

# VERSO Y PROSA

BOLETIN DE LA JOVEN LITERATURA

AÑO I

MURCIA - 1927 - AGOSTO

NÚM. 8

## Caleta de Sombra

Verba de su jardín, alfombra rizada de aire, pintada de flores. ¡Qué gustosamente se le hundían los pies en aquella mullida frescura! Cuando ya la mañana por el cielo iba a dar la vuelta a las doce, todavía entre la yerba húmeda, fresca de rocío, eran las nueve o las diez. Adolfo Aprile recibía con halago esas dos horas regaladas que le prolongaban su primera mañana de Abril verdadero, toda brotada de memorias y de ensueños. Suavidad, dulzura y silencio de alfombras. Seno de las noches de verano en Niza. Alfombra de cielo en el mar, bordada de estrellas en el paseo de los ingleses. Hotel y alcoba. Terciopelo y prado. Musgo. Musitar, resbalar. Musgo, delicia del musgo, del musgo suave; alfombra desnuda y fresca, albergó, albergue resbaladizo de caricias. De pronto, alborotando el silencio, reumbando en el puente metálico, pasó el expés de las once y media camino de Roma. Adolfo Aprile se estremeció, como si aquel ruido se le hubiera llevado por el aire. Por un instante se sintió niño y medroso. Después, atónito y quieto, cerrados los ojos, quiso recuperar aquellas dulces horas que el frescor de la yerba le había ofrecido, abriéndole una mañana más tierna. Pero recordó, en cambio, uno de sus últimos viajes de Marsella a Génova. Después a Roma.

En Génova. Cuando llegó al hotel y pisó las alfombras suaves del pasillo, tras del mozo que le conducía y le llevaba las maletas, sintió un ligero alivio, como si la blandura dulce del tapiz le penetrara con optimismo el alma, haciéndosela de sustancia más tierna y confortable.

La habitación era una alcoba ancha y vieja, tapizada de rojo, amueblada con una cama canónica, de caoba, un velador cubierto con mantelillo de paño morado, un sofá ancho con cojines de seda granate y dos sillones abaciales de madera morena y el asiento de cuero renegrido. La luz se recogía en la estancia sumisa y opaca, fundiéndose con la oscuridad grave del tapiz y del mueblaje, y atornasolábase un poco sobre el damasco verde oscuro de la colcha. Y todo se copiaba hondo, como pintado en un cuadro muy antiguo, en el espejo de una consola que había junto al balcón. Adolfo contempló la estancia posando en cada objeto sus miradas que fueron luego a detenerse con mayor largura en el fondo penumbroso e inclinado del «interior» que se pintaba en el espejo. Al principio lo contempló distraidamente, sin notarse a sí mismo, como si aquel hombre con las manos en los bolsillos del gabán y el sombrero calado no fuese él, sino la figura necesaria de un óleo profundo y lleno de sombras. Mas al apartar la vista, por un instante, el espejo le retuvo, le hizo volverse un poco, atrayéndole con esa momentánea vida que se nos queda siempre en las lunas y que quiere aprisionarnos por completo, helarnos para siempre en su entraña dura y luminosa.

Y entonces se dió cuenta de su momentánea distracción, durante la cual no había pensado ni sentido, porque su vida, luego de tanto can-



RAMÓN GAYA: Retrato  
(1926)

sancio, se le paraba en el sosiego de la alcoba. Volvió a percibirse. Advertía sobre él un peso muy grave que le apretaba los hombros y le ceñía las sienas; le parecía que repentinamente hubiera de engordar mucho y disminuir de estatura, de modo que quedara en el suelo extendido y aplastado, con ese aspecto de las ropas dejadas caer con descuido sobre las alfombras de los dormitorios.

Se sacudió; instintivamente puso en puntillas y se miró, esquivándose, en el espejo. Después se quitó el gabán y el sombrero, apagó la luz, encendió a tentones un cigarrillo—¿cuántos, ya, en aquel día?— y se asomó al balcón.

Había vuelto a llover torrencialmente como durante todo el viaje. La luz de los faroles se pulverizaba en las ráfagas del chaparrón y se enrojecía y brillaba en los charcos de la plaza ancha y sola, con la estatua negra del Rey en el centro, galopando sin moverse hacia los jardines de los lados, pequeños y escondidos, con los paraguas de las palmeras abiertos.

Soplaba un vientecillo frío. No podía seguir en el balcón. Cerró, encendió la luz, y se sentó en el sofá a terminar el cigarrillo. Por un instante el recogimiento de la alcoba le infundió sosiego, pero el frío que entraba por el balcón le removió de esa naciente calma. Paseó un poco por el cuarto. Repentinamente se detuvo, y quiso recordar la hora exacta de la salida del primer expreso a Roma. Quizás habría también algún telegrama a su nombre. Llamó al camarero para preguntárselo. El tren salía entonces a las nueve y tres cuartos. No había telegrama. Se resignó.

Ya en la cama, con la luz apagada, empezó a combatir el desvelo que a pesar del mucho sueño el mis-

mo cansancio le producía. Intentó los medios más inocentes: contar muchas veces hasta cien, pronunciar reiteradamente una misma palabra, fingir un largo sueño de respiración pausada y regular. Pero todo fué inútil. Entonces pensó si acaso podría dormirle la imitación del ruido monótono de las ruedas del tren. Y comenzó a simularlo con un ronquido sordo, que se le ahogaba en la garganta bronca de cigarrillo y violenta de escorzo.

Sólo en su niñez, o más tarde, enfermo, había sufrido de insomnio. Recordaba aún las noches interminables, medrosas en la casa de Milán, cerrado en su alcoba, asustado por las pisadas de los pocos transeuntes que de tarde en tarde cruzaban la calle y que llegaban hasta él como voces humanas sumidas en un pozo muy hondo. Ya mayor, en Génova, solía soñar en ahogados que no podían subir hasta el brocal; poco a poco él también sentíase ahogado; pero el pelo le crecía, le crecía y un hombre muy fuerte le tomaba por las guedejas y le iba pozando. Esto recordaba de sus insomnios y ensueños de niño y esa noche se le aparecía claro y preciso, entre las visiones de su duermela.

Illuminada con la luz del íntimo recuerdo, que fijaba precisamente los contornos contra la oscuridad de la alcoba, esta visión de su infancia asustadiza y enferma adquirió un sentido patético: veía él su vida, ya de treinta y cuatro años larga, como una constante vigilia, un insomnio sin sentido, y muchas veces, en los callejones de esos insomnios, empinadas cuevas de los amaneceres, también había tropezado con pozos profundos; aún le quedaba la fatiga de sus ademanes torpes para salir de esas aguas hondas que le emblandecían los deseos de vivir.

En la oscuridad de la alcoba se fueron aglomerando unas manchas blancas y luminosas. Poco a poco formaban un paralelepípedo: un farol; en el cristal con letras negras muy claras a la lectura—las veía aún—: *Marseille*. Fueron escribiéndose como en un letrero luminoso: vacilaban primero un poco, oscilaban, y luego se quedaban plantadas en el espacio negro de la alcoba.

Cuando desaparecía el farol, las tres letras, bien incisas—¡qué aplomadamente cabalgaba en la sombra aquella M!—perduraban, se agrandaban y caminaban hacia él escritas en los topes de una locomotora en marcha. ¡Cómo se atolondraba de embarullado estruendo su cabeza, con el tren dentro, crujiente!—Sentado en la playa volvía a sentir ahora ese mismo ruido traqueteándole en la frente.

Camino de Roma, en aquel tren expreso que se detenía, pasaba de largo por las estaciones o paraba en medio del campo, con los primeros desórdenes revolucionarios, Adolfo Aprile, solo en su departamento iba al encuentro de Juliette. Pero su inquietud desasosegada estremecida de presentimientos y temores, y su largo cansancio no le permitían pensar con reposo en la causa verdadera de su viaje. Una pesadumbre de dolor había nublado su memoria y cicatrizado la herida de su inquietud. Sentía tan sólo la fiebre de esa pena, mezclada a su cansancio y a un deseo físico de dormir, de rendirse al sueño que le robaban sus cavilaciones. Le extrañaba, ante todo, no recordar bien en donde había comenzado su viaje. En aquel instante parecíale que siempre, desde su niñez, había ido en ese tren, sólo, en busca de alguien. Cuando llegaba a la estación no encontraba a nadie y volvía a proseguir el camino. Era tan fuerte esa sensación, que frecuentemente, aun ahora, creía estar en un departamento de tren, solo, haciendo aquel mismo viaje. Muchas veces solía dormirse soñando esto. Los trenes que por la noche oía desde la alcoba de su villa, hiriendo con su silbato la noche, se detenían un instante ante su puerta. El abría un departamento, entraba de puntillas para que nadie se apercibiese de su huida y ya no regresaba más. Al principio el departamento estaba vacío. Por la ventanilla pasaban de tarde en tarde los farolillos rojos de estaciones diminutas, que parpadeaban un instante en el cristal, entregando a la velocidad del expreso toda su vida momentánea. Ya a la madrugada el tren se detenía en una estación llena de luces, estación marinera, al borde de un puerto grande con muchos barcos que dormían con su ojillo verde abierto en la perilla de sus mástiles. Cuando partía de nuevo entraba en su departamento una mujer joven vestida de blanco. Sentábase a su lado y, ofreciéndole unas flores le hablaba con una voz sedosa, delgada, que se le iba ondulando en la gracia de sus palabras, marcadas con la redonda suavidad del acento francés; tenía el pelo rubio, y Aprile, mirándole los ojos, alegres y dulces, le acariciaba los bucles. El quería llamarla, pero si pronunciaba su nombre el tren se detenía y la soñada viajera le abandonaba. Mudamente, entonces, la

Estampa del cielo

Las estrellas  
no tienen novio.

¡Tan bonitas  
como son las estrellas!

Aguardan un galán  
que las remonte  
a su ideal Venecia.

Todas las noches salen  
a las rejas.

—¡Oh cielo de mil pisos!—  
Y hacen líricas señas  
a los mares de sombra  
que las rodean.

Pero aguardar muchachas  
que cuando yo me muera  
os raptaré una a una  
en mi jaca de niebla.

TRES HISTORIETAS  
DEL VIENTO

I

El viento venía rojo  
por el collado encendido  
y se ha puesto verde, verde  
por el río.  
Luego se pondrá violeta  
amarillo y...  
Será sobre los sembrados  
un arco iris tendido.

II

Viento estancado  
Arriba el sol.  
Abajo  
las algas temblorosas  
de los álamos.  
Y mi corazón  
temblando.

Viento estancado  
a las cinco de la tarde  
Sin pájaros.

III

La brisa  
es ondulada  
como los cabellos  
de algunas muchachas.  
Como los marecitos  
de algunas viejas tablas.  
La brisa  
brota como el agua,  
y se derrama  
—ténue bálsamo blanco—  
por las cañadas,  
y se desmaya  
al chocar con lo duro  
de la montaña.

FEDERICO GARCÍA LORCA

P o e m a s

No quiero mirar la orilla,  
no quiero mirar el mar  
que me voy quedando sola  
con las dos manos vacías.  
Amigo, con tu pañuelo  
has despertado mi olvido  
y te llevas en sus bordes  
la flor blanca de mis sienas.  
No quiero mi traje azul  
ni mi delantal de encajes  
que ya me han dejado sola  
con los pies dentro del agua.  
Amigo, con tu recuerdo  
se riza el aire del mar:  
estela sobre las olas,  
peregrino pensamiento.

AUSENCIA

Las horas son iguales  
cuc aquellas de mi ausencia:  
lentas, precisas, mudas,  
en orden de asiladas.  
En estas mismas horas  
tu presencia dejaba  
un tranquilo descanso  
sobre mi fantasía.  
Las agujas atienden  
el mandato del péndulo  
y hacen su telaraña  
de números romanos.  
Tu presencia lejana  
deja sobre mi frente  
la mano que despierta  
mi sueño, poco a poco.

VIENTO

Estaba sobre la playa  
en una carrera loca:  
se tendía por la arena  
dejando la huella blanca  
de su línea perezosa.  
Estaba limpio y desnudo  
sobre la tarde parada  
y era toda su presencia  
una recta indefinida.  
Viento enredado en mis brazos  
como una cadena larga!

DIBUJO

Yo no quisiera pensarlo  
pero lo llevo prendido  
del alto mar de mi frente:  
telón de cinematógrafo  
para mi anhelo perdido.  
Yo no quisiera pensarlo.  
Reflejo de toda luz  
y eco de toda palabra,  
dibujo del pensamiento:  
yo no quisiera pensarlo.

JOSEFINA DE LA TORRE

Andalucía la Baja

Apliquemos aquí, para el mejor estudio de este caso arquetípico, la biología del camaleón—la leyenda andaluza, mejor dicho, de esa biología—en aquel punto en que, mágicamente, con una delicada irización de matices y transparencias, comienza a reflejar en su cuerpo, ejercitando sus aptitudes el Frégoli de los saurios, todos los colores del paisaje circundante. El libro que intentamos comentar ahora, «Andalucía la Baja», no podía ser otra cosa más que eso, ni el tornasol y la vistosidad de sus poemas podía obedecer a otra ley o proceso biológico distinto. Pongamos a ese camaleón mimético junto a la era, en trajines de recolección, de un típico cortijo andaluz y observaremos cómo irá captando, progresivamente, la imagen dúplice del entorno—la filigrana arquitectónica de una espadaña con cigüeñas—y veremos también con qué elegantes movimientos—reminiscentes de los de la labor agrícola—irá el viento cosechando las nubes doradas del estío, deliciosamente y casi sin esfuerzo alguno, almiarándolas después, con sus bieldos de brisas, sobre las aguas ambulantes del río cercano. (Fernando Villalón, como todo hombre terrícola, no ignora que la cigüeña es un elemento más en el apero de labranza de un cortijo. Tan importante, quizás, como el arado. Pero en un orden arcaico y pintoresco que lo sitúa sobre una besana de la prehistoria de la agricultura. La cigüeña es—pudiéramos decir—el arado romano de los vientos).

Estos poemas de «Andalucía la Baja» le escardaron al campo su olor más silvestre—asimilándose—, su olor de taraje, su olor agrario, y el río, al pasar entre ellos, fué remolcando, páginas abajo, desde el pié de imprenta al colofón, toda una doble margen de forestales versos ribereños, entre los cuales se desvanece ya, a lo lejos, sobre las marismas zahareñas del Guadalquivir, en espejismos fugaces—así un arco iris zahorí, de faralaca vistosos, que bailase un *vito* momentáneo jaleado por la lluvia y el viento—esa Andalucía castiza, auténticamente viril, que tuvo un eco de colores románticos en los pinceles ochocentistas de Valeriano Bécquer.

Nadie más diestro que Fernando Villalón en el arte de alancear los vientos pastueños que suben, hacia Sevilla, abrevando por el Guadalquivir, y nadie poseerá una destreza semejante a la suya para prender, con la garrocha de majagua de su más fino verso, sobre esos mismos vientos de trapío jarifo y campero—en el contrapelo retinto, ensortijado de colores, de sus espejismos y arco iris—la metáfora pintarrajeada (divisa taurina o Rosa de los Vientos) que luzca mejor sus cintas de seda bajo los cielos lujosos de Andalucía. De esos cielos deliciosamente habitables que aparecen como dispuestos para servir de confortable *garçonnière* a un Príncipe de Gales que viaje, como turista, a través del «Romancero gitano» de García Lorca.

Un San Rafael, por ejemplo, que siendo patrón de Don Luis de Góngora lo fuese también, por razones de paisanaje lírico, de los poemas de «Andalucía la Baja».

ADRIANO DEL VALLE

Huelva, 1927.

(Fernando Villalón.—«Andalucía la Baja». Poemas).

tomaba en sus brazos y a poco ella se dormía con la cabeza inclinada sobre sus hombros. Al amanecer, cuando a la luz débil que entraba por los visillos de la ventanilla la contemplaba aún dormida en su regazo, muy sigilosamente acercaba los labios a los de ella para besarla. Pero con espanto advertía que le faltaba el aliento, que la boca de su compañera estaba fría. Era inútil llamar, querer parar el tren. Seguían así kilómetros y kilómetros sin llegar nunca al borde del día. Entonces ella le consolaba: oía su voz muy lejana, muy ténue:—«Perdón. Hemos llegado un poco tarde. No te inquietes. Además, te has equivocado de tren. ¿Lo ves? Este es un tren para los muertos. Debes bajar a la primera estación: ¡yo te hubiera amado tanto, tanto! Pero has de perdonarme. Hemos llegado un poco tarde». Todavía en sueños oía pasar otros trenes, más veloces; sin explicarse cómo, él estaba otra vez solo en el departamento de uno de estos y el tren en que iba su compañera se internaba por un tunel inacabable. Cuando despertaba, sentía ansias de bajar al jardín, en busca del mar, del aire, de la luz.

No le extrañaba este sueño absurdo y repetido. Lo que verdaderamente le inquietaba era asociarlo, como un recuerdo real y vivo, a su memoria del último viaje a Roma en busca de su tía Juliette, que, sintiéndose enferma había querido que telegrafiasen a Adolfo. Inquietábale, principalmente, porque a ello atribuía el desorden que entorpecía todas sus visiones y memorias últimas de Juliette, que él hubiera querido retener exactamente.

Una luz dorada, débil a través de las cortinillas del balcón. Cuando él entró en la alcoba silenciosamente, Juliette dormía. En la puerta del sueño, dormida. Al lado del balcón, de pié, una mujer vestida de blanco; de blanco, con el índice en cruz sobre los labios. En la casa, el padre de Juliette, Pablo, algunos amigos que él apenas conocía. Pero, además, alguien, oscuro e invisible, alma de aquel silencio medroso, vivía ocultándose por los rincones, o entraba despacio y se quedaba largo tiempo sentado a los pies de la cama de Juliette. Nadie podría verlo, pero era indudable que estaba allí. A veces Adolfo lo sentía, lo veía casi, con formas de mujer; otras, era un hombre casi desnudo, apenas cubierto con una sábana blanca. Si él pensaba muy intensamente que era imposible tolerar esa presencia, apretando sus manos como si quisiera retener un último germen de vida, la sombra desaparecía; pero acababa por reaparecer, viniéndole. De noche, principalmente.

Las manos de Juliette; entre los dedos, las puntillas del embozo abullonadas como rizados claveles blancos. Este recuerdo persistía siempre. Fuentes altas, los brazos, o venas de agua entre la nieve. Se le quedaron las manos de Juliette entre las suyas, suaves, frías. Galerías del desvelo febril en las madrugadas. ¡Cómo cantaba Juliette, despeinada y alegre, en camisa, paseando por los prados imaginarios de jardines entrevistos! Después se cansaba mucho, se acostaba, se entredormía, y le llamaba a él muy despacio. Siempre: «Perdón. Hemos llegado tan tarde!»

Realmente, le era imposible recordar como había sucedido. El le retenía las manos, y le besaba la frente. Sólo Adolfo estaba con ella. Todos dormían doblados de fatiga. En los ojos de Juliette, en sus labios, por todo el rostro difusa, una dulce sonrisa. Como en los mejores días

del primer veraneo en Bellagio. Ella le hablaba otra vez de una vida contenta, y abierta y alegre. Poco a poco la voz se le hacía más dulce, trémula de ternura, de caricias, de amor. De repente, sin que Adolfo Aprilé pudiera evitarlo, entró la sombra callada e invisible. Era muy extraño. Tenía los mismos ojos claros que Juliette, igual sonrisa, y hablaba con idéntica voz, con igual languidez acariciadora. Adolfo se la quedó mirando y no pudo rechazarla. Era ya Juliette. Aún pudo ella abrir el embozo, llevarse una mano al pecho. Volvió hacia él los ojos, en aquel instante grises, velados, y con voz muy lejana:—«es aquí, aquí.» El se inclinó más sobre ella y le besó el seno casi frío. Luego, más lejana todavía: «Hemos llegado tarde... Ahora... Siempre». Después un largo silencio, una oscuridad densa y otra vez Juliette en sus brazos, viva.

Aquella mañana, allí en su villa, ya en la sombra de su edad, al recordar la muerte de Juliette no sentía pena. Realmente nunca la imagi-

nó muerta. Para él había sido siempre de aire, voladora y ligera como el aire. La veía ahora al evocarla, como una sombra también estática a su lado, igual a su deseo. Pensaba: «Cuando murió Juliette». Y luego, ya sólo, vivo en su memoria, volvía a ver toda su juventud unida a la imagen de ella, que iba transformándose a través de todos sus recuerdos para ofrecérsele única en el momento de la muerte, alegre y suya. Los días que siguieron a la pérdida de Juliette él no los sentía presentes. Todo lo que había sucedido desde entonces fué para Aprilé un largo tiempo muerto. Inútilmente quiso incorporarse a una vida que a su lado rebullía. No pudo. Cuando después de muchos meses pretendió volver sus ojos hacia lo que todos contemplaban sintiose ciego. No comprendió nada. Y se compró entonces su villa marinera.

JUAN CHABÁS

(De la novela de este título próxima a publicarse).

LA RUEDA

En aquel largo malecón se situaban todos los pescadores de la ciudad. Era allí donde estaban los peces amaestrados para regalo del turista, verdaderos peces suicidas, atentos no más que a complacer al pescador ocasional. Cada pescador tenía su número, igual que en un concurso, y como estaban muy próximos unos a otros, se establecía siempre un pugilato, porque aun en aquel lugar de aprendizaje, donde la pesca no tenía dificultad y los peces sabían su obligación, era preciso, en ocasiones, una hora larga de espera. Claro está que este accidente también estaba previsto, pues sería criminal hacer creer al pescador incipiente que la pesca no es un ejercicio de paciencia.

Detrás de este malecón había unás calles un poco sinuosas, y con un fuerte olor a brea, en las que se vendían artículos náuticos de lujo. Allí la tela más blanca para las velas, y las cuerdas mejor templadas, y los cables más flexibles, y las sedas más resistentes, y las cañas plegables, y los silletines de lona, y las sombrillas rojas y blancas, y las cestas para el cebo, y los buenos cuadrantes, y los prismáticos más claros, y las linternas más potentes... Una enciclopedia, en suma, de la náutica de lujo; es decir, los instrumentos del ocio del mar, para los que no saben de las tragedias del mar, y toman el mar como una diversión.

A Ventura le gustaba perderse por estas calles, y aun entrar en estas tiendecillas en las que se vendían objetos tan incomprensibles. Se llegaba a los objetos marinos casi sin darse cuenta. Empezaba la calle por una tienda de grabados antiguos; seguía por otra de condecoraciones y escudos; venía, después, la de animales disecados; a continuación, una de peces vivos, y, finalmente, las tiendas de náutica, como en un puerto de veras; esas tiendas que tienen un poco movimiento de barco, y que en unas partes huelen a brea, en otras a ginebra y en otras a mariscos. Todas las tiendas las revolvía Ventura.—A ver, sáqueme usted un antejo; un auténtico catalajo, especialista en descubrir barcos en el horizonte—. El tendero no acababa nunca de entenderle. Ventura iba probando uno y otro antejo, para acabar diciendo:—El auténtico catalajo, especialista en barcos, ha de tener siempre un barco dentro; si no es así, no sirve. A un antejo de estos, de larga vista, no le es lícito defraudarnos cuando le tendemos sobre el mar—. Después contemplaba un viejo bergantín, navegando dentro de un fanal; un bergantín velero, en el que todo, hasta las velas y los marineros, era de cristal—. Esto hay que sacarlo al sol—decía—para que parezca un barco de verdad—. Pero donde más ratos solía pasar era en la tienda de peces vivos. El vendedor de peces odiaba en secreto al vendedor de pájaros, y el vendedor de pájaros debía pagarle en la misma moneda. Como cada cual tenía acotado un elemento del mundo, y vivían tan próximos, este odio mutuo estaba justificado. El vendedor de pájaros era un hombre de aire libre. El mismo parecía un pájaro, o al menos tenía pelo y ojos de buho, y nariz de águila. El vendedor de peces, en cambio, era hombre de agua, con unos lentes de cristales muy gruesos y un poco verdes, que le daban aspecto de estar dentro de un fanal. A veces coincidían los dos a la puerta de la tienda, pero ni se miraban siquiera. El uno contemplaba el cielo y el otro el mar. ¿Cómo habría lle-



RAMÓN GAYA: Dibujo (1926)

gado el vendedor de pájaros a aquella calle? Debió ser por una confusión. Lo indudable es que usurpaba un lugar a los objetos marinos. El, por congraciarse, sin duda, con la gente de mar, vendía también conchas y caracolas, y, entre los pájaros, gaviotas, y esto era lo que principalmente exasperaba al vendedor de peces. Ventura pasaba grandes ratos no más que viendo girar los peces en las pequeñas cajas de cristal. Por la noche, cuando se encendía la luz, adquiría la tienda un efecto fantástico. Aquello era el fondo de un mar maravilloso, en el que cada pez tenía su nombre en latín, y debajo, su precio. Allí, hasta aquel fondo submarino, llegaba algunas veces la algarabía de los pájaros. Curioso contraste con aquella conjuración de silencio que tenían los peces. Aquel constante piar de los pájaros, no era sino una elegía a la perdida libertad. Esto le hizo pensar a Ventura que no había sino dos modos de perder la libertad: la pecera y la jaula. El vendedor de pájaros y el vendedor de peces acotaban las dos formas de esclavitud. Mas si quiera los pájaros no vivían engañados. De su elemento propio no les separaba sino las rejas. En cambio, los peces, con agua limpia cada mañana, y un concepto un poco confuso del espacio, creían la breve caja de cristal todo el océano, y lo que había detrás de ella un mundo de pesadilla, en el que no había que creer.

Una tarde, entre la fila de pescadores, tan egoístas que no cambiaban entre sí impresiones ni se miraban siquiera, descubrió Ventura un hombrecillo extraordinario. Era un ser intermedio entre el profesional y el aficionado; mas ninguno ponía el anzuelo tan lejos, ni templaba con tanto método la cuerda, ni hallaba una actitud tan perfecta de reposo. Era este pescador el que tenía siempre más público en torno, el que daba al deporte un acento más pronunciado de espectáculo. La edad de este hombre era indefinida; por la espalda se le tomaría por un niño, y quizá, en virtud del contraste, al verle de frente parecía más viejo de lo que era en realidad. Bajo de estatura, rechoncho y muy colorado, tenían siempre los labios fruncidos para que no se le escapase la pipa, y entre el humo espeso, humo de vapor cuando sale del puerto, se descubría una mirada azul, perdida siempre en pensamientos muy lejanos. Tipos así andan buscando los

pintores de cosas del mar, y no los encuentran nunca. Una tarde, después de la puesta de sol, quedaron solos junto al malecón Ventura y el pescador desconocido. Este tardaba siempre en recoger sus trebejos, y, además era el último en apartarse del mar. Las cañas eran tan largas, que Ventura le tuvo que ayudar a unirlas, para que pudiera echarlas al hombro fácilmente. Aquella tarde el pescador se atrevió a hablar con Ventura.

—¿Usted, señor, que parece tan amable para mí, sabría de alguna colocación? Todas las mañanas busco por la ciudad y no encuentro nada. A la tarde vengo a pescar, y con la pesca vivo, aunque muy pobremente. Mas esto de la pesca no es para mí, trabajo; es pura diversión. Si yo no estuviese frente al mar unas horas al día, no acertaría a vivir.

—¿Ha sido usted marino?—preguntó Ventura.

—Lo he sido; pero de verdad solamente en el teatro, pues en cuanto me pongo en un barco auténtico, sobre el mar auténtico, el mareo me domina de tal modo que me siento morir. He navegado por todos los mares del planeta; mas no como un hombre, sino más bien como un fardo. El mar, la única adoración de mi vida, ha sido mi castigo. Ya me conocen todos los puertos del mundo, y saben que en el mar soy hombre perdido, y no hay capitán que quiera admitirme. Esto me hace muy desgraciado. Yo quisiera alejarme del mar de un modo decisivo, y aun regalar mis útiles de pesca; mas para esto necesito un oficio. Un oficio que encaje dentro de mis aptitudes, y, a ser posible, que se parezca a un oficio de mar.

Hacía mucho tiempo que Ventura andaba buscando un criado. Un hombre que le sirviera de compañía en los viajes y en sus largas soledades y, al mismo tiempo, que le facilitase la vida, encargándose de todos los menesteres groseros, en los que tanto tiempo tenía que invertir. Cuidar la ropa, hacer el equipaje, comprar lo necesario, cobrar en los bancos, contestar a los pedigüños... Cumplir, en suma, la misión de los antiguos criados que representaban el reverso del señor, y que tenían derecho de hablar en plural, porque el señor y ellos eran la misma persona. Así, pues, no le costó a Ventura decidirse.

—¿Un destino que se parezca algo a un destino de mar... Quizá

pueda yo ofrecerle uno. ¿Usted quisiera ser mi criado? El trabajo no sería duro y el salario aceptable.

—Criado... Criado... ¿Serviría yo para criado?

—Más bien que criado diré acompañante. En mi casa haría usted una vida parecida a la vida de mar. Yo tengo en mi ciudad una guardilla que puede ser muy bien un barco por la noche; hay al menos en ella un silencio de alta mar, y por una claraboya se ven las nubes y las estrellas sin que nada las estorbe. Yo le pondría a usted una litera para dormir, y así daríamos a su lugar de reposo un aspecto de camarote. Quizá el criado que a mí me conviene sea un marino de afición. Sueño baldeado, cristales transparentes, metales muy brillantes, pantalón de hilo blanco, humo de pipa en torno nuestro, y siempre un movimiento de viaje. Nada nos faltará para esta ilusión de ir navegando, y usted podrá sustituir las horas de pesca con una espera más transcendental, frente a mi gran encerado. Yo también puedo darle a las horas de descanso un ejercicio de paciencia semejante a la pesca.

—No le sorprenderá a usted, señor, que en estos momentos me encuentre un poco confuso. Todo lo que usted acaba de decirme es maravilloso, pero es incomprensible del todo cómo un hombre que puede sostener criado vive en una guardilla.

—Por probar estas rarezas no pierde usted nada. Véngase conmigo, hasta mi hotel, y allí le informaré de sus deberes.

—¿Cómo es su nombre, señor?

—Ventura.

—El mío es Eduardo, y ya que estamos presentados, vamos donde usted quiera. Mi familia soy yo mismo, y todo mi equipaje va tras de mí.

—Pues que ya eres mi criado—terminó Ventura—no te resta sino obedecer. Mañana elegiremos traje, traje azul con botones dorados... Si no fuese por el maldito mareo, yo compraría un yacht... Pero quizá le compre para tenerlo anclado en el puerto, y que tú puedas pescar desde la borda.

Eduardo estaba confundido. No acababa de entender si Ventura era un loco; pero su espíritu aventurero se impuso a todo razonamiento. Escandalizó un poco en el hotel la entrada de aquel tipo extraño, que amenazaba romper los cristales con sus largas cañas de pescar, y que iba dejando por el suelo un reguero de agua, que caía de su cesta. Ventura le instaló en una habitación inmediata a la suya, y le presentó a la servidumbre como su criado. Eduardo comenzó a creer que todo aquello era verdad, y que había entrado al servicio de un millonario extravagante. Ventura le impuso en pocas palabras de su obligación y le dió ropa suya para que se vistiera, ropa que le sobraba por todos los lados, y que daba al pequeño Eduardo un aspecto profundamente cómico.

A la noche comenzó Ventura a iniciarle en los secretos de su ciencia. Le puso sobre la mesa un bote de tabaco y un juego de pipas, y haciéndole sentar en un sillón le dijo:—Fuma lo que quieras, en tanto que trabajo—. El ambiente estaba tan cargado de misterio científico, y aquel encerado negro que cubría la pared era tan insondable, que Eduardo empezó a sentir las mismas emociones que sentía sobre el mar. Toda la superficie negra se iba llenando de guarismos blancos, y en tanto la estancia, cargada de humo, parecía navegar a toda máquina. Eduardo se sintió feliz por primera vez en su vida.

Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte

«RAATIONABILIS SINE DOLO»

(3) Ninguna estética reciente acepta la definición del arte como imitación de la naturaleza, y al rechazarla, excluye—y hace perfectamente en ello—la interpretación, que ha solido dársele, de copia o semejanza aparente. Pero si esta ha sido la interpretación vulgar, que al enunciarla, involuntariamente, solemos darle todavía, no sucedería de este modo si meditásemos sobre lo que por imitación debe entenderse: que no es ni copia, ni semejanza o parecido. El arte no es apariencia, ni reflejo—y por eso mismo no es especulación física ni metafísica.—El arte no es el espejo que colocamos ante la naturaleza, para reflejarla; no es, tampoco, simulación mímica y aparente de las acciones—; ni ilusión, ni falsificación; el arte,—dice la estética reciente—, es intuición, imaginación, fantasía: representación poética, y no práctica ni conceptual; porque es parte independiente en la actividad del espíritu—es una etapa de esa misma actividad: práctica, conceptual y poética, que llamamos espíritu; y de este modo, cierra el hombre, como en un círculo, la triple forma espiritual de su actividad: filosófica, moral y artística—; partes independientes, entre sí, y dependientes, en la unidad total humana del espíritu. Pero esta tercera dimensión del conocimiento—el arte, la intuición artística o razón poética—, puede llamarse, también, ventajosamente, imitación de la naturaleza, puesto que no es creación natural, sino recreación espiritual del hombre. Cuando el hombre imita a la naturaleza, se hace de nuevo naturaleza; pristino, puro,—imagen y semejanza divina—; se expresa, se forma poéticamente, y queda—como diría Vico—muerto para el hombre y vivo para Dios. Porque la naturaleza—según Pascal pensaba—es una imagen de la Gracia: una imagen divina; el arte, imitando a la naturaleza, se hace, también, naturaleza, o sea, imagen divina. Y este pensamiento cristiano de Pascal coincide, esencialmente, con la armoniosa consecuencia orgánica que estructuró, cristalinamente, el sistema aristotélico; y con la trascendencia ideal platónica y neo-platónica, por lo que estos filósofos llamaban al arte: imitación de la naturaleza. La imitación es conversión en aquello que se ha imitado, y al convertirse el arte en naturaleza—al hacerse naturaleza, nuevamente, graciosamente,—como el hombre redimido o divinizado se hace,—lo que es el arte, imaginación pura. Tal vez se podría añadir, sin paradoja, que también la naturaleza puede definirse como la imitación del arte. Y, efectivamente, es así. La naturaleza imita al arte, porque la representación de lo natural en el espíritu se forma, naturalmente, por razón poética; y podría afirmarse, de este modo, que la razón de ser poética la naturaleza es el arte, como la razón de ser poético del arte, es la naturaleza.

(5) M. Jourdain creía que hablaba naturalmente, hasta que descubrió que lo hacía de un modo artificial: que hablaba en prosa, sin saberlo. Pero no era cierto. Desde Aristóteles, los maestros de ciencia estética nos dicen que la prosa y el verso, no determinan, por sí mismos, una diferenciación poética; que la poesía—o lenguaje verbal poético; (todas las artes son lengua-

je poético; todas tienen un denominador común: la poesía)—que el arte poético, lo mismo puede estructurarse, expresarse, en prosa que en verso. La prosa no poética—y el verso no poético—son el lenguaje verbal expresivo de la actividad espiritual puramente ideal o conceptual—del pensamiento inteligible; el verso y la prosa (poéticos), indistintamente, son expresión y forma de la actividad espiritual puramente intuitiva o imaginativa, artística—del pensamiento poético—. Pero verso y prosa, siempre que sean lenguaje verbal vivo, a sabiendas o no, son lenguaje poético. El poeta depura la expresión, la forma de su pensamiento, hasta hacerlo de nuevo, naturaleza, reduciéndolo a pura imaginación, a solo forma; pero forma de su contenido, de su fondo poético, que no es ya contenido ni fondo desde que se ha expresado, o formado, al expresarse.

(7) La conquista de la prosa como puro instrumento poético es relativamente reciente. Por lo menos, de un modo crítico, conciente. Desde Baudelaire,—o desde A. Bertrand—en Francia; en España, desde Juan Ramón Jiménez. El «poema en prosa» es la primera etapa de esta última y corta evolución—que ha parecido una revolución—: la prosa de los poetas; la invención poética de la prosa. Por primera vez, Mallarmé escribió en la cubierta de su antología poética: Verso y prosa; lo que quiere decir: poesía pura. La invención poética de la prosa es un proceso de depuración artística del lenguaje: el arte poético consiste en esta imitación natural, en esta re-creación pura del verbo; y los poetas en quienes culmina esta depuración verbal expresiva—un Rimbaud, un Mallarmé, un M. Jacob o un J. R. Jiménez... (inventores, creadores de prosa y verso—de lenguaje poético), enuncian este otro axioma estético: si la poesía es una imitación, consiste en ser inimitable; la prosa—como el verso—no es una estructura formalística dada, un andamiaje, o una pauta gramatical utilizable; a cada momento de la creación corresponde una forma (porque es la forma la que crea); y a cada instante de la re-creación o creación poética, corresponde un verso o una prosa, que nacen en aquel instante, adecuados; forma nueva, lenguaje verbal vivo: poesía pura.

(11) No hay construcción espiritual del hombre que no se haya expresado artísticamente. En este sentido, se ha dicho, con razón, que todo sistema filosófico—crítico o dogmático—vale también por su intuición poética, por su expresión artística. La prosa, como el verso (también el verso), de los poetas, se afirma por un esfuerzo—triumfante—de depuración, que es voluntad exclusiva de forma; y por eso la obra poética, la obra artística, existe por su independencia de las otras formas de la actividad espiritual del hombre, y se perfecciona por esa voluntaria, sostenida y continuada—heróica—voluntad de depuración.

(13) Hay quienes aún se asom-

bran al oír decir: poesía pura, como si lo verdaderamente incomprensible no fuera lo contrario: la poesía impura. El arte poético de la prosa—como el arte plástico o musical—es depuración o formación pura, porque es esa intuición profunda—o imitación creadora—que excluyendo las otras formas de la actividad espiritual, expresa y define el pensamiento en su cualidad de belleza; y no de la belleza o armonía exterior o atributiva, de enunciación formal, del pensamiento, sino intrínseca al propio pensamiento como juicio estético (síntesis a priori), como razón poética. El poeta,—se ha dicho—siempre tiene razón; razón poética; como el matemático tiene razón pura o teórica y el santo, razón práctica—razón de las razones del corazón—. Y la razón poética y la razón práctica, relacionadas con aquella otra pura o teórica, que suele considerarse como la razón por antonomasia, se convierten en una especie de enajenación racional, en una aparente locura, el delirio de la definición platónica.

(17) El falso clasicismo establece normas conceptuales—gramaticales—de la prosa y el verso—retórica y poética—, y convierte la imitación de la naturaleza en imitación de la filosofía; ofrece formas o figuras lógicas al pensamiento poético, lo que es tan absurdo como si el pensamiento o razón poética quisiera imponer normas o figuras—imágenes—de intuición artística a las intuiciones matemáticas. Este mismo falso clasicismo interpreta la claridad o la sencillez de la visión poética, dándoles el mismo sentido lógico de las ideas claras y distintas cartesianas. Pero la poesía no es clara ni distinta lógicamente; el arte poético—imitación de la naturaleza—tiene su propia claridad poética y distinción artística.

La claridad poética de la prosa de Rimbaud parece oscuridad al que trata de comprenderla lógicamente. Sus «iluminaciones» no deslumbran a los que quieren comprenderlas sin los ojos de la intuición poética, que las vé. De este modo, la perfecta arquitectura y armonía poética de un poema en prosa de Mallarmé, o Rimbaud o Max Jacob o J. R. Jiménez, parece un caos arbitrario y caprichoso, sin sentido; y los ciegos niegan la luz. Pero el arte poético nace o se desentraña—porque es vivo—de la oscuridad, de la más profunda oscuridad; de la honda mina entrañable y laberíntica en que el poeta, a imitación de la naturaleza, enjendra de su propia sangre espiritual, de su propia sustancia lírica, la visión fantástica o imaginativa: su intuición bella universal, a imitación de lo divino, que da a luz, viva—y dolorosamente—la forma poética. Esta forma poética—arte poético, prosa y verso, poesía pura,—es el poema, y existe, fuera de toda otra realidad, por sí misma—y para sí misma—por sí sola. La sola realidad poética es la poesía; la acción y la pasión poéticas tienen sus razones propias—razón única—de existir: la razón poética.

(21) El poema tiene su razón poética de ser en su misma naturaleza imitativa, porque la naturaleza misma de toda imitación artística es el poema. Toda la diversifica-

ción, variedad de formas poéticas—verbales, musicales o plásticas—especifican la generalidad el poema. Por eso la forma poética o expresión poemática, determina el contenido de la obra artística: su asunto o motivo; porque el asunto, en la obra artística, es, necesariamente, la forma; toda desviación expresiva del asunto, es deformación, retórica y formalística; superposición ornamental que destruye o deforma el poema, que es el propio asunto poético. Y asunto poético, es, para el poeta, como para el pintor, la naturaleza que imita. El pintor que se coloca ante la naturaleza, inventan el paisaje sensible, y luego, no lo copia, si quiere hacer de él obra artística, sino que se la traga; se lo asimila, para poder formar, entrañable: para reproducirlo o recrearlo artísticamente. Del mismo modo, el poeta reproduce la representación imaginativa—la origina, espontáneamente, en su espíritu,—y piensa la forma al imaginar el asunto, unificando el proceso expresivo artístico en una sola realidad formal que es la obra poética; el poema, en prosa o en verso, sin otra dimensión ajena o distinta de la de su propia volición expresiva.

(23) Como de las «naturalezas muertas» en lo plástico ha nacido del «poema en prosa» el concepto estético actual de la obra poética; criterio que define toda manifestación artística verbal como específicamente, poemática: incluso el arte dramático y la novela—que deja de serlo si es artística.—En el arte dramático, que es arte poético, la unificación del proceso expresivo (fábula, figuración y forma) contiene el asunto dramático y lo realiza en una sola verificación poemática o formal. Así sucede en Aristófanes, prototipo ejemplar y perfecto,—y en España, por caso excepcional y único, en Gil Vicente (principio y fin de nuestro arte dramático).

(37) Como para la pintura el «cubismo»—escuela o movimiento que asume la más pura y noble significación del arte como imitación de la naturaleza—, para el arte poético se ha iniciado con el «poema en prosa» una nueva era de perspectivas ilimitadas.

(45) A sabiendas de que M. Jourdain no hablaba en prosa,—de que nadie habla, ni escribe, en prosa, sin saberlo,—el poeta nueva empieza a practicar la palabra, poéticamente,—dándole un significado estético a la afirmación del apóstol—. Y no es como el hombre que se mira al espejo, y olvida que se ha visto; sino que ahondando en su profunda oscuridad—a imitación de la naturaleza—se hace imagen divina—y expresa, fervorosamente, su pensamiento—o sentimiento—recreándose por el poema.—De la noche oscura, de su sombra, renace luminosamente su aurora; creada o recreada con su propia sangre—a imitación de la naturaleza—enjendra en su entrañable laberinto espiritual una existencia nueva—; Minerva enteramente armada y perfecta, símbolo de auroras espirituales.

JOSÉ BERGAMÍN