alma limpia volvemos a sentir lo pavorosa que es la naturaleza. Muchas cosas de ella no nos infunden pavor porque no las vemos en detalle. Con lupas, hasta nuestra piel nos puede dar miedo”⁸⁴. Todo en Moreno Villa es pasto para la visión, pero al mismo tiempo no hay nada que ver, ya que, como esperamos haber demostrado, *la cosa intersensorial no tiene una existencia material objetiva, sino fenoménica, fantasmal*. La venda que siempre nos cubre los ojos, dice Moreno Villa en uno de sus poemas tardíos (“Unidad en lo gris”), siempre está suelta, por lo que el escenario de la mirada “se ve y no se ve” al mismo tiempo:

El vendaje que nunca se va de los ojos
está, sin embargo, flotando como bandera.
Se ve y no se ve el escenario (*Música*, vv. 1-3).

Ese “escenario” a un tiempo visible e invisible, verdadero *Trauerspiele* “sin actores, ni luces, / donde naufraga el hombre / o se salva reuniendo, / con la gracia divina, mudos símbolos”, se llama en *Jacinta la Pelirroja* el teatro ruso⁸⁵. Citamos el poema “Jacinta quiere estudiar el teatro ruso”:

Las plataformas secas y los planos interferidos,
las rampas que se sumergen en lo negro,
todo ese mundo descarnado donde la carne humana sorprende,
fue para Jacinta magneto irresistible.

⁸³ Para el carácter alucinatorio de la cosa intersensorial, véase el artículo apenas citado de MERLEAU-PONTY, pp. 347-357.

⁸⁴ MORENO VILLA, “El pavor en lo plástico”, Suplemento cultural de *Novedades*, 20 de julio de 1952, p. 4. Se trata de un ensayo sumamente curioso acerca del pavor que se desprende de la mirada de los búhos, ave que Moreno Villa llama, y no por veleidad poética, “el fantasma fosforescente”.

⁸⁵ MORENO VILLA, “La noche del Verbo”, *Noche*, pp. 60-64.

—¿Iremos, iremos a Moscú?

Vámonos, vámonos.

—Sí, vámonos. A ese teatro ruso. A ese teatro rojo,

a ese universo de tacto y no-tacto,

de mano de ciego en el vacío

y de pie de ciego en clavos de punta.

Vámonos, porque tú también eres algo rusa.

Vámonos, porque yo también soy algo ciego (vv. 1-12).

El teatro ruso que provoca la *admiratio* barroca de Jacinta (“sorprende”) no representa una realidad sensible, sino un mundo “seco” (v. 1) y “descarnado” (v. 3); un “universo de tacto y no-tacto” (v. 8), palpable e impalpable al mismo tiempo, donde menos que ver, los bailarines tantean el vacío con pies y manos de ciego: “ese universo de tacto y no-tacto, / de mano de ciego en el vacío / y de pie de ciego en clavos de punta”.

Pues bien, este teatro de ciegos y para ciegos (“Vámonos, porque tú también eres algo rusa. / Vámonos, porque yo también soy algo ciego”), contemporáneo del “teatro de la crueldad” de Artaud, resume con exactitud el sentido del arte para Moreno Villa. Las artes no son “bellas” artes, sino “cruelles” artes, artes “ciegas”⁸⁶. El arte no tiene nada que ver con la imitación de una forma sensual placentera, la visión de un cuerpo “carnoso”, sino por el contrario con la invocación de un fantasma, aunque “sorprendente”, “seco” y “descarnado”. No es tanto una cuestión de *imitatio*, *adaequatio* u *homoiosis*, cuanto “magneto irresistible” (v. 4): magia o espiritismo.

Teniendo esto en cuenta, nos preguntamos: ¿será una casualidad que el teatro ruso que ejerce tal embrujo sobre Jacinta la Pelirroja tenga el mismo color “rojo” de su áspera melena ondulante? ¿Jacinta quiere ir a Moscú porque ella también tiene “algo de rusa” (v. 11)? Queremos creer que no. Queremos creer que *Jacinta la Pelirroja*, “peli-peli-roja / pel-pel-peli-pelirrojiza” (“Bailaré con Jacinta la Pelirroja”, vv. 9-10), lo mismo la mujer que el libro, representan el “teatro rojo” (v. 7) de Moreno Villa, la cosa

⁸⁶ Como ha visto bien IZQUIERDO, “frente al pensar genérico cuya debilitación denunciaba, se plantea una intersticialidad receptiva, un relampagueo que confiere protagonismo a los objetos” (“En el umbral de la poesía nueva: *Colección*”, en *José Moreno Villa en el contexto...*, p. 84). Para el valor estético de la crueldad, véase MORENO VILLA, “Estudios superficiales. La crueldad encantadora”, *El Sol*, 20 de septiembre de 1936, p. 1.

intersensorial, “el fantasma fosforescente”, descarnado pero sorprendente, e invisible pero palpable, donde se abrasa la mirada del poeta *moderno*⁸⁷.

HUMBERTO HUERGO
Carleton College

⁸⁷ La relación entre el teatro ruso y la metafísica del fantasma asoma con toda claridad en el ballet de Nijinski titulado de manera emblemática *El espectro de la rosa*. MORENO VILLA destaca el mérito de la pieza en “Entre ballets rusos y bailes gitanos, la pintura del 16”, Suplemento cultural de *Novedades*, 8 de abril de 1951: “Nijinski dejó estampados en mi memoria sus brincos y vuelos prodigiosos... En *El espectro de la rosa* parecía pasar por una metamorfosis mágica, de ave de aroma que se escapa por la ventana” (p. 5).