



HAL
open science

**Humor y compromiso en la poesía de José Moreno
Villa: la influencia de los ismos en Jacinta la pelirroja
(1929), Carambas (1931), Puentes que no acaban (1933)
y Salón sin muros (1936)**

Isabelle Cabrol

► **To cite this version:**

Isabelle Cabrol. Humor y compromiso en la poesía de José Moreno Villa : la influencia de los ismos en Jacinta la pelirroja (1929), Carambas (1931), Puentes que no acaban (1933) y Salón sin muros (1936). *Iberic@l*, 2012, 1, pp.119-135. hal-04061142

HAL Id: hal-04061142

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061142>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Humor y compromiso en la poesía de José Moreno Villa :
la influencia de los *ismos* en
Jacinta la pelirroja (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no
acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936)**

Isabelle CABROL

“Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.

¡Ah ! y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo.”

J. MORENO VILLA, “Causa de mi soledad”,
Jacinta la pelirroja, 1929.

Résumé : À la fin des années 1920 et au début des années 1930, José Moreno Villa se situe à la croisée des avant-gardes esthétiques et idéologiques : il parvient alors à concilier les deux courants de *déshumanisation* et *réhumanisation* de l’art, l’humour et l’engagement politique étant les deux composantes essentielles de son écriture poétique. Dans *Jacinta la Pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) et *Salón sin muros* (1936), cohabitent l’héritage de *l’Esprit Nouveau*, l’influence du surréalisme et la politisation du discours poétique.

Mots-clés : José Moreno Villa, humour, avant-gardes, surréalisme, engagement politique.

Abstract: In the late 1920s and early 1930s, José Moreno Villa – whose poetic writing is essentially characterized by humor and political engagement is standing at the point where aesthetic and political avant-garde movements converge while he in turn advocates the *deshumanization* or *rehumanization* of art. *Jacinta la Pelirroja* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) et *Salón sin muros* (1936), combine elements traceable to *l’Esprit Nouveau* and to surrealism as well as features that are proof of the increased politicization of poetic discourse.

Key words: José Moreno Villa, humor, avant-garde, surrealism, political engagement.

Introducción: José Moreno Villa en la encrucijada de las vanguardias estéticas y políticas entre 1929 y 1936¹

El “Tutor-residente especial”

José Moreno Villa, al que el dramaturgo José Ramón Fernández rindió un magnífico homenaje en 2011 en su obra *La colmena científica (o el café de Negrín)*², es una figura clave de las vanguardias españolas de los años 20 y 30. En aquellos años de ruptura artística, Moreno Villa se mantiene siempre muy próximo a todos los movimientos experimentales – tanto en el dominio de la pintura como en el de la poesía –, muchas veces se ve involucrado en sus tanteos y sus debates. Así, publica sus poemas en las revistas más relevantes del momento – *Alfar*, *Horizonte*, *La Gaceta Literaria*, *Poesía*, *Gaceta de Arte*, *Héroe* o *Caballo verde para la poesía* –, y participa como pintor en la “Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos” celebrada en Madrid en 1925³. Aunque no reconoce él la influencia directa de André Breton, es obvio que se inspira de las teorías del surrealismo que llegan de Francia a mediados de los años 20, como lo atestiguan los poemas impregnados de automatismo que publica en los números 8 y 9 de junio de 1929 de la revista *Litoral*, dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre⁴. En 1932, Gerardo Diego le dedica una sección de su *Antología de la poesía española contemporánea al poeta-pintor-archivista*, aficionado al jazz y fascinado por la capacidad de liberación creadora que ofrecen entonces los *ismos*, sea el cubismo, el ultraísmo o el surrealismo⁵.

En aquel periodo de efervescencia artística, Moreno Villa vive en la Residencia de Estudiantes. Entra en 1917 en la institución dirigida por Alberto Jiménez Fraud en calidad de “tutor-residente especial” y allí seguirá hasta el estallido de la guerra en 1936. Así, José Moreno Villa vive en contacto directo con los científicos e intelectuales del momento (Severo Ochoa, Juan Negrín, Santiago Ramón y Cajal, Ortega y Gasset, Unamuno o Marañón, son unos de los asiduos al *pabellón trasatlántico*), pero también con los artistas (Maruja Mallo, Francisco Bores, Rafael Barradas, Alberto Sánchez, Pancho Cossío, entre muchos), y sobre todo, y a pesar de no pertenecer a su *generación biológica*⁶, con los poetas *novísimos*: “Creo que los años de 20 a 27 fueron los más interesantes en la Residencia. Fueron los años en que coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus juveniles llenos de ocurrencias”, recuerda el poeta al evocar aquel período en su autobiografía *Vida en claro*⁷.

De hecho, Moreno Villa es testigo de todas las extravagancias, provocaciones y otros juegos

1. Remito a un capítulo de mi tesis de Doctorado dedicado a la poesía de José Moreno Villa : “Automatisme, humour et satire sociale chez J. Moreno Villa”, in: CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, 629 f., 2 vol., Spécialité: Espagnol: Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris 3 (París): 2003, págs. 276-280.

2. Esta obra fue escrita con motivo de los cien años de la Residencia de Estudiantes, y fue galardonada por el Premio Nacional de Dramaturgia en 2011. El Centro Dramático Nacional la representó en París el 23 de noviembre de 2011, durante el “Festival don Quijote”, en el Café de la Danse.

3. “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, *Alfar*, La Coruña, julio de 1925, núm. 51.

4. *Litoral*, Málaga, diciembre 1926-junio 1929, núm. 1-9. Ed. facsímile, Madrid, Ediciones Turner, 1975/ Málaga, Aynutamiento de Málaga, 1990.

5. DIEGO, Gerardo, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Editorial Signo, 1932. Los poetas reunidos por G. Diego en 1932 son los siguientes: M. de Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Vilallón, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, Juan Larrea y el propio G. Diego.

6. Recordemos que José Moreno Villa forma parte del jurado que otorga a Rafael Alberti el Premio Nacional de Literatura en 1924 por su poemario *Marinero en tierra*.

7. MORENO VILLA, José, *Vida en claro. Autobiografía*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, pág.107.

estudiantiles de los residentes que no dejan de recordar los actos nihilistas de los dadaístas del Cabaret Voltaire o unos años después los *happenings* de los surrealistas franceses, como las conferencias de Rafael Alberti en el Lyceum-Club Femenino de Madrid o los paseos de Lorca, Dalí y Buñuel por Madrid, disfrazados de monjas y besándose por el metro o el tranvía: en 1925, Moreno Villa llega a formar parte de la famosa Orden de Toledo – fundada por el estafalario Buñuel –, cuya regla principal consiste en ir a Toledo con la mayor frecuencia posible y que cuenta entre sus caballeros con Rafael Alberti, María Teresa León, Salvador Dalí, José María Hinojosa y con los surrealistas franceses René Crevel y Pierre Unik. Huelga decir que el ambiente de la Residencia está presidido por el humor, y es en este contexto de bromas, chistes y subversión donde tenemos que situar la propia creación artística de Moreno Villa. Él está al tanto de los juegos de escritura colectiva que se practican entonces dentro de la Residencia, llega incluso a participar en la creación de los famosos *anaglifos*, aquellos poemillas inventados por el grupo de Lorca, Buñuel y Pepín Bello, y que podemos comparar con los *calembours* y los *cadavres exquis* de los surrealistas franceses:

Constaban de tres sustantivos, uno de los cuales, el de enmedio, había de ser “la gallina”. Todo el chiste consistía en que el tercero tuviese unas condiciones que impresionasen por lo inesperadas. Ejemplos:

El buho,..La codorniz,..El té
 el buho,..la codorniz,..el té,
 la gallina..la gallina..la gallina
 y el Pancreator...y el viso...y el Teotocópuli.

La creación de “anaglifos” fue como una epidemia, en la cual me vi envuelto⁸.

El absurdo y el automatismo, los juegos sobre la rima y el ritmo, la voluntad de provocación, están aunados en esta práctica poética: los *anaglifos* dan cuenta de la importancia del humor y de la improvisación, ambas características heredadas de los poetas vanguardistas que en la década anterior reivindicaron la desacralización del lenguaje poético.

La llegada de los ismos en España

Entre 1909, año en que Ramón Gómez de la Serna traduce el *Manifiesto del Futurismo* de Marinetti en su revista *Prometeo*, y 1929, cuando el surrealismo desempeña un papel relevante en la poesía española, en particular en torno al “grupo Litoral”, se difunden en España todos los *ismos* europeos en un ambiente de efervescencia y euforia, de cosmopolitismo y apertura hacia todo lo que viene de fuera y todo *lo nuevo*, en una atmósfera de juego y de ruptura, pero también de provocación y transgresión. Es el período que se inicia con la publicación de las dos “Proclamas futuristas a los españoles” por Gómez de la Serna, bajo el seudónimo de *Tristán*, y que culmina unos años más tarde, en 1918, con la traducción de los poemas de Lautréamont, Apollinaire, Reverdy, Tzara, Breton y Aragon por Rafael Cansinos Asséns en su revista *Cervantes*. En aquellos años, se imponen en España las ideas de *l'Esprit Nouveau* francés, pero los intercambios entre ambos países no se deben tan solo a esta labor de traducción de numerosas y efímeras revistas de vanguardia, sino que están relacionados también con la presencia en Madrid de Vicente Huidobro y César Vallejo, después de su estancia en París. Los poetas ultraístas de las

8. MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, op. cit., pág.113.

revistas *Cosmópolis*, *Alfar*, *Ultra* y *Grecia* se dejan seducir por la escritura *caligramática* de G. Apollinaire y adoptan una nueva disposición tipográfica, así como la supresión de los signos de puntuación o de la rima. Juan Larrea y Gerardo Diego inventan la imagen creacionista y el mismo Larrea, en colaboración con César Vallejo, publica en París dos números de su revista *Favorables París Poema*, con textos que se valen de las últimas innovaciones formales.

En los primeros años 20, la poesía es revolucionaria y reivindica una nueva concepción de la creación artística, lúdica, siempre en ruptura con la tradición (en particular el modernismo y el romanticismo, intentando evacuar su manierismo y sentimentalismo) y siempre en busca de novedad (los poetas encuentran sus inspiración en la vida moderna y en el mundo cotidiano, en el deporte, los medios de transporte, la radio, la publicidad o la técnica). El culto a la modernidad y la ruptura con el pasado, la alegría y el optimismo, el experimentalismo y el hermetismo son rasgos comunes a todos los *ismos*.

La dimensión lúdica de las primeras vanguardia: de la teoría a la práctica

Tanto el futurismo como el surrealismo, el ultraísmo, el creacionismo o el dadaísmo, entre 1918 y 1929, ofrecen un abanico completo de los conceptos con los que cuenta el campo semántico del humor: la comicidad o el humorismo, el disparate, la broma y el chiste, la sátira y la parodia, lo grotesco y lo absurdo, la ironía y el humor negro⁹... Cabe recordar que ya en los años 20, José Ortega y Gasset, al publicar en 1924 su ensayo *La deshumanización del arte*, presenta el humor como característica esencial de este arte de vanguardia que le parece *deshumanizado y aristocrático* :

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna¹⁰.

En cuanto a Ramón Gómez de la Serna, sin duda el primer *promotor* de las vanguardias españolas, dedica un capítulo de su libro *Ismos* al “Humorismo” y afirma: “La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor¹¹”. A su vez, Guillermo de Torre, en su ensayo *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en 1925, trata del humorismo en la estética cubista. Por lo que toca a los surrealistas, recordemos que Breton publica un *Antología del humor negro* citando al Marqués de Sade, Edgar A. Poe, Lewis Carrol y sobre todo al Conde de Lautréamont, y que por otra parte Eluard da la definición de la palabra *humour* en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* refiriéndose a Jacques Vaché, Hegel y Freud, mostrando así que el humor fue también uno de los recursos de su estética de la rebeldía y de la revolución.

Por otra parte, basta con citar algunos títulos de los poemas y programas de todos estos *ismos*

9. Varios críticos e investigadores han destacado el papel del humor en las primeras vanguardias : así Renato POGGIOLI, en un ensayo precursor sobre las vanguardias históricas *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid, Revista de occidente, 1964), dedica un capítulo al humorismo, mientras que Gabriele MORELLI propone una serie de estudios sobre la actitud lúdica de los artistas vanguardistas en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (Valencia, Pre-Textos, 2000), sin olvidar a Rosa M. MARTÍN CASAMITJANA, que publica en 1996 un estudio completo sobre *El humor en la poesía de vanguardia* (Madrid, Gredos).

10. ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe/ Col. Austral, 1997 [Primera ed., 1925], pág. 57.

11. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Gredos, 1932, pág. 106.

para percatarse de que humor y vanguardia están estrechamente vinculados. Gómez de la Serna publica en 1918 sus *Greguerías*, inventando así un nuevo género literario que se sitúa en la encrucijada entre la poesía y la prosa, y que él mismo definirá según la famosa fórmula “metáfora + humorismo = greguería”: “Cuando oíamos hablar, siendo pequeños, de las Antillas se nos abría el apetito recordando las natillas”, o “Cuando el mar está en un día de fiesta los langostinos se rizan los bigotes”, son tan solo unos ejemplos¹².

Los ultraístas Eugenio Montes, Guillermo de Torre o José Rivas Panedas recurren también al humor en los títulos de sus poemas “Los poemas musculares. Match”, “Madrigal aéreo”, “Caricaturas rápidas del mi ultra”; las imágenes novedosas y la comicidad les sirven incluso para formular los programas estrepitosos de su movimiento ya que sus lemas rezaban: “El ultraísmo para los relojes atrasados” o “Leed ULTRA, el mejor ventilador atmosférico de nuestro verano tropical”¹³. Y algunos títulos de poemas, poemarios u obras de Apollinaire, Maïakovsky o Breton, como por ejemplo *Les mamelles de Tirésias*, *Le nuage en pantalon*, *Le revolver aux cheveux blancs*, *Poisson soluble*, funcionan también gracias a las imágenes incongruentes, absurdas o grotescas, categorías que pertenecen todos al concepto de humor y que volvemos a encontrar en algunos títulos de la poesía española vanguardista, por ejemplo el *Yo, inspector de alcantarillas*, de Ernesto Giménez Caballero...

Hacia la politización del arte y de la poesía

Si a principios de la década de los 20, los movimientos de vanguardia reivindican el optimismo, la alegría y la juguetización del arte, en cambio la década de los 30 se abre en España – a la vez gracias al impulso de la transición surrealista y gracias a la toma de conciencia política de los poetas españoles ante los acontecimientos políticos que a España le toca vivir –, con una amplia reflexión acerca de la responsabilidad del intelectual en el debate político y del necesario reencuentro entre el arte y la realidad. Contestando a una gran encuesta sobre el porvenir de la *vanguardia*, organizada por Giménez Caballero en su revista *La Gaceta Literaria*, a partir de junio de 1930, César M. Arconada alude así a la superación de la vanguardia y al nuevo combate que se ofrece al artista: “Ahora todos los escritores que desean lucha – y por lo tanto vanguardia – no combaten en el campo de la literatura, sino de la política¹⁴”. El mismo año, en su ensayo *El nuevo romanticismo*, José Díaz Fernández critica las primeras vanguardias por su futilidad, pero abandona la dicotomía entre vanguardia y “arte novísimo con intención social”, a la que aludía en la revista *Post-Guerra* unos años antes, en 1927. Define las condiciones de una nueva vanguardia que, lejos de rechazar los procedimientos formales de las primeras vanguardias, podría adaptarlos a las nuevas preocupaciones ideológicas:

[...] la auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos – síntesis, metáfora, antirretoricismo –, y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal¹⁵.

12. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917. (Ver también la edición de Cátedra, Madrid, 1989).

13. Ver la antología de Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.

14. “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, junio de 1930, núm. 84. Ed. facsímil, Vaduz/ Madrid, Topos Verlag AG/ Turner, 1980, Tomo II, pág. 183.

15. DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Ediciones Zeus, 1930, p. 79-80.

Entre los años 20 y los años 30, se pasa entonces de la vanguardia formalista a la vanguardia militante, de una concepción lúdica del arte del futurismo a una función utilitaria de la creación poética, después de una transición por el surrealismo: este nuevo *arte de avanzada* defendido por los intelectuales y artistas que se dejan seducir por comunismo y defienden las teorías del arte proletario desde la A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) madrileña y la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) valenciana – con las revistas *Post-Guerra* (1927-1928), *Nueva España* (Madrid, 1930-1931), *Octubre* (Madrid, 1933-1934) o *Nueva Cultura* (Valencia, 1935-1937) –, llega a ser instrumento de una ideología puesta al servicio de la Causa, al servicio del hombre. Se pasa entonces de “los felices veinte” a “los hoscos treinta” (según el propio José Carlos Mainer en su ensayo *La Edad de Plata*), y esta oposición entre una primera vanguardia aristocrática y el arte de masas de los años 30 suele desembocar en la dicotomía *humor/ compromiso*. Es cierto que en la poesía *de avanzada* de Alberti, Prados, Balbontín, Pla y Beltrán o Serrano Plaja desaparece la dimensión cómica. Sin embargo, no desaparece el humor, sino que frente al peso de la historia, este humor evoluciona: solo la sátira puede ser entonces válida para los poetas como Luis Cernuda, Rafael Alberti y sobre todo José Moreno Villa.

A finales de los años 20 y a principios de los 30, Moreno Villa se sitúa en la encrucijada de las vanguardias estéticas e ideológicas, entre la *deshumanización* y la *rehumanización* del arte, siendo el humor y el compromiso político dos componentes esenciales de su escritura. Veremos cómo la evolución de su práctica poética es a la vez sintomática de la evolución progresiva de las vanguardias históricas españolas, y original en su rechazo de todo realismo, basando nuestra reflexión en sus libros *Jacinta la Pelirroja. Poemas en poemas y dibujos* (1929), *Carambas* (1931), *Puentes que no acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936), y centrándonos en los tres ejes siguientes: la herencia de las primeras vanguardias, la influencia del surrealismo y la politización del discurso poético.

Humor y comicidad en *Jacinta la pelirroja* y *Carambas*: la herencia de la poesía *deshumanizada*

Una concepción lúdica del arte

En 1929, con *Jacinta la pelirroja*, José Moreno Villa¹⁶ reanuda con la concepción lúdica del arte de las primeras vanguardias y practica de forma sistemática la comicidad. El poeta se deja así llevar por el juego fonético que llega a ser más importante que el significado de los versos, por ejemplo en el primer poema del libro “Bailaré con Jacinta la pelirroja”, en que el nombre de la novia americana le permite jugar con el ritmo: “Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja/ pel-pel-peli-pelirrojiza”¹⁷. El tono de broma, la paronomasia y la ingenuidad de las asociaciones recuerdan las retahilas infantiles, y tanto las imágenes como la rima llegan a ser cómicas, como ocurre en el poema “Si meditas, la luna se agranda”: “Si meditas, la luna se agranda./ Si meditas, la remolacha/ sabe a tierra y escarcha”¹⁸. Como en el caso de los ultraístas que redujeron a veces el poema a una serie de onomatopeyas o en el caso de los dadaístas que practicaron la algarabía con sus poemas fonéticos, Moreno Villa escoge la palabra por el poder fónico y rítmico de su significante.

Luego con sus “Carambas”, poemas que por su rapidez y aparente automatismo recuerdan las *greguerías* de Gómez de la Serna, pero cuya dimensión satírica rebosa el alcance humorístico ramoniano

16. “Antes de la contaminación francesa surrealista, ya había en España un espíritu despreocupado, rompe-títeres, audaz, funambulesco, sumamente intuitivo y, a veces poeta en prosa: Ramón Gómez de la Serna”, MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, op. cit., pág. 146.

17. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, Madrid/ México, El Colegio de México/ Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Edición de Juan Pérez de Ayala), 1998, pág. 308.

18. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 325.

y se aproxima más bien a la poesía de denuncia, José Moreno Villa, sigue con la comicidad e introduce la ironía. Ya la numeración estafalaria de los poemas, que pasa de manera caprichosa de la “Caramba 1” a la “Caramba 381” y a la “Caramba 58” en la primera serie, y en la última, titulada “Carambas talludas”, de la “Caramba talluda núm. 2” a la “Caramba talluda núm. 5” y a la “Caramba 442”, refleja a la vez una transgresión de la lógica matemática y traduce una concepción de la creación poética que no dista mucho del juego. En cuanto al título del poemario, que es una simple interjección, no deja de tener un efecto cómico, y en sus memorias, Moreno Villa volverá sobre este título explicando que se trata de la “interjección que todo español usa a cada momento¹⁹”. En varios poemas, el poeta recurre al lenguaje metapoético y despliega una serie de imágenes que remiten al título del poemario, por ejemplo en “Caramba 49” (“Fíjate que depende de ti la vía láctea/ y que nada está suelto en esta carambólica vida²⁰”), o en el poema “Caramba 1” que abre el libro:

Con el almejón
– ojos de mar, de párpados duros –
anda el bisturí
de mi pluma Steffen mojada en carne de Taití,
rezumante de sueño tse-tse
y voz de café.

Pero en la cerveza
radica el secreto maravilloso de la almeja,
como dice el fraile a la canonesa.
¡Ca... ram... ba,
qué frío por la escalera²¹!

La metáfora como instrumento de la metamorfosis de la realidad es un procedimiento muy característico de las primeras vanguardias: con la imagen del molusco y la yuxtaposición de las palabras “*almeja*” y “*canonesa*”, este primer poema es un verdadero programa que propugna la práctica de la analogía hasta su paroxismo. La desrealización es fundamental en todas las *Carambas* y tiene como efecto una gran dosis de comicidad: Moreno Villa recurre así a la animalización, la cosificación o la humanización, como en “Caramba 451”, donde el efecto cómico resulta de la personificación de interjecciones y de las asociaciones que se deben más a una proximidad sonora que a una coherencia semántica:

Caramba, cáspita y caray...
los tres en un auto desviado,
hacia el país que todo lo deshecha
y no sabe
y no quiere
y se sienta a la sombra de las mancebías,
de las porterías
y de las avellanas vacías²².

19. *Ibid*, pág. 354.

20. *Ibid*, pág. 354.

21. *Ibid*, pág. 349.

22. *Ibid*, pág. 362.

El rechazo de la confesión romántica

Las vanguardias estéticas han sido tachadas de *deshumanizadas* por su rechazo de los sentimientos, y en esta posición antisentimentalista también, José Moreno Villa se mantiene fiel a la vanguardia: si su libro *Jacinta la Pelirroja* nace de su experiencia amorosa con su novia norteamericana, no deja de ser para él una experiencia de “liberación de la melancolía romántica”, según recuerda en sus memorias. La dimensión autobiográfica existe, incluso en la construcción del poemario dividido en tres momentos – el encuentro, la iniciación a la poesía, la separación–, sin embargo no se trata en ningún momento para el poeta de abandonarse a la nostalgia y al patetismo. Es más: Moreno Villa se niega a entrar en la corriente neorromántica que se extiende entonces en España, incluso llega a denunciarla en sus sátiras humorísticas. En un poema metapoético, “Caramba 204”, el poeta proclama la necesidad de una autocontención, poniendo en un mismo plano las quejas sentimentales y la vida exterior, las penas y una serie de objetos dispares, lo cual provoca un efecto a la vez cómico y disparatado:

Hay una tosecilla ridícula
que dice: “¡ay, ay mi vida, mi alma!”
olvidándose del peluquero, del bastón y de la caña de pescar.[...]
Hay una tosecilla ridícula
que dice
¡Ay, ay! Guarda tu vida en el secreto de la cómoda²³.

Para alejarse del sentimentalismo, Moreno Villa se burla de la temática amorosa, a veces mediante juegos cómicos sobre una palabra nunca pronunciada (“Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos/son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras/ de dulce encaje hueso de Malinas”²⁴), otras veces mediante el erotismo, por ejemplo en el poema “Yo quiero merendar con Jacinta”²⁵.

La reivindicación de la antipoesía

El antiromanticismo se manifiesta a través de la subversión de la poesía amorosa y de sus símbolos tradicionales, como el de la luna: en el poema que citábamos “Si meditas, la luna se agranda”, hay un desfase entre el tema anunciado y el universo moderno creado que se hace en el poema (“Yo tengo un tren que descarrila”, “Tengo lista la avioneta”), creando una impresión de sorpresa en el lector²⁶. Los temas del deporte y de la velocidad, de la máquina y de la técnica, son recurrentes en la primera vanguardia; del mismo modo, el cine, por su rapidez y su movimiento, es fuente de inspiración para los poetas²⁷. Las onomatopeyas son frecuentísimas en los poemas ultraístas, para imitar los ruidos de la vida urbana y moderna, y el empleo de neologismos, extranjerismos, fórmulas matemáticas, así como las

23. MORENO VILLA, José, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 359.

24. *Ibid*, pág. 308.

25. *Ibid*, pág. 320.

26. *Ibid*, pág. 325.

27. Este culto a lo moderno se encuentra en el movimiento ultraísta español, heredero del futurismo de T.F. Marinetti. En el famoso *Manifest antiartístic català o Manifest Groc*, que publican Dalí, Gasch y Montanyà en marzo de 1928 en la revista *Gallo*, también aparece la misma denuncia de todo lo que representa el *estancamiento* y de lo *putrefacto*, y la reivindicación de las máquinas y del deporte, la espontaneidad y la búsqueda de lo nuevo. Recordemos también los famosos versos de R. Alberti del poema “Carta abierta” con el que se cierra el libro *Cal y canto*: “Yo nació, respetadme, con el cine./ Bajo una red de cables y de aviones./ Cuando abolidas fueron los carrozas/ de los reyes y al auto subió el Papa”. (ALBERTI, Rafael, *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, pág. 372).

imágenes infantiles, los cantos y las retahílas ingenuas entran en el dominio de la poesía.

Unos años después de los ultraístas, Moreno Villa defiende a su vez una poética de lo moderno y de lo trivial, y deja entrar en su universo poético la vida cotidiana y moderna, como la ciudad de Nueva York y el jazz, los taxis, los trenes, automóviles y aviones. En el poema “A la madrugada”, los trenes y motores circulan en el poema, y las palabras esdrújulas “atónitas” o “eléctricos”, con su efecto mimético, niegan la ley de arbitrariedad del lenguaje²⁸. El lenguaje directo, espontáneo y cotidiano, o sea lo que algunos siguen considerando entonces como *antipoesía*, entra en algunos poemas conversacionales de *Jacinta la pelirroja*. Los diálogos de “Jacinta compra un Picasso” recuerdan así los poemas del Apollinaire de *Alcools*:

Jacinta compra un Picasso a tres tonos:
rosa, blanco y azul.
Me recibe brincando. Y me abraza:
—¿No ves qué línea?—dice.
¿No ves qué fuerte y qué dulce?
Y Jacinta se besa la mano²⁹.

Siguiendo el programa destructor de los ultraístas que propugnaban en su revista *Ultra*, en el número del 30 de abril de 1921: “una antiliteratura implacable, devastadora de todas las topificaciones arraigadas”³⁰, y anticipando el manifiesto que Pablo Neruda publicará en 1935 en su revista *Caballo verde para la poesía*, “Sobre una poesía sin pureza”³¹, José Moreno Villa se libra de las fronteras entre lenguaje poético y lenguaje cotidiano. Así lo recuerda (con humor) en la ya mencionada *Antología* de la poesía española publicada por Gerardo Diego en 1932:

En mis primeros libros de versos chocó a la gente de letras la admisión de adverbios y vocablos prosaicos. [...] Nótese que hoy dicen de todos los buenos poetas que hablan prosaicamente³².

Humor negro y absurdo: la influencia del surrealismo

Unas imágenes herméticas

En la segunda mitad de los años 20, cuando ya el ultraísmo ha sido superado, empieza a imponerse la influencia del surrealismo: Fernando Vela publica el *Primer manifiesto del surrealismo* de Breton en la Revista de Occidente, Aragon pronuncia una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, las revistas *Alfar* et *La Gaceta Literaria* publican estudios sobre este nuevo *ismo*. Es entonces el período en que Lorca, Alberti, Aleixandre, Prados, Moreno Villa e Hinojosa se alejan de las primeras vanguardias y se dejan seducir por las experiencias de escritura automática y por la liberación y rehumanización de la palabra que les propone el surrealismo para expresar su rebeldía y el conflicto entre el Yo y el Mundo. En la mayoría de los casos, la concepción lúdica de la creación literaria de los años 20 tiende a ser sustituida por una visión trágica de la vida, la comicidad es reemplazada por el humor negro. Sin embargo, el

28. MORENO VILLA, José, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 333.

29. *Ibid.*, pág. 316.

30. *Ultra. Poesía, crítica, arte*, Madrid, núm. 1 (enero 1921)-núm. 24 (marzo 1922).

31. *Caballo verde para la poesía*, Madrid, núm. 1 (octubre 1935)-núm. 4 (enero de 1936). Dir. Pablo Neruda. Ed. facsímile: Nendeln/ Liechtenstein, Auvermann, 1974 (Prólogo de Johannes Lechner).

32. DIEGO, Gerardo, *Poesía española...*, *op. cit.*

chiste no desaparece del todo, y los poemas que publica Alberti en 1929 en homenaje a Charles Chaplin, Harold Loyd y Buster Keaton en *La Gaceta Literaria*, bajo el título calderoniano *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, están dotados de una doble dimensión cómica y burlesca propia del cine mudo americano de la época³³.

Con lo absurdo y lo grotesco, el surrealismo es el movimiento que a finales de los 20 y principios de los 30 ofrece nuevos procedimientos para denunciar la realidad trágica. Por lo tanto, cuando Moreno Villa emprende su crítica de la sociedad española de 1930, aquellos años en que “todo acusaba el derrumbe de la monarquía y soplaban aires descompuestos³⁴”, lo hace bajo la influencia del movimiento francés, y el poema “Caramba talluda núm. 1” no es sino un homenaje indirecto que rinde a la bretoniana “conciliación de los contrarios”:

Dirán los hombrecillos pedantes,
que no existe la simbiosis de la luz y el agua,
pero yo os digo que el vientitrés y la cómoda
comulgan con el zapato y la oropéndola
sin que se noten anomalías en el discurso.

Es eso la vida, la vida de lo irreal,
De lo ilusorio, padre de lo positivo³⁵.

En sus *Carambas*, y después en “Carambucos”, última sección de *Puentes que no acaban*, Moreno Villa recurre al automatismo: como Alberti en su “Libro de los tontos”, José Moreno Villa se deja seducir por la ininteligibilidad y el ilogismo como procedimientos artísticos para huir de la realidad. “Están escritas dejándome llevar por la fuga de ideas, sin control, gozando de lo arbitrario y detonante, de lo dulce y lo irrespetuoso”, recuerda el poeta a propósito de sus *Carambas*³⁶. Detrás de la aparente lógica gramatical, se esconden la incongruencia y la incoherencia de las imágenes, la dicotomía Lógica/Absurdo que encontrábamos ya en *Jacinta la pelirroja* en unos versos como “Es inútil todo intento de concordia/ la jirafa tiene más día que yo,/ y la estilográfica no le sirve al canguro³⁷”. El poeta se vale del hermetismo de sus versos para plantear el tema de la angustia existencial del hombre contemporáneo, de forma onírica eso sí, insólita e irónica también. Así, en el poema “Caramba 85”, el poeta construye un universo en el que las preguntas quedan sin contestar, en que las ciudades están vacías o pobladas de fantasmas – de “cuerpos vacíos” y de “hombres deshabitados” –, y de repente un juego de asociación/ oposición entre dos palabras (“incólumes” y “columna”) confieren a sus versos un acento de crítica social que culmina con el verso final:

¿A quién acudir?

En este pueblo no hay murciélagos
ni bebedores de limonada.

33. Los títulos de estos poemas publicados en la revista de Ernesto Giménez Caballero son elocuentes: “A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna”, “Stan Laurel y Oliver Hardy rompen sin ganas 75 o 76 automóviles y luego afirman que todo tuvo la culpa una cáscara de plátano”, “Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca”.

34. José MORENO VILLA, *Vida en claro...*, op. cit., pág. 160.

35. José MORENO VILLA, *Poesías completas*, op. cit., pág. 376.

36. José MORENO VILLA, *Vida en claro...*, op. cit., p. 158.

37. José MORENO VILLA, *Poesías completas*, op. cit., pág. 332.

Por eso los palacios siguen incólumes
y en lo alto de la columna
se abanica la desvergüenza³⁸.

El irracionalismo al servicio de la rebeldía y de la subversión

En estos poemas de *Carambas*, en los que se congregan el humor y la denuncia, ya no se trata de un humor intranscendente como en los poemas de tono más ligero y de raigambre ultraísta. Luego, con *Puentes que no acaban*, libro en que cada poema es una pregunta existencial que traduce la angustia del hombre contemporáneo (“¿Para qué?”, “¿Por qué no es el mundo mi patria?”, “¿Dónde?”, los títulos son evocadores), el tono se vuelve menos cómico y más irónico, siendo el humor negro una forma de compromiso. El humor se convierte entonces en un arma de rebeldía existencial, social, política o estética, según los poemas, pero en todo caso, es heredero del surrealismo. Sobre este punto, aclara Moreno Villa:

No me dejé influir en ellas por ningún francés determinado, entre otras cosas porque yo no leía a ninguno de los poetas galos que armaban ruido ; pero indirectamente me llegó el espíritu de rebeldía latente en la juventud. Rebeldía formal e interna, que iba en contra de lo estatuido³⁹.

Si el crítico Díaz de Castro define las *Carambas* son “epigramas sociales”, la serie de poemas “Carambucos”, dotados de una dimensión política y de un carácter premonitorio, pueden ser verdaderas epigramas subversivas:

Corre, ve y dile
que peligras el jefe del Estado.
Corre y dile
que se acaba para siempre la paz social.
Toma un taxi. Ve con el parte.
Ya todo está, como quien dice, en la cuerda
(y la cuerda se quema).
Corre, ve y dile
que tu mujer está con otro⁴⁰.

Aquí se encuentran reunidos el peso de las circunstancias histórico-políticas y el tono trivial del vodevil. Este recurso a lo tragicómico, este rebajamiento de la dimensión política a la dimensión privada (aquí, con el tema muy teatral del cocuaje), este paso de lo serio a lo vulgar, le permiten a Moreno Villa permanecer fiel a una poética en que humor y compromiso son indisolubles. Si es verdad que conforme van pasando los años, el poema se hace más directo y explícito, si la función de la poesía se aleja de la juguetización para cobrar una dimensión utilitaria, sin embargo Moreno Villa no se deja tentar nunca por la poesía realista o de consigna, como la practican en el mismo momento poetas como Alberti o Plá y Beltrán. En el caso de Moreno Villa, me parece obvia la influencia del surrealismo en toda su poesía escrita entre 1929 y 1936, y la teoría de Breton y Trotski según la que el arte debe ser “revolucionario e

38. *Ibid.*, pág. 367.

39. MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, *op. cit.*, pág. 145.

40. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, *op. cit.*, págs. 403-404.

independiente”. Así, el humor negro que oscila entre el espanto y la risa es el que volvemos a encontrar en el poema premonitorio de *Puentes que no acaban*, “La manta en los ojos”:

Todo está paralelo en el campo de la injusticia permanente.
No sería nada extraño que la humanidad se pegase un tiro
delante de la Sociedad de Naciones.
A todas horas estoy esperando
que acaben las plagas de disentería y de palúdicas⁴¹.

A partir de 1933, cuando se afirma el compromiso de los poetas y se practica en España una poesía de avanzada más directa y popular – desde la plataforma *Octubre*, por ejemplo⁴² –, José Moreno Villa practica con iconoclastia una poesía de la denuncia, pero que sigue siendo hermética y teñida de surrealismo. La yuxtaposición de asociaciones arbitrarias, el efecto desconcertante de la decontextualización de objetos, la enumeración de proposiciones desvinculadas y de interrogaciones incongruentes, todos estos procedimientos desembocan en lo absurdo y dificultan la lectura del poema, pero ese no deja de ser subversivo y corrosivo. En el poema número XIII de la serie “Carambucos”, la acumulación de imágenes irracionales, absurdas o arbitrarias están siempre al servicio de un mensaje de protesta contra la política, la sociedad y la religión de la España de entonces:

Rebosa el tonel.
La mariposa vacila en su vuelo.
La niña mendiga pide con voz falsa.
El chófer intenta su estafa de 50 céntimos.
¿Qué? ¿Son así? ¿Han de ser así las cosas?
¿Es esto el maravilloso encanto de la vida?
¿Ver que no le sale un colmillo en un ojo,
ni un bigote en las rodillas de la vecina?
¿Ver que todavía se salva de la monstruosidad el abeto
y que las máscaras del Carnaval no hacen revoluciones?
¿Ver que el pan
no es todavía cemento con estricnina⁴³?

Humor y sátira: hacia la politización del discurso poético

Afirmación del compromiso

Entre 1929 y 1936, entre *Jacinta la Pelirroja* y *Salón sin muros*, Moreno Villa afirma su posición de compromiso con la libertad y de denuncia de la alienación del hombre, en sus poemas “Carambas” – “Carambas talludas” o “Carambas semitalludas” –, o en sus “Carambucos” de *Puentes que no acaban*. En *Jacinta la pelirroja*, aparece un primer toque de este compromiso. Así, en el poema “Observaciones con Jacinta”, una nota satírica de crítica antimonárquica aparece ya: “mira la casa inmensa que tiene lo que llamamos rey./[...] mira al canalla, dueño de nuestro globo”⁴⁴. En *Carambas*, el poema número 87

41. *Ibid.*, págs. 401-402. Dirá Moreno Villa a propósito de este poema que “suena a vaticinio”.

42. *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, Madrid, núm. 1 (junio-julio 1933)-núm. 6 (abril 1934). Dir. Rafael Alberti y María Teresa León. Ed. facsímile, Lichtenstein, Vaduz/ Topos Verlag, 1.G., 1977 (con introd. de Enrique Montero).

43. *Ibid.*, pág. 408.

44. MORENO VILLA, José, *Poesías completas, op. cit.*, pág. 322.

denuncia la censura del régimen dictatorial y anuncia de forma utópica una libertad futura:

[...] Hay, a pesar de la censura,
conocimiento de las redes revolucionarias.
La censura, máuser al hombro,
intenta segar las cabezas de los instintos
pero por encima de los vallados y las murallas,
de los centinelas y los esbirros,
pasaron siempre las leves brisas,
los pajarillos, las ramas fuertes,
y el rayo de luz todopoderoso⁴⁵.

El compromiso con la realidad social de su país y la repercusión de las circunstancias histórico-políticas aparecen a las claras en la “Caramba talluda núm. 2”, poema a la vez militante e irónico, paródico y sarcástico:

No diréis jamás que callaron mis dientes. [...]
No callaré ; seré charlatán,
apóstol, sacamuelas, sermonero, conferenciante
y machacador de esos que rizan
y rizan y rizan
para ti, para aquel, para nadie,
para todos y para el Santísimo⁴⁶.

Los poemas “Aguarda” (“Se desmoronan las panaderías/ con un rumor de migas tostadas de comunismo/ y los añejos estandartes pierden su significación”⁴⁷), “La manta en los ojos”, el “Carambuco núm. VIII”, en *Puentes que no acaban*, dan cuenta de la toma de conciencia progresiva del poeta en un contexto europeo marcado por la subida del fascismo y la adhesión de los intelectuales al comunismo. En *Salón sin muros*, los poemas “Apuntes históricos”, “Otro apunte histórico” y “Mentira” son unos de los mejores ejemplos de la nueva *vanguardia política*, y Moreno Villa se vale en ellos de recursos formales del surrealismo – como el irracionalismo – para denunciar la realidad y la política del bienio negro. Aquí tenemos un fragmento de “Otro apunte histórico”:

Nadie chistó
Los frailes estirados en la aurora,
desfilaban por los cables del teléfono.

Los generales saludaron al gorro blanco
que fue rojo del sudor de la espada.

Vi cómo se mecen los apotegmas y doctrinas
y cómo se mastican las inexperiencias.

En la cruz de dos años hubo un fulgor esquivo
y en la cuna del año se despertó la niña.

45. *Ibid.*, págs. 353-354.

46. *Ibid.*, pág. 378.

47. *Ibid.*, págs. 398-399.

Entonces babearon de júbilo
los mierdas de ayer. [...] ⁴⁸

La poesía satírica: la irreverencia antipolítica y anticlerical

En los versos de “Otro apunte histórico”, Moreno Villa emplea la palabra directa e irreverente, forja unas imágenes absurdas y cómicas, para poner de realce los vicios y los defectos del *enemigo*, valiéndose de una forma de poesía de la denuncia muy eficaz, o sea la sátira. Practicada por Valle-Inclán y Unamuno en la década de los años 20, la sátira es un género que se desarrolla sobre todo durante la República⁴⁹. Ya a finales de los años 20, Alberti cultiva esta forma de antipoesía heredada de los ultraístas y dadaístas, desembocando en los versos de la “Elegía cívica”: en este poema destinado a ser pegado en las paredes de la ciudad, Alberti denuncia los “últimos estertores” de la dictadura de Primo de Rivera y la sociedad que abomina, y el que es ya *poeta en la calle* afirma su deseo de transgresión de la norma burguesa. La fealdad y lo grotesco, lo escatológico y lo excrementicio, la irreverencia política y religiosa son características comunes a Alberti y Moreno Villa, y los versos siguientes de Moreno Villa, sacados del poema “73” del libro *Carambas*:

Escucha: son los intestinos
La nación padece aerofagia
Por encima de los ceros vuelan bigotes y coronas
cruces, pilas de bautizar y mitras de asfalto [...] ⁵⁰,

no dejan de recordar los versículos albertianos de la “Elegía cívica”:

Oíd el alba de las manos arriba,
el alba de las náuseas y los lechos desbarratados,
de la consunción de la parálisis progresiva del mundo y la arterioesclerosis del [cielo] ⁵¹.

La sátira, en la Segunda serie de *Carambas*, le permite a Moreno Villa ridiculizar a la Monarquía (“[...] y mucha historia y muchos museos,/ mucha capa y muchísimo chicoleo”) y a la justicia (“Por la cuerda iba el tonto del higo. /Sin calzones estaba la justicia en la luz”). Pero en su proyecto de subversión político-social y de enfrentamiento contra todos los pilares de la sociedad, José Moreno Villa practica sobre todo la sátira anticlerical – en un poema habla de Dios como de “un bribón celeste”, en otro un verso alude al “Supremo Hacedor”, al que “le llega la hora del barbero” –, y en este ambiente blasfematorio, no duda en animalizar a los representantes de la Iglesia, lo cual no deja de recordar la escritura esperpéntica del Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*:

48. *Ibid.*, pág. 420.

49. José Antonio Balbontín en su *Romancero del Pueblo* practica también la sátira, pero Rafael Alberti es el poeta que sin duda más sátiras políticas y religiosas publicó entonces, en particular en su revista *Octubre* (“A Gil crucificado” o “La iglesia marcha sobre la cuerda floja”); incluso Cernuda llegará a publicar en *Octubre* poemas satíricos como “Vientres sentados”. Para profundizar este tema de la sátira, ver el título de una revista de índole dadaísta dirigida por Herrera Petere y Díaz-Caneja: *En España ya todo está preparado para que se enamoren los sacerdotes*, 1931.

50. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 371.

51. ALBERTI, Rafael, *Obra completa...*, op. cit., págs. 507-514. (El título completo del poema es: “Con los zapatos puestos tengo que morir”).

Entonces, entre los relinchos, rebuznos
maullidos y aleluyas del coro eclesiástico,
silbarán las balas del frenesí.
Entonces acudirán todos los vientres a retozo
y los espirituales irán a limpiar sus parásitos
bajo el balcón de la manceba premiada⁵².

Conclusión: La “repercusión de las circunstancias” en la creación artística de J. Moreno Villa⁵³

Entre 1929 y 1936, Moreno Villa reivindica la herencia de los movimientos vanguardistas de la década de los años 10 y 20, pero su poesía refleja ya la toma de conciencia de los poetas de la década siguiente: como los ultraístas y los creacionistas, los surrealistas franceses y los poetas revolucionarios, el poeta se vale sucesivamente de la comicidad para sorprender al lector, del humor negro para lograr una doble subversión estética y ética del lenguaje poético y por fin de la sátira como arma política. La trayectoria de Moreno Villa se parece así a la de todos los representantes de las vanguardias españolas que pasan paulatinamente de un arte *minoritario* a un arte del *compromiso*. “Las circunstancias se reflejan siempre en mis versos. Tal cosa será mal considerada por algunos maestros; dirán que es impureza”, confiesa Moreno Villa en sus memorias⁵⁴. Pero la originalidad de su escritura reside sin duda en el papel relevante que siguen teniendo el humor y la jugueterización, permitiéndole huir del realismo.

Así, en 1936, cuando ya el peso de *las circunstancias* no puede sino tener *repercusiones* en su poesía y cuando el poeta comprometido (que nunca ha sido un *político*) tiene que rechazar la concepción lúdica del arte de las primeras vanguardias, Moreno Villa sigue divirtiéndose con juegos de palabras y de sonidos, como por ejemplo en el poema “Apunte histórico”:

Vestidos de cotonía y de mansedumbre,
alicaídos en el arroyo que se disipa,
desvanecidos en el ocaso que se defiende,
marchitos en su juventud sin roce,
hala, hala, tolón y tolón, ton⁵⁵.

Hasta 1936, con *Salón sin muros*, José Moreno Villa recurre al humor y a la burla, a las imágenes irracionales y a toda clase de elementos impuros, para denunciar una realidad socio-política. Después, con el estallido de la guerra, se rendirá a la *poesía de avanzada* o *de urgencia* (pero no de *circunstancias*), y esta vez abandonará el tono *avanzada*, para participar en la aventura del Romancero de la guerra civil, eso sí, siempre al lado de los *poetas novísimos* y *de vanguardia* que tanto le inspiraron en materia de humorismo y de *escritura sin pureza*⁵⁶. Y a esos jóvenes poetas les dedicaría el *tutor-residente especial* su poema “Sobre tus memorias”:

Si escribes alguna vez tus memorias
di que andabas por la casa en zapatillas
que roncabas durmiendo

52. “Caramba Talluda núm. 5”, in: MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 379.

53. “Repercusión de las circunstancias”, “La hora de la catástrofe” y “Vida en Valencia” son tres capítulos que Moreno Villa dedica, en *Vida en claro*, al periodo del compromiso político de pre-guerra y de guerra (op. cit., págs. 189-236).

54. MORENO VILLA, José, *Vida en claro...*, op. cit., pág. 189.

55. MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., pág. 419.

56. Ver la sección titulada “Romances de la guerra civil”, in: MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, op. cit., págs. 427-439.

o sufrías hemorroides. [...]
De tus obras no dirás nada,
Porque, si dices, quitas al crítico
La frutilla de la conjetura⁵⁷.

57. *Ibid.*, pág. 416.

Bibliografía

- ALBERTI, Rafael, *Obras completas. Tomo I. Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar.
Caballo verde para la poesía, Madrid, núm. 1 (octubre 1935)-núm. 4 (enero de 1936). Dir. Pablo Neruda.
 Ed. facsímile: Nendeln/ Liechtenstein, Auvermann, 1974 (Prólogo de Johannes Lechner).
- CABROL, Isabelle, *La poésie surréaliste espagnole à la croisée des avant-gardes esthétiques et des avant-gardes politiques (1929-1934)*, 629 f., 2 vol., Spécialité: Espagnol: Université de la Sorbonne Nouvelle-París 3, París, 2003.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, Ediciones Zeus, 1930, p. 79-80.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Clásicos Castalia, 1995.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Gredos, 1932, pág. 106.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917
- Litoral*, Málaga, diciembre 1926-junio 1929, núm. 1-9. Ed. facsímile, Madrid, Ediciones Turner, 1975/ Málaga, Aynutamiento de Málaga, 1990.
- MORELLI, Gabriele, *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa M., *El humor en la poesía de vanguardia*, Madrid, Gredos, 1996.
- MORENO VILLA, José, *Vida en claro. Autobiografía*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- MORENO VILLA, José, *Poesías completas*, Madrid/ México, El Colegio de México/ Publicaciones de la Residencia de Estudiantes (Edición de Juan Pérez de Ayala), 1998.
- *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios*, Madrid, núm. 1 (junio-julio 1933)-núm. 6 (abril 1934). Dir. Rafael Alberti y María Teresa León. Ed. facsímile, Lichtenstein, Vaduz/ Topos Verlag, I.G., 1977 (con introd. de Enrique Montero).
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe/ Col. Austral, 1997 [Primera ed., 1925], pág. 57.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- “Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto”, in: *Alfar*, La Coruña, julio de 1925, núm. 51.
- Ultra. Poesía, crítica, arte*, Madrid, núm. 1 (enero 1921)-núm. 24 (marzo 1922).
- “Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?”, in: *La Gaceta Literaria*, Madrid, junio de 1930, núm. 84. Ed. facsímile, Vaduz/ Madrid, Topos Verlag AG/ Turner, 1980, Tomo II, pág. 183.