

FERNANDO DURÁN

LA NOSTALGIA EN LA POESÍA
DE PEDRO PRADO

LA POESÍA, como la filosofía, nacen del asombro y del estupor. Porque la admiración no es otra cosa que la sorpresa que sobre nuestra alma arroja lo extraordinario, lo que desborda los límites de lo cotidiano y habitual. Sorprender es suspender, levantar en el aire, coger desprevenido y, por lo tanto, remover tan íntimamente que, al fin de cuentas, equivale a conmover. El mundo, si sabemos mirarlo y pasar más allá de sus apariencias, nos conmina a la admiración. Mirar, en efecto, es etimológicamente, extrañarse, alejarse de la patria del hábito, sentirse como cegado y aturdido por la luz de lo que se mira. Por eso, el desconcierto determina en la filosofía la pregunta y en la poesía el canto.

Pero poesía y filosofía aunque por el interior se comuniquen y entrelacen, en lo externo son opuestas. La filosofía parte de los datos que la realidad, interna o externa, ofrece, y los ordena mediante su reducción a un sistema. Es decir, recoge los fragmentos de las cosas o de la realidad y los integra en una explicación que, a su vez, se basa en el apoyo de los otros seres. Cuando defino algo lo confino, esto es, lo delimito y trazo con claridad sus fronteras. Sólo puedo obtener el perfil de una cosa en la medida en que describo una línea que lo aísla y lo separa de cuanto no es él. Entiendo y doy a entender lo que es verdadero o falso, distingo el ser del no ser, la existencia de la mera e ideal posibilidad, en cuanto soy capaz de mostrar cómo unos y otros disienten, discrepan y hasta se vuelven incompatibles. Pero definir y confinar no termina en una mera separación o exclusión. Cuando he explicado y esclarecido lo que es un ser, he encontrado, al mismo tiempo, un terreno en que este ser se integra dentro de un siste-

ma en el cual encuentra apoyo y subsistencia. O sea, el ser no se explica por sí mismo, en su singularidad, sino en cuanto se inserta y diluye en una categoría o generalización de la cual pasa a formar parte. La planta, el animal, el hombre, la virtud, la bondad, la belleza, en tanto se aprehenden filosóficamente, son entes categoriales, realidades que se desprenden y despojan de sus caracteres individuales, para hacerse inteligibles en la medida en que abdican de su aislación y su especificidad.

Con la poesía ocurre exactamente lo contrario. Porque ella escoge y elige lo singular, lo específico y concreto, para que, en lugar de relegarse o integrarse dentro de un conjunto generalizado y universal, concentre precisamente en su singularidad toda la irradiación que hacia él viene desde la lejanía del cosmos. Es decir, la poesía escoge la unidad, aparentemente aislada y aislante de un ser, para que en el cuenco que éste ofrece venga a reflejarse y a resonar toda la unidad convergente del mundo. O sea, si en la filosofía la realidad nos asombra porque sobre ella se proyecta la luz irradiante de un total en que ella se diluye y como que se borra, en la poesía esa misma realidad se ilumina porque recoge en sí propia, concentra y refuerza la totalidad de que, repentina y milagrosamente, se vuelve mensajera y significativa.

Todos recordamos algunos cuadros de Van Gogh, hechos de los materiales más humildes, perecederos y sencillos. Son unos zapatos rotos, destrozados por el largo uso, ajados en el cuero y con las suelas abiertas y maltrechas. Es una silla yacente en el medio de una habitación pobre, abandonada, en que la miseria describe como un halo angelical y celeste, pero que está hecha sólo de una fatigada madera y tapizada con el hilo de unos juncos tristes y vulgares. A menudo hemos visto naturalezas muertas de Cezanne. Sus elementos no podían ser más cotidianos. Apenas unas flores de coloridos hostiles, de rojos, verdes o amarillos combativos, erguidas sobre un vaso de vidrio turbio y familiar. Otras hemos mirado una rosa de Buffet, escueta, frágil, casi opaca, alzándose sobre un cristal que sólo parecía deseoso de subrayar la fragilidad y evanescencia de la materia. Pero en todas esas imágenes o evocaciones existía algo más: había una como presencia de todo lo circundante, una como afluencia de lo que rodeaba a los objetos, para expresarse en ellos y mostrar que la flor, el utensilio, el calzado despreciable, eran más que un material pictórico: constituían un símbolo, una quintaesencia, un receptáculo donde el mundo acudía a vaciarse y a concentrar cuánta resonancia les era posible recibir de lo que lo rodeaba.

Esto es lo que algunos, con palabras de proyecciones más o menos trascendentales, llaman y siguen llamando el misterio del arte. Porque el arte auténtico, y así tienen que reconocerlo incluso los que evitan las palabras excesivas o el retroceso de fronteras que hacen llegar al objeto artístico hasta una linde metafísica, no tiene el poder de que aparece revestido, sino en la medida en que flota en torno suyo algo de sagrado. La silla o los zapatos de Van Gogh, las frutas o flores de Cezanne, la rosa enhiesta de Buffet, no tendrían categoría estética, si, además de enriquecerse con el tratamiento pictórico del artista, no aludieran a algo que se halla más allá de ellas. El cuarto o la atmósfera en que están insertas, el mundo del cual emergen, parecen rodearlas como el trasfondo musical subraya el tema substantivo al cual sirve de telón y acompañamiento. Si el objeto no se iluminase con la densa carga de una serie infinita de alusiones que sobre él se precipitan, en nada podría distinguirse de una fotografía. Lo que la diferencia de ellas es la deflagración incesante de todo un ámbito trascendente, de todo un mundo circundante y perturbador, que intenta expresarse a través de su limitada forma y, por lo tanto, la desborda y, en cierto modo, la enciende destruyéndola. No es verdad que el verdadero cuadro delimite. Lo que sucede es que ilimita. Por eso, un pintor genial, como era Georges Braque, decía, refiriéndose a su arte mismo, que él no tendía a la definición sino a la "infinición".

En tal sentido, tenemos pleno derecho para llamar a Pedro Prado un poeta metafísico, acaso el único o el egregio dentro de nuestra rica, sonora y llameante poesía. Pero su metafísica no consiste en que convierta a la poesía en una especie de transposición de temas filosóficos a lenguajes poéticos, sino en que constituye, en todo el vuelo de su lírica, la pregunta por el ser en tema central de una obra artística y de lenguaje derramado en conceptos y en ritmos.

Otra vez debemos aquí hacer algunas puntualizaciones. La metafísica, como tal, no puede ser poética, ni la poesía puede ser metafísica. Cada una se propone cosas distintas e incluso incompatibles. La metafísica sistematiza, eleva lo singular a la categoría de lo universal y hace de la experiencia algo comunicable a fuerza de generalización. La pregunta por el ser que se hace una metafísica heideggeriana o que flota en torno a la filosofía de Ortega, es un afán de esclarecimiento de una intimidad, de sacar a la superficie y transvasar a vocablos e ideas sistematizadas lo que cada uno, a través de la mirada intelectual, descubre y

avizora dentro de sí. La poesía que, por falta de otros medios de individualización, estamos llamando metafísica, es la que penetra y ahonda en una experiencia individualísima y, a fuerza de descender en una como resonancia lírica y musical del cosmos en el interior de un alma, intenta también comunicar lo inexpresable o inefable, esto es, entregar al exterior una intimidad sobre la cual ya se ha reflejado el mundo.

La verdad es que somos una contradicción viviente, una antinomia hecha carne y espíritu. Ya Heráclito aseguraba que "los hombres no comprenden cómo lo que difiere está de acuerdo consigo mismo; es una armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la lira." De donde concluía que este cordaje contrastado, esta integración de sonidos contrapuestos, son los que, por su misma desavenencia, forman, al fin, la armonía cabal, la fusión de las voces que se completan precisamente por ser contrarias. Y, así, anticipándose a lo que más tarde diría el Evangelio, al aludir que el reino de Dios está dentro de nosotros, Heráclito concluía: "No podrás llegar a descubrir los límites del alma, aunque la recorras en todas direcciones: tan honda es su medida."

La substancia metafísica de la poesía de Pedro Prado se encuentra en el sentimiento doloroso, melancólico, de la nostalgia. ¿Qué es la nostalgia? La etimología —y cada vez filosofar o meditar va convirtiéndose más en un retorno a la significación originaria de las palabras—, nos la describe como "un deseo doloroso de regresar". Habría que detenerse alguna vez en estas etimologías, y el hecho de que cobren actualidad y adquieran una urgencia punzante, es un doble síntoma: desde luego, de que usamos palabras cuyo significado ignoramos o que en el camino se ha desvirtuado, y, además, de que hablar es no sólo "decir", decidir y cortar un trozo oral o verbal para encerrar un significado, sino que es "expresar", echar fuera lo que nos agita por dentro, volcar, en alguna forma, las emociones que conmueven y conurban confusamente nuestro ser. Y para terminar la digresión, no olvidemos que "expresar" es, en alguna manera, "exprimir, estrujar, sacar del concepto toda la substancia que es susceptible de contener y, lo que es más, entender la realidad en la medida y por la exactitud y comprensión con que logramos darle forma ante nuestra propia mirada.

La nostalgia de Pedro Prado le viene de la ambivalencia de su espíritu. El gran poeta, cuyo ahondamiento metafísico es como un trayecto que realiza dentro de su propia alma y de su auténtica experiencia de la vida, se siente cabalgar entre dos mundos.

Insensiblemente su alma filosófica y lírica compara dos realidades. Una que está a la vista, que es la frecuente y cotidiana, la que a cada instante se nos muestra y exhibe, pero también otra que yace más allá, que está como velada por una apariencia que la recubre. Eso que los filósofos llaman la "aletheia", al desvelamiento o descubrimiento de las cosas a través de la intelección o comprensión que de ellas hacemos, es también un fenómeno poético. Porque desvelar, levantar las sutiles túnicas que envuelven a la realidad, es penetrar en su ser, y esto, como ya veíamos, es susceptible de lograrse por la vía de un razonamiento, o sea, de una ubicación de las cosas en el cuadro de un sistema que ellas pasan a integrar, o por la de una visión inmediata, por un deslizamiento en lo que tienen de único e insustituible y que sólo puede reproducirse en nuestra alma si sabemos re-crearlas, hacerlas nacer de nuevo interiormente, en síntesis, cantarlas.

Ante todo, circula por la obra de Prado un sentimiento de extrañeza, de extrañamiento. El mundo físico que lo rodea, sus emociones y sus ideas, la conciencia íntima de su propio ser, se le muestran como lo ajeno y lo distinto. Al mismo tiempo que se aproxima cada vez más, por el camino de una fusión cordial y lírica, a todo cuanto existe, se despierta en su interior una como lucidez aguda que le señala su exclusión de lo cotidiano. Nada más distante, por eso, de la actitud de Prado que el delirio cósmico, que la embriaguez dionisiaca. Mientras en Gabriela Mistral o en Neruda encontraremos la intensificación de un arrebatado, de una enajenación en el dolor o en la melancólica disolución entre las fuerzas terrestres innominadas y sin rostro, en Prado veremos ahondarse cada vez más la transparencia de la mirada, la penetración en el trasfondo de lo real, para inquirir y decirse a sí mismo hasta dónde esta realidad es una consistencia o, acaso, simple y puramente una figura.

En Gabriela Mistral la poesía se convierte en pasión pura, en desnuda vehemencia. Ya surja en toda la crepitación de su anhelo o de su protesta o se apague, atenuada, en el amortiguamiento de una como desencantada renuncia, domina pertinaz la energía de un sentimiento que se halla constantemente poseído por su propia exigencia. El amor, el dolor, la ternura, llenan su espíritu y lo desbordan, volcándose en el objeto hacia el cual cruzan impelidas. Es este objeto el que los colma y los ocupa, anexándose y tomando posesión de las zonas más íntimas y escondidas. El amor podrá ser en algunos instantes gozo, ebriedad, arrebatado. Luego, alcanzará la entonación trágica de una disputa cara a cara

con la muerte, o se elevará con terrible potencia hasta el rostro de Dios, para intentar arrancarle un perdón imposible. Frente a la mujer grávida o al niño recién nacido, la palabra se adelgazará hasta la máxima delicadeza y encontrará ritmos e imágenes de una sencillez tierna y elemental. Pero el poeta no se interroga por su propio ser, no se repliega en su reconditez reflexiva, sino que sale huracanadamente de ella para aventarse en el grito o para irse como desangrando en una dulce, delicada caricia. Sintetizando lo anterior, podríamos decir que Gabriela Mistral no existe para sí misma, vive en enajenación constante y se transforma impulsivamente en todo lo que canta. Esta experiencia profundamente agobiante sigue una línea que se refleja en el título de sus obras sucesivas. Si la primera se llama *Desolación*, y recoge un dolor trágico, que a menudo rompe la palabra por sentirla inmóvil e inexpresiva, la segunda recibirá el nombre de *Tala*, y en ella el verso cantará una devastación semejante, en medio de cuya trama pugna por asomar un hilo de serenidad. La serenidad de *Tala* será la visión de algunos objetos, de ciertas formas que la naturaleza se regocija en crear y que la mano del poeta palpa y comprueba con un gesto entre amoroso y melancólico. En *Lagar*, la vid exprimida, vaciada de su embriagante licor, acentuará esta fraternidad hacia los seres y las cosas en poemas cada vez más despojados de lenguaje y en que, por un deliberado contraste, el objeto irá llenando el poema en la misma medida en que la palabra renuncie a su resonancia y se disuelva en la realidad de que va colmándose.

En Neruda, en cambio, la inspiración es primordialmente de orden vegetal, cósmico, primitivo. Desde los días de *Crepusculario*, en que la evocación es de un desgarramiento romántico insistente, la inspiración nerudiana va concentrándose en una visión desintegrada del mundo, que deberá culminar en ese caos de *Residencia en la tierra*. Pero, al decir caos, nada está más lejos de nosotros que la idea de un desorden ininteligible, de una incoherencia incapaz de organizar sus elementos, sino que pretendemos subrayar una visión directa del mundo. Lo que en Neruda sobrecoge es que el cosmos mismo se le presenta y da como una destrucción, como un cúmulo de ruinas en que los seres han perdido sus perfiles y el existir es un desvivirse. Por eso también su poesía posterior, en aquel prodigioso himno que es su *Canto a las alturas de Machu-Pichu*, alcanza sus mejores excelencias en la evocación del dolor innominado, del obrero anónimo perdido en la piedra que unió con otras, disuelto y desva-

necido en la grandiosidad del monumento. Si es cierto que en esta dimensión poética de Neruda hay un poderoso hálito cósmico, una como oleada avasalladora que viene desde las entrañas de la tierra, no lo es menos que se trata del descenso de una conciencia hacia las estructuras de la materia pero no del alzamiento de ella a una reflexión o reconocimiento de su propia intimidad.

Vicente Huidobro representa la otra cumbre de nuestra poesía. Discutido en términos hostiles o elogiado con fervores cordiales, cada día comienza a volverse más firme y definitivo su reconocimiento. Los errores adversos o propicios que se han cometido alrededor de su obra, provienen de la proliferación de sus imágenes y de la riqueza de un bosque metafórico que a menudo impidió ver los árboles. Pero de su "creacionismo", empeñado en substantivar la autonomía del poema frente a la realidad y en afirmar que esta última es creada por el poema y no traspasa nada de sí misma a la palabra que la canta, surge categórico un sentido dramático que ni la imagen ni el ritmo alcanzan a ocultar. Huidobro deja patente en la inconexión y descoyuntamiento de sus poemas, que su tragedia consiste en sentir un íntimo poder creador infinito, en contraste con un mundo que carece de forma y se disuelve evaporadamente en el aire. Lo que en Neruda es un universo real, pero sin sentido ni cohesión, que camina hacia su aniquilamiento y sólo viene a recuperarse cuando una fe marxista lo reconstituye impersonalmente, en Huidobro es inexistencia de lo externo frente a una angustiada insistencia de lo interno. En *Altazor* esta intuición es particularmente notoria y perceptible y el poeta se siente suspendido en un aire cósmico, en una como corriente estelar, que no conduce a parte alguna y, a lo sumo, desintegra al individuo en un huracán astral del que la conciencia es sólo inútil y desolado registro. Por lo tanto, domina en la poesía huidobriana el sentimiento del amor como una forma de olvido, en que no se penetra en la densidad de otro ser sino que se abandona y trasciende el límite de una intimidad ya incapaz de contenerse a ella misma.

Todo lo anterior era necesario para subrayar la originalidad de Pedro Prado, hecha de una sencillez diáfana, pero bajo la cual fluye, soterrada, una intuición poderosa de lo divino en lo humano.

Por lo pronto, su obra nos coloca ante una bella, rutilante paradoja. *Alsino* y *El juez rural* contienen en su entraña una percepción extraordinariamente viva y aguda de lo singular

del ser, de su concreción específica e intransferible. El sentimiento virgiliano del campo, patente en el primero, sorprende por la agudeza y el conocimiento minucioso, casi de hortelano, que el poeta tiene de la naturaleza. No existe yerba, árbol o lugar campestre, que no sea ubicado con exactitud y maestría prolijas. Alsino tendrá alas, que le nacerán como un muñón de ensueño sobre la espalda deforme y monstruosa, pero poseerá también junto con ellas un amor y una familiaridad sorprendentes con la atmósfera y el rústico mundo en que se mueve. En *El juez rural*, el escritorio del magistrado será un escenario por donde desfilarán los personajes más curiosos y desconcertantes. Veremos bandidos, vagabundos, muchachas seducidas, no siempre con total resistencia, mujeres celestinescas que buscan cómo sacar provecho de la persistente y empecinada debilidad humana. Sus retratos se nos volverán inolvidables, porque toda esa galería cobrará relieves sostenidos a través de un pincel contradictorio, caprichosamente rico para captar cada línea y concluir la imagen. Percibiremos el perfil caricatural junto a la nota sobria y dulce, la vena humorística y comprensiva, junto al toque emotivo, especie de frase que preludia la aparición de una refinada, doliente melancolía. Pero todo esto irá conduciéndonos a un desenlace repentino, que sacude al que entra a la obra sin haber entendido lo que ya venían anunciándole otros acordes anteriores. Solaguren, el juez rural, irá penetrando más y más en la psicología y en las peculiaridades de tales personajes, para descubrir en sí mismo algo inocultable: su profunda, su absoluta, su irremediable soledad. De allí su extrañamiento del mundo, su marginación de la realidad en que tan felices siguen sumiéndose cada día sus semejantes de todas las categorías y especies.

El capítulo último de *El juez rural*, con algo de pirandelliano, hace asomar una interrogación metafísica en el desenlace de la obra, lanzándonos de lleno en la pregunta fundamental de toda extrañeza: ¿quiénes somos? ¿cómo aparecemos al exterior y cómo nos sentimos y comprobamos en esa yacencia en las propias entrañas, que se llama intimidad? La escena pasará a todas las futuras antologías, por la perfección con que en ella se alían la novedad de la sensación, el plegamiento del estilo a lo complejo de la experiencia y, sobre todo, el abismo que se abre entre el Solanguren real, vivo y sufriente, y ese otro personaje que se adelanta desde un espejo, reproduce sus gestos y hasta alarga

una mano destinada a estrecharse con la del compañero, inespacial y sin volumen, que sólo toca el cristal frío e infranqueable.

Este sentimiento de extrañeza, de haber atravesado la inmovilidad de todos los hábitos y penetrado en la hondura de una conciencia que se hace problema de ella misma, podría encontrar un distante eco, pero de muchísima menor riqueza y simplicidad, en la escena famosa de Roquentín, en *La Náusea* de Sartre. Lo que en el pensador y novelista francés es asco, repulsa, descubrimiento de la autenticidad a través del rechazo, en Pedro Prado es como una desolada, nostálgica comprobación de que somos apariencias, de que estamos divididos de nosotros mismos por una frontera que nos coloca con la esperanza y el ensueño en lo infinito, mientras nos sitúa física y materialmente en el territorio de lo concreto y de lo fugitivamente limitado.

La nostalgia de Prado, como sentimiento anhelante de regreso, volvemos a encontrarlo, pero ya mucho más denso y agudizado, en la importancia que para él adquieren, al través de los años, el recuerdo y, sobre todo, la evocación y la necesidad del reencuentro con su padre y con su madre.

Un soneto de *Camino de las Horas*, que podríamos denominar “la creación de la madre”, nos pone ya en esta ruta. Evoca, desde luego, su carencia de ese ser en los días en que ella debió constituir su refugio. “Yo soy aquel a quien no modelara — caricia de mujer en tierna infancia”, dice, melancólicamente. Por eso mismo, se sentirá como inconcluso, como si zonas enteras de su personalidad no hubieran podido surgir y realizarse. Del “boceto inconcluso”, como a sí propio se llama, brota, sin embargo, la necesidad de dar existencia a ese ser imprescindible y de extraerlo de la lejanía y de la ausencia en que se halla sumido. Se hallará, entonces, “callado, solitario y pensativo” — porque en ese extrañamiento y retiro de lo circundante, lo ocupará una tarea: “gestando estoy la madre que yo añoro.”. Entonces ella, obediente, solícita, brotada y casi compelida por la insistencia con que se la llama, comienza a existir. “Augusta sombra de mi sueño nace; — hija de mi pensar, mi madre acude...” Le pedirá, por tanto, que lo concluya, que termine en él la obra interrumpida por su muerte, y la madre también obedecerá. Y el soneto, admirable aun en medio de algunos balbuceos, terminará con el irradiante, estremecedor dístico, en que se mezclan y confunden una melancolía insondable y una alegría casi venida de lo imposible: “¡Oh, madre, nuevamente me acompañas! — ¡Oh, alegría, al gestarte en mis entrañas!”.

Más tarde, en esas páginas prodigiosas de su discurso en la Universidad de Chile en 1949, al recibir el Premio Nacional de Literatura, sintetizará este milagro, describiendo la recuperación del amor más allá de la muerte, el rescate en el recuerdo del ser querido que el tiempo alejó de nuestro lado, con palabras perfectas, exquisitas de hondura y de belleza, que parecen tocar con sus impalpables dedos la frontera de lo eterno. "Los amores humanos a humanos seres, constata Pedro Prado por grandes que sean, alcanzan, fatalmente, demasiado pronto sus límites; los amores humanos a seres que en alguna medida van dejando de serlo, pueden extenderse en una libertad sin medida. Y fue así como, sin yo saberlo, pasó mi madre a ser como hija, y a mi vez llegué a ser como el hijo de mi propia y primigenia creación. La creé con toda la gracia que siempre me será ignorada, y con toda la ternura que siempre me será desconocida. Y continué así hasta que ella concluyó por rodearme completamente, y todo lo vi teñido de su absoluta transparencia. La tuve siempre en torno mío como mi propia y dilatada emanación. Como un hijo que se gesta en las entrañas carnales, mi madre alimentó su esencia en lo mejor de mi espíritu, y toda mi vida se resintió de ese esfuerzo gigantesco en el cual parecía engendrar mi propio origen. Contadísimos hombres lo comprendieron, y muchas mujeres, con sólo sospecharlo, terminaron por callar y alejarse, a la vez sigilosas y prudentes".

Es natural que esta intuición nostálgica no pueda detenerse, y mucho menos en un poeta de la calidad metafísica de Prado, en la reconstitución materna, en la vuelta a esa fuente originaria de la cual provenía y había sido desligado. Por lo mismo, en diversos poemas de sus últimos años, la nostalgia hace necesario el sentimiento de eternidad, de continuación de los muertos en los vivos, de circulación del existir como una corriente incontenible y, por tanto, de la apertura del alma también hacia una esperanza y un anhelo ilimitados. Sentirá, en consecuencia, el límite como un muro, pero en éste se habrá abierto una puerta que permitirá entrecruzarlo y salir hacia la libertad del campo infinito. En sonetos como aquel que se abre con la definición y anuncio: "Circulan en nosotros nuestros muertos", se acentuará la vinculación de los que seguimos siendo con los que dejaron de ser. Un caudal libre de materia, exento de toda coacción física, afirmará que no existe la herencia, que no hay fijaciones mecánicas, sino que seguimos viviendo, circulando y fluyendo en medio de la arrebatadora corriente de quienes nos precedieron.

No debemos llorarlos, o sea, sentirlos como que desaparecieron y se borraron en un aire inasible. Continúan existiendo en nosotros, alojados en nuestra intimidad, trasfundiéndonos su vida, henchíndonos de su propio exceso. De este modo, en una pirámide luminosa, nosotros llevamos a nuestros padres, éstos a los suyos, y nos hallamos con una multitud que late dentro de cada alma individual. Pero esta dulce muchedumbre, esta escuadra prodigiosa a la cual nos sentimos íntimamente ligados, no nos paraliza ni silencia. Como subraya Prado, extendiendo las dimensiones de nuestro ser hasta regiones inabarcables, "la oculta sucesión de mis abuelos — es luz de mi pensar, es el latido — que sostiene a mis alas en sus vuelos". Y cuando leemos este tríptico en que no se sabe qué admirar más, si el ritmo musical de la estrofa, tan ceñida y apretada como henchida de resonancias, o si la densidad de la idea de una continuación enriquecedora, algo se ilumina repentinamente en nosotros. El hombre es eterno, su forma se desvanece y transcurre, pero lo que en su espíritu se acumuló de vida, de ensueño y de esperanza, sigue más allá de él y nunca falta algún vaso, nacido de su propia sangre, que lo recoja y lo lleve hasta una lejanía que él pretendió alcanzar pero que el tiempo no le consintió hacer suya.

Un nuevo tema se hace presente a esta altura. Vivir es, como subraya toda la filosofía existencial de nuestro tiempo, un proyecto, un disparo hacia adelante, en que el ser es impelido por la fuerza que esencialmente lo constituye y le exige su realización total y plenaria. Mientras la juventud nos colma con sus voces y nos aturde un poco la sangre y el espíritu con la riqueza de sus incitaciones, tenemos la inquieta ilusión de estar viviendo. La amplitud del horizonte hacia el cual nos lanzamos, la variedad infinita de existencias que nos sentimos capaces de lograr, nos despojan de todo atisbo de duda. Pero, cuando ya caen las cenizas del otoño sobre nuestra experiencia y nuestro espíritu, la certeza cede el sitio a una melancólica, dolorosa duda. Al comparar lo que quisimos ser, las expectativas deliciosas que un día soñamos, dudando entre cuál de ellas optar, han desaparecido. Más que un aspirar a ser, tenemos la sensación de haber dejado de ir siendo. Y, entonces, midiendo la distancia entre lo que soñamos y lo que fuimos, entre lo que perseguimos y lo que logramos, surge la interrogación inevitable: Todo pasó, mas ¿qué es lo que ha pasado? Y el poeta se responde, ahondando en la vacilación que es constitutiva del ser mismo: "Ya todo mi vivir es tan obscuro — que ni de haber vivido estoy seguro".

A menudo la pregunta es más honda, más radical. Lo que angustia al poeta es que, si cala más hondo en sí mismo, no estará seguro ya de si siquiera es. Porque en la corriente de la vida, que se lo lleva todo, hay derecho a formular la inquisición definitiva, que oponía a la noción cuajada de un ser redondo y completo, característica de Parménides, el sentimiento fluido y torrencial de un Heráclito, dudoso de su identidad a través del río del tiempo. De allí que Prado lance su sonda más penetrantemente en el mar del existir, y asevere esta verdad temible, pero no por eso menos dolorosa: "Yo soy sin ser; si de verdad lo fuese — no sería mi estar donde resido . . ." La misma contraposición del ser y del estar acusa toda la hondura del drama. Se está, de tránsito, en un punto, pero siempre en actitud viatoria hacia una meta de llegada. Por consiguiente, si el hombre se halla en este constante estar, en vía hacia una patria esencial a la que no se concluye de ingresar, sólo cabe una conclusión: somos sin ser, tenemos un ser tan transitivo y fugaz que sólo se realiza y concreta en una serie mudable de estares. Lo que, como una diamantina y melancólica conclusión, necesita concretarse en el dístico que cierra el soneto: "Yo soy sin ser; si de verdad la fuera, — no viviría en inquietud y espera". Por donde Pedro Prado, anticipándose a los más extremos existencialismos y saliéndole al paso a un Sartre que aún no concebía su *Ser y la nada*, describía y cantaba treinta años atrás, la inanidad del ser y la búsqueda infatigable de su propia realización en el tiempo. Sólo que mientras Sartre considera al hombre como el que "está de más", como el sobrante o excedente de la vida y, por tanto, lo condena a la nada y a la disolución, Pedro Prado lo veía como el que "está de menos", como el inconcluso y necesitado de acabamiento, o sea, el elegido de la totalidad y el llamado a la esperanza y a la integración.

Tantas digresiones sobre la obra del poeta, apenas entrevista en una mirada fugaz y limitativa, nos han apartado del creador y del artista. Y esto nos descubre un olvido grave y, por demás, injusto. Prado fue un gran poeta metafísico, no ya —como tanto lo hemos dicho— por asomarse a la sima más honda del ser y de su entronque con la eternidad, sino porque, sobre todo, fue un inimitable lírico. Sin tiempo de ahondar ahora, debemos decir que, incluso, su estrofa y su expresión fueron adoptándose a la sucesiva visión del mundo que se propuso expresar. El lírico de *Flores de Cardo* o de *Los pájaros errantes* necesitaba del verso libre por una doble razón: reaccionaba —y todo poeta, en

ese sentido, es un reaccionario— contra la estrofa excesivamente melódica, absurdamente colorida, que dominaba desde Rubén Darío. No fue ni un parnasiano ni un simbolista. Si pudiera filiarse dentro del simbolismo, sería para decir que cabe dentro de él, porque confirió a la palabra y al poema la misión de otorgar un sentido al mundo, de crear un equivalente del universo interno y de su reflejo en él de la realidad que llama a su puerta para mostrarle que hay algo más allá de ella, la labor del poeta es demostrar que el encanto reiterado del poema es aludir a algo que tiene el mundo de nunca agotado, de siempre en juvenil eflorescencia.

Cuando la imagen del mundo fue haciéndose en Prado más clara y transparente, a fuerza de su propia densidad, necesitó dibujarla con mayor exactitud. No pudo bastarle evocar las cosas, repetir líricamente la resonancia que despertaban dentro de él y devolverla, improvisando un ritmo o una réplica, en el oleaje de estrofas que sólo reprodujeran la rítmica oscilación de un alma. Prado necesitó, y no en vano era arquitecto, construir una imagen de lo que veía fuera y dentro de sí, de ordenar en palabras, en ritmos, en asociaciones, en silencios y en sonidos, todo cuanto había venido escuchando en el decurso de su existir. Ya para él había otra experiencia, mejor dicho se había ahondado y esclarecido una repetida y profundizada experiencia. Ni la vida ni el hombre tenían término, configuración o fronteras. Lo sorprendente y doloroso de la existencia radicaba en que todo un infinito debía traducirse dentro de sus límites concretos y de que, en el río del tiempo, venía derramándose el océano caudaloso de la intemporalidad. Escogió, entonces, el soneto, que es como escoger el anillo para las nupcias, el círculo perfecto, redondeado y armonioso, cuya eterna vuelta sobre sí mismo simboliza la imposibilidad de comienzo y de fin y su fidelidad jamás interrumpida. Los sonetos de Prado, cada vez más finos y penetrantes, señalan el momento en que el tema y la forma en que debe derramarse, la flecha trémula que va a lanzarse al aire y la mano y el arco que deben dispararla, necesitan de la extrema tensión y de la máxima libertad. Los que reprochan a Prado un retorno a un falso clasicismo, una adopción de fórmulas de expresión convencionales o académicas, no saben lo que dicen. El arte vive de constricción y perece de abandono, como tan certeramente ha dicho Paul Valery. Gracias a los obstáculos que se impone y al ascetismo a que se somete, logra la suprema victoria de hacer de la renuncia una posesión y de la abdicación una conquista.

De allí que en muchos sonetos de la última época, Pedro Prado acentúe su certeza de que el verso es como una decantación y sublimación de la vida, de que las experiencias existenciales se transmutan en cánticos, de que lo que hemos sentido y sufrido, cuando se eleva hasta el poema, no es sólo capaz de subsistir en toda la plenitud de su exaltación, sino que puede, además, eternizar ese instante, y servir, a los que vuelvan a leerlo, como camino para recorrer y entender su propio existir. El verso se sepultará, aparentemente, en nuestro corazón, pero será una semilla destinada a germinar en él. Por lo mismo, el poeta nos advertirá que “un día de emoción y de extrañeza — tú dirás con mi verso tu tristeza”. De la misma manera, siente la seguridad de que el amor cristalizado en sus libros, no sólo augura al lector que “su pobreza — la verá por mi amor enriquecida”, sino que asevera a la amada que, a través de ellos, “he de lograr por el dolor y el arte — a futuras pasiones enlazarte — y hacer que guíe mi amorosa mano”.

El secreto de esta pasión infinita, de este cántico que ilumina con cegadora luz nuestro propio sentimiento y, a la vez, hace de éste una adivinación de nuestro acceso a un mundo eterno, colmado de su propia plenitud, en el cual nada ya será en nosotros espera sino realidad, descansa en que el poeta ha descubierto la ambivalencia humana como la fusión de los dos temas de un contrapunto. Existimos como una separación, hechos de sueño y de frustraciones, de torres ideales que alzamos en nuestro camino y de fosas que nos impiden llegar a ellos porque ignoramos los puentes levadizos que abren su acceso. Sabe, finalmente, el “inefable misterio del arcano — de ser divino en este cuerpo humano”. Y allí la tensión desaparece, la angustia cesa, la tortura pierde todo sentido. Las alas de Alsino alzan nuestra materia contrahecha, cerniéndola sobre un aire límpido y sin resistencias. El rostro desconocido de Solaguren, reflejado en la tersa lámina de un espejo, hiende la frialdad del cristal y la mano terrena puede estrechar la mano ideal. El ser que no es, rompe la inestabilidad de su estar, y se proyecta en un ente cuajado, exento de toda frustración, seguro de la posesión continuada de sí mismo. No se vive ya en inquietud y espera, porque ella se convirtió en paz, gracias a que la expectación llegó a la certeza por el camino iluminado de la esperanza. La muerte, con sus hitos separatorios, quedó también atrás, porque ya una existencia indefectible, una corriente vital jamás agotada, nos arrastra en su caudal sereno y fluido.

Una leyenda hindú narra transparentemente el empeño del enamorado por que la amada abra su puerta y lo reciba en su aposento. Golpea en el cerrado maderamen y, a la pregunta de "¿Quién es?", contesta: "Soy yo." La puerta no se abre. Vuelve a insistir, llamando con más fuerza, se reitera la pregunta y también se reproduce la respuesta: "Soy yo". Por tercera vez ocurre idéntica escena, hasta que el enamorado, al oír la interrogación, siente iluminarse su espíritu. Cuando las palabras: "¿Quién es?", contesta: "Soy tú", y entonces la puerta se descorre, amplía y acogedora. Pedro Prado representa la poesía que podemos y debemos llamar metafísica, porque formuló ante la realidad esta profunda, penetrante interrogación. Quiso entrar en el secreto del universo y de sí mismo y con su mano severa y delicada, llamó a su puerta, pidiendo que le abrieran. Acaso en unos primeros instantes la embriaguez de las cosas, la turbación que lo circundante despierta en el que recién se abre ante su tumulto, le hizo cantar en una entonación en que el yo parecía como el dueño, el mensajero de la realidad. Pero el amor y el dolor, la experiencia cada día más agudizada de que no somos en nosotros sino en un mundo que nos nutre, nos acoge y nos alimenta de su riqueza, y de que ese mundo sólo es perceptible en la medida en que ensanchamos las fronteras de lo temporal con las de lo eterno, le permitió descubrir la verdad cabal. Y desde ese día, como el enamorado en la leyenda hindú, renunció a ser él mismo, dio a su cántico la transparencia y la dulzura del instrumento que se deja tañer por una mano sabia y perfecta, y dijo al mundo inmediato y al trascendente la única respuesta del poeta de verdad: "Yo, soy tú".