

años más tarde integrarían el libro, yo recuerdo que algunos se escandalizaron porque se apartaban mucho de la poesía que escribía por entonces la gente de mi generación o del concepto que, por lo general, se tenía de «lo poético». El libro llevaba una nota preliminar que no todos aceptaban, en la que yo decía, entre otras cosas, refiriéndome a la poesía: «No la busquéis tan sólo en las aguas de un arroyo o en los cálidos ojos de una mujer querida. Bajad también entre los lodazales, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron». Algunos temieron que aquel libro destruyera el concepto tradicional del lirismo, lo que no era cierto, puesto que para mí —repito— lo poético no está en las cosas, sino en la expresión, en la palabra como arte. Siempre recordaré que Eugenio D'Ors me dijo en un café con su peculiar ingenio: «Mire usted, Morales, estoy muy triste porque sus poemas de *Los desterrados* me han gustado mucho». Le pedí que me aclarara la paradoja, y me respondió que si el libro tenía malos seguidores había el peligro de que metiesen la poesía en los lodazales y no la pudiesen sacar, mientras que con los temas tradicionales podía disimular mejor la ineptitud en beneficio de la propia poesía. Como D'Ors murió en 1954 no sé qué me hubiera dicho de *Canción sobre el asfalto*, sobre todo de mi hoy tan divulgado «Cántico doloroso al cubo de la basura».

**P.** *Ambos libros son sociales, tu obra es social, la poesía social toma fuerza, Blas de Otero, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis... están haciendo su obra y se les etiqueta, no obstante a ti no se te considera un poeta social a la usanza de entonces. ¿Por qué?*

**R.** No creo que mi obra poética sea social, sino simplemente humana y atenta a todo lo humano. Lo que sí ocurre es que se anticipó a la poesía propiamente social de mi generación en el tratamiento de temas no tradicionales. Mi atención a lo humilde, a lo sencillo, a lo derrotado e incluso a lo feo puede haber hecho creer en aspectos sociales de mi poesía.

**P.** *Tu obra es una constante búsqueda de la belleza expresiva, si bien jamás dejas un poema sin contenido y la temática parece inviolable. Bien sabemos que los más grandes poetas de todos los tiempos unieron ambos conceptos, pero hablemos de tu porqué.*

**R.** La realidad es que yo creo que no puede haber poema verdade-



ro sin emoción estética, que es lo imprescindible. La temática es lo de menos, ya que se puede hacer un mal poema a lo más importante y trascendente y uno bueno a lo más insignificante. Lo que importa al verdadero amante de la poesía, no al falso, es la expresión, no el contenido, que puede encontrar incluso más desarrollo en otros géneros. Claro está que yo prefiero el poema con sentimiento y contenido humano, aunque no sean esenciales para que exista el poema. Esto crea una mayor comunicación con el lector.

**P.** *Podríamos diferenciar una tercera etapa: es el tiempo en que te preocupa lo sociomoral de ser. Y como ejemplo están tus libros «La máscara y los dientes», 1962, y «La rueda y el viento», 1971. Son poemas largos, polimétricos, propios para el lirodrama, como tú lo deno-*

*minas, ¿consideraste, entonces, que había llegado el momento de enfrentarte al poema de superiores dimensiones a imitación de los grandes poetas clásicos.*

**R.** Ciertamente, entre los años 1958 y 1969 me preocupó la condición humana de una manera especial, e incluso pensé hacer a través de varios poemas de cientos de versos una especie de gran friso o mural que la reflejara. Luego tan sólo escribí dos poemas extensos, pero muy cambiantes técnicamente, ya que la polimetría de que me hablas ayuda a erradicar la monotonía que origina el poema extenso monorrítmico y monométrico.

**P.** *Por último libro, «Prado de serpientes». ¿Por qué este título y por qué esa cita de «La Celestina», donde el mundo aparece como una total decepción?*