

ARMANDO DONOSO

LA OBRA DE PEDRO PRADO *

*Kunst und Natur
Sei eines nur . . .*

En el aislamiento geográfico de la áspera tierra más austral de América; en medio de una cultura rudimentaria que en arte les ha permitido hasta hoy a los chilenos tan cortos vuelos, es un milagro el caso de un artista tan completo y tan hondo como Pedro Prado. Si bien es cierto que en las disciplinas de la gaya ciencia donde menos se piensa brota un creador de belleza, no es menos cierto también que en la mayor parte de los casos la exuberancia del medio ha influido hondamente en el nacimiento de un poeta grande, de un novelista original o de un filósofo antes no superado: la época de Pericles en Grecia, el Renacimiento italiano, los siglos de Oro en España y el diecisiete en Francia, son prueba harto clara de ello.

¿Qué hondo problema de raza ha influido en nuestra América latina para que no se haya dado el caso aún de un pensador grande, de un novelista trascendental o de un poeta definitivo? ¿Por qué las intensas anticipaciones de un Rodó o de un Vaz Ferreira; los anuncios de un enorme lírico nacidos en Rubén Darío o en Guillermo Valencia; las promesas de novelistas vigorosos que se revelaron en Rodríguez Larreta, en Graca Aranha, en Blanco Fombona, en Carlos Reyes, en Machado de Asís, en Baldomero Lillo; o, por fin, la realización de sociólogos que estudien los complejos problemas de nuestra raza y de nuestra sociabilidad, como García Calderón e Ingenieros, nos han

*Lectura hecha el martes 23 de noviembre de 1915 en el Círculo de Lectura de Señoras.

Como una primicia publicamos el presente estudio sobre Pedro Prado, escrito por el recordado crítico Ar-

mando Donoso, a cuya labor de estímulo e interpretación tanto deben las letras chilenas. Los originales nos los proporcionó su hermano, el historiador Ricardo Donoso.

acabado por madurar en una sucesión de obras completas ya que aún no es posible pedir definitivas? No son pocos en nuestra América los escritores que han dado prueba de dotes admirables pero que, desgraciadamente, escribieron uno que otro libro brillante como un chispazo cuya lumbre se deshizo en las cenizas de muchas producciones mediocres. La actual generación de escritores indiolatinos anuncia la promesa de muchos frutos en flor que ojalá no malogren prematuros vientos ni crueles sequías. Ahí está Pedro Prado, cuya fresca juventud ha florecido ya en fecundas realizaciones como un rosal magnífico: sus libros, hondos, bellos, originales, afirman su personalidad con rasgos característicos. Nunca, en la cultura americana, un escritor más alto en menos tiempo, cuando la juventud aún no se ha sazonado con la sal de los treinta años.



Como otros muchos hombres que primero han aprendido a vivir sus vidas para ellos antes que para la inútil puerilidad mundana, Pedro Prado no puede contar de su juventud ni de su mocedad trastornos o aventuras de esas que influyen honda y perturbadoramente en el curso de una vida. Sencillo, modesto, tranquilo, bueno de corazón, agraciado por la fortuna, sus trazas antes denuncian en él a un hacendado burgués o a un industrial santurrón que a un poeta... Y al decir poeta es preciso tener en cuenta que jamás se dio entre nosotros un temperamento más complejo de artista, un artista en quien el sentido de la autocritica llegase a un grado tan alto: si por el lado de la música le buscamos sabremos cuán vasta e inteligente es su comprensión leyendo las acotaciones líricas que escribió para las "Doloras" de Alfonso Leng; como arquitecto, sus dilecciones han sido puestas a prueba en más de una ocasión: gusta antes que nada de nuestras recias formas coloniales, de los patios amplios y soleados, de los tradicionales corredores, de los pintorescos techos cubiertos de tejas, de las puertas macizas, de los jardines frescos y sencillos y, sobre todo, de las rejas, de las maravillosas rejas españolas del siglo XVIII, que por sí solas parecen evocar toda el alma sencilla de la Colonia goda. Prado es también un pintor, pero un pintor para muy firmes gustos y muy despiertas pupilas: sus pequeñas telas, que siempre reproducen asuntos sencillos, casas viejas, caminos olvidados, terrenos eriazos, árboles solitarios, dunas bravías, flores, muchas flores, paisajes curiosos, características que tienen un carácter particular que las hace inconfundibles. Como todo artista original

no sólo se ha contentado con ejercitar la pupila en el color habilitado sino que antes ha puesto en juego la imaginación, interpretando fuertes trozos de vida y actitudes con rasgos de eternidad en la naturaleza, lo cual tiene un valor estético transcendental sobre todo entre nosotros donde muchos reproducen y copian y tan pocos imaginan y piensan.

Porque la primera virtud de Pedro Prado es la de ser un imaginativo, un poeta en quien la imaginación es todo: ya sea en sus poemas, ya en sus telas, ya en sus construcciones y, quien sabe si hasta en sus gustos domésticos (¡sus colmenas, sus aves, sus árboles, sus flores, y hasta la temprana viveza de sus hijos no me dejarán mentir!)... En Chile, donde tanto se habla de imaginación y donde tan escasamente existe en sus artistas (¿cuántos son los pintores que como Juan Francisco González puedan decir que son ricamente imaginativos?), el caso de Pedro Prado debe regocijar altamente. Sobrábale razón a Unamuno cuando acertó al decirnos a los chilenos que éramos poco imaginativos, y escasa comprensión arguyó Dublé Urrutia al afirmar abundancia de imaginación entre nosotros porque existieron tales o cuales oradores, poetas vulgarísimos o novelistas de brocha gorda. Decir que hemos sido imaginativos porque tenemos a un Vicuña Mackenna, a un Isidoro Errázuriz o a un Alberto Blest Gana, es confundir lamentablemente la fecundia verbal con la riqueza imaginativa. El hecho de copiar lo que se ve con sus pelos y señales, abultando cosas insignificantes en centenares de páginas, supone incapacidad total de imaginar. El que no imagina repite y copia; Vicuña Mackenna tuvo dos o tres aciertos de imaginación sorprendentes: valga el caso del último capítulo admirable en su *Historia de Santiago* donde fue un intuitivo y un imaginador de cosas que aún no estaban documentadas y en cuya suposición anduvo acertado. Pero, en general, fue un repetidor infatigable que desconoció la virtud de ser sintético. Castelar y Zorrilla suponen la más alta negación de las excelencias imaginativas así como Sarmiento es, ante todo, uno de los imaginadores más geniales que haya existido jamás. Confundimos en're nosotros el tropicalismo puramente palabrero con lo imaginativo; a menudo, tratándose del caso de Prado, ha solido decirse que es cerebral, que no es imaginativo, porque en vez de escribir sendos novelones de aquellos en que se da hasta el color del calzado de los personajes, compone pequeños poemas en prosa o verso que, considerados desde el punto de vista artístico, sugieren, despiertan emociones y nos hacen pensar mucho más y más hondamente que cuantos montones de páginas andan por ahí bautizados con el título de obras literarias.

Sarmiento fue un imaginativo verboso, abundante; Pedro Prado, a la inversa, es un imaginativo sobrio, meditador, seco en fin, por que también su temperamento artístico es un temperamento esencialmente sintético. Más que describir lo que recoge su retina gusta hacerlo sentir y comprender en la intensidad de sus rasgos característicos, personalizando su visión para reproducirla luego en toda su intensidad a manera de aquel que busca la piedra preciosa y la pule hasta dejarla limpia en su pureza transparente. Y este acto consciente no es más que el proceso voluntario del cual ha de nacer la obra de arte cuando la imaginación creadora es rica, sobria, y se caracteriza por sus tendencias a lo meditativo. He aquí por qué también Pedro Prado, aun cuando trate los mismos asuntos en diversos poemas, suele presentarlos bajo aspectos diferentes, con nuevos matices y nuevos y múltiples aspectos: la imaginación le ha permitido ver dos cosas análogas de diversa manera sin que ello signifique que en el fondo haya alterado la verdad substancial. Esto explica, en muchos casos, la razón por qué asuntos en apariencia pueriles le bastan para obtener resultados artísticos de primer orden, sin recurrir jamás a artificios de estilo ni a enredos novelescos con que interesar la atención. Muchos de los motivos que ha tratado en sus pequeños poemas constituirían un serio obstáculo para cualquier escritor verboso, acostumbrado a sacar partido de la pura forma, sobre todo en nuestra América donde poco y más queremos que tener tantas o cuantas rimas ricas, saber hacer bien un soneto, sacarle brillo a las estrofas a fuerza de paciencia y escobillón de diccionario; lo cual hace a no pocos pasar por refinados aunque no tengan la distinción que purifica sino que el puro rebuscamiento que gasta un fígaro al engomarse el bigote y la cabellera quedando a fin de cuentas nuevecito como un San Antonio recién barnizado. Esto acusa carencia imaginativa, impotencia para salir de los trillados senderitos que muchos han recorrido porque otros antepasados también los recorrieron. Intentad un instante la traducción de algunos de nuestros escritores a otro idioma y veréis inmediatamente lo que de ellos nos queda: ¡bien contadas serían las páginas que pudieran resistir un traslado a otra lengua. Todo nos falta en la parte imaginativa y mucho nos sobra en la abundancia verbal.

En Prado, por la inversa de lo que sucede en nuestros escritores, la imaginación llega a ser a veces una tortura por que ella no descansa e imagina siempre; le sucede lo que al fauno que huyó de la montaña y, al encontrarse en la llanura, creía vivir aún en el interior de su selva, pues tenía la cabeza poblada de rumores, los rumores de su montaña y los rumores que le creaba en cada instante su imaginación

recordatriz. En su poema *El Llamado del Mundo* Pedro Prado ha escrito:

*¿Dónde encontrar el reposo,
si se odia el reposo?
¿En qué sitio un hallazgo silencioso,
si los oídos sutiles no descansan?
¿Un lecho, en donde
para el dormir oscuro,
si ensueños pertinaces siempre llegan?*

Enhorabuena Pedro Prado, como antes lo intentó Augusto Thomson, ha consagrado el género personalísimo de sus pequeños poemas como una bella forma libre que antes de él no había sido frecuente en nuestros escritores. Se dijera que hasta la arquitectura de sus poemas y el encanto versicular de su prosa está en consonancia directa con sus peculiares cualidades creadoras: talento esencialmente sintético que raras veces describe y sólo busca el rasgo típico de las cosas; un alto, el más alto sentido de autocrítica para huir lo banal apartando lo que nada dice ni nada sugiere; sentido esencialmente naturalista que hace de él uno de los menos intelectuales de nuestros escritores; una claridad asombrosa de pensamiento para buscar el rasgo interior que da la impresión definitiva de un hombre, de un sentimiento, de una cosa o de una idea; una delicadeza originalísima para interpretar los sentimientos afectivos; verdadera originalidad en su concepción filosófica del mundo; y, por sobre todas sus cualidades, el hecho de ser un artista admirable en su estilo, en la creación de sus pequeñas imágenes, que están desparramadas en su obra como gotas de luz y en el fondo sano, sereno y fecundo con que siente la vida y comprende la naturaleza.

Intentaremos la explicación documentada de cada una de estas virtudes estéticas que constituyen el secreto del temperamento creador admirable de Pedro Prado.



Generalmente los escritores españoles fueron antes descriptivos y analíticos que sintéticos. Raros son los casos que se han dado como los de Ganimet, que no era peninsular de origen, Baroja, Unamuno, Pérez de Ayala, Azorín y Marquina, en su admirable primer ciclo literario que se cierra con *Doña María la brava*, cuyos libros han tenido

un influjo decisivo sobre el temperamento peninsular y americano en orden a tomarlo más pensante y sintético cuanto menos retórico y académico. La herencia tradicional de España en América se prolongó hasta fines del siglo pasado y tan sólo en los primeros años de la centuria que corre han influido de un modo hondo otras orientaciones más serenas y duraderas. Pedro Prado, como Rodó, Vaz Ferreira, Ricardo Rojas y tantos otros, ahorran todo comentario sobre el particular.

Los pequeños poemas de Pedro Prado suponen un esfuerzo de selección constante: no se puede llegar a una cristalización tan definitiva del estilo, del pensamiento y del concepto, sin una larga gestación meditativa. Es la virtud que proviene del hecho de no improvisar nada en la obra de arte: es menester sentir durante largo tiempo la tortura de aquel ser que se debate en la formación de su naturaleza hasta cumplir la madurez total necesaria que le indica su desenvolvimiento completo. La imaginación y la reflexión serán para ella los dos artifices que presidan en su desarrollo: la primera como facultad creadora y la segunda como virtud modelatriz. La obra de arte no puede ser, en ningún caso, un fenómeno enteramente inconsciente, imprevisto: está determinado a un proceso meditativo que si a veces tiene el carácter de improvisación ello proviene de un apresuramiento, de una simple anticipación, como la de la flor a la que sólo le ha bastado una noche para abrirse.

Los poemas de Pedro Prado nos dan la idea de su temperamento que ha comprendido con mucha claridad las cosas, que ha penetrado muy adentro en el objeto y en el sujeto tratados, sin enredarse en ningún instante en los aspectos inútiles; ante todo busca el rasgo único, el rasgo trascendental que denuncia algo más que el color y el aspecto pintoresco de lo visto. Leed, por ejemplo, *La casa abandonada* y notaréis inmediatamente en ese trozo una vivacidad singular que es muy otra que la originada por una descripción: la casa vieja es el teatro de una existencia curiosa que los ojos del poeta han visto con maravillosa agudeza; pero, más allá de la imagen objetiva, del color agradable y del interés pintoresco, está la nota sintética que da la medida ideológica del motivo artístico: mientras los vilanos vuelan con las ráfagas de viento, la rata blanca no comprende aquella fuga; ignora ella que las nubes y los vilanos sirven para indicar el paso de los vientos altos: "Hay muchos que sólo sirven para indicar el paso de las cosas invisibles". El fin, la emoción y el alcance del poema están sugeridos en ese solo rasgo definitivo. ¿Puede pedirse una más alta representación de belleza en un motivo más breve y desarrollado con recursos naturales y literarios?

Releamos este otro pequeño poema, puramente lírico, que tiene todo el aire y la abundante belleza de un *lied*; es una de las acotaciones verbales que compuso Prado para una de las "Doloras" de Alfonso Leng y que expresó con total maestría. La música se inicia mientras la letra del poema canta así:

"Acércate a mí, acércate. Más y más próxima; dame tu mano y por mi mano pasa a mi corazón... Atiende a mis palabras temblorosas que caen en el aire como pequeñas embarcaciones desbordantes de naufragos. Ellas van llenas de mis más puros sentimientos. Acógelas. Sé, tú, el regazo de una blanda playa próxima... Acércate, acércate... Pero, ¡ay de mí!, si cuando tu pases a mi corazón y mire, después, en torno, me encuentre nuevamente solo".

No se puede pedir un poema más acabado en el sentido de una representación emotiva que explica la Dolora musical. Sería menester oír la creación de Leng a fin de comparar la interpretación de Prado que da la idea de una simplicidad admirable: al propio autor de las "Doloras" no ha vacilado en reconocer que el poeta supo comprender hondamente su obra y que sus poemas llegaron hasta el límite donde la inquietud y la aspiración de sus sentimientos alcanza en la música.

He aquí *Las palomas*, poema cuya índole es interamente diversa del anterior y una de las pequeñas obras maestras compuestas por Pedro Prado:

"Desperté, porque en el sueño me engañaba... Y sufrí de no poder gritar y lloré sin que mis lágrimas brillasen lo suficiente para que se hiciese luz en mí y en la sombra que me rodeaba... Grandes golpes atronaban el silencio, como si ladrones abrieran un forado, y era mi corazón... El sudor humedeció mi frente cuando vino un extraño recuerdo... Recuerdo cuando era muchacho y en las noches oscuras, en busca de pichones, ágil subía al palomar... Las palomas, ciegas y enloquecidas, volaban azotándose con los invisibles obstáculos... Recordé la noche en que una paloma chocó contra mi pecho, y agarrándose con sus débiles uñas se quedó allí apegada y con las alas extendidas... Recordé mi temor y mi ternura; porque, en el silencio de mi actitud, oí contra mi pecho los llamados de su pequeño corazón... Y recordé la larga hora inmóvil en que me ofrecí como el más quieto y seguro de los asilos".

Descompongamos en sus elementos esenciales todos estos poemas citados y advertiremos la total ausencia de artificio: un lenguaje que es modelo de sencillez y concisión, frecuentes imágenes felices que, como aquellas "Cae una nube como una mariposa abandonada en la llama de la luna", "afanosas las arañas zurcen los vidrios rotos de la casa

abandonada", "dame tu mano y por mi mano pasa mi corazón" dan la medida de los simplísimos recursos de representación objetiva que emplea este poeta. Los tres poemas se rematan con una idea final que sintentiza todo lo expresado y nos obliga a pensar largamente. Con frecuencia Pedro Prado se vale de la descripción como de un elemento que sirve para realzar la gema de un bello pensamiento en el oro de un paisaje; de una fábula breve o de una impresión personal, tal un collar que cerrase un broche de oro en el que hubiera engastada una piedra preciosa. El caso de estos tres trozos antes citados podría hacerse extensivo a toda su obra y ello nos daría la confirmación de esta su primer virtud artística: talento esencialmente sintético que busca ante todo el rasgo característico y la emoción sustancial.



La segunda gran cualidad de Pedro Prado es la del sentido de auto-crítica riguroso: tratándose de sus obras ha sido para consigo mismo un juez implacable, un censor frío ante el cual ha colocado sus libros con libre espíritu de análisis y absoluta falta de amor propio. Recuerdo haberle oído decir en cierta ocasión a Juan Francisco González, cuyos juicios artísticos no son de los más benévolos, y en circunstancias que nos encontrábamos varios presentes: "Prado tiene mucho más criterio que todos nosotros; ese es hombre que no se equivoca"; lo cual arguye una gran verdad que es preciso establecer antes de ahondar más en el análisis de su obra. Y, si en general tiene este buen criterio para juzgar la producción ajena, con mayor razón lo tendrá en la propia. En vano buscaríamos en sus libros aspectos pueriles, paisajes recargados de detalles o palabras que nada expresan; su gusto por la concisión y la precisión se transparenta fácilmente sin mucho esfuerzo que pongamos en la lectura de sus libros. La más extensa de sus obras no alcanza a sumar ciento cincuenta páginas y si en ella descontamos las hojas en blanco y los espacios perdidos, tendremos que todos sus volúmenes reunidos no alcanzan a medir un capítulo de muchas de nuestras novelas contemporáneas. Y no es que Prado carezca de fecundia verbal o imaginativa para hacer de cada una de sus obras un tomo de ancho lomo y copiosa lectura si ello le viniese en ganas. Pensemos un instante en el extenso volumen que podría haber compuesto con la fábula de *La Reina de Rapa Nui* uno de esos noveladores por toneladas que desgraciadamente tanto abundan. Buscad en cualquiera de sus libros un poema que pueda tildarse de mediocre o que no responda a ningún fin artístico y estad seguro que no lo encontraréis.

La más mediana de sus páginas es digna de ser discutida y en ella el poeta dirá algo que no es vulgar despertando en nosotros una emoción no sentida. Rara vez Pedro Prado tomó la pluma sin tener algo que expresar. Yo le he visto más de un día agobiado por considerarse enteramente amorfo, insensible a las emociones y a las ideas, angustiado por no sentir ninguna inquietud interior; y le he visto también al venir de una primavera, colmado de bellos propósitos, florido como el bello naranjo de su parábola, de fecundos pensamientos, preparándose para escribir algo porque tenía mucho dentro que expresar. Una de las pocas circunstancias en que Prado ha concebido una obra de repente, casi fulminado por la quisquillosidad de su imaginación creadora, fue en el caso de su último libro "Los Diez" en que, después de tres o cuatro reuniones en un cenáculo íntimo, su imaginación se transformó en una fuerza perentoria que le obligó a escribir un libro. Y en este caso se explica que un temperamento rico, reflexivo y observador como es el de Prado, haya podido expresar mucho rápidamente porque tenía tanto que decir habiendo acumulado como una botella de Leyden lo que habría de brotar más tarde de él con la chispa de un entusiasmo.

*

* *

La tercera cualidad dominante en este poeta es la del rústico sentido de naturalidad que motiva cada una de sus creaciones. Su delicadeza espiritual le lleva a mirar las cosas muy de cerca, pero con una pureza y elevación de sentimientos casi primitivos: nunca le veremos turbado por una idea sensual, ni gozando con la tortura voluntuosa de un estado mórbido. En el ex libris que adorna su libro "Los Diez" aparece un joven en actitud de reposo contemplando desde la altura el paisaje lejano que se confunde a lo lejos con el cielo, el caserío y las nubes mientras toca su pífano en actitud religiosa como sintiendo pasar a través de su emoción toda la naturaleza entera. No puede darse tal vez una mejor autognosis que explique la obra propia: la naturaleza es todo, pero la naturaleza sentida con la más alta religiosidad.

Rara vez se aleja Pedro Prado en sus obras de las emociones vividas y de las cosas observadas; aun en su libro "Los Diez", que es una fantasía de una pureza artística exquisita, nada llega a chocar al lector por artificial y rebuscado: entraña éste el sentido de un símbolo alegórico que se desenvuelve en el seno de la naturaleza misma: nunca pudo darse una mayor y más pura idealización de la vida espiritual.

En uno de sus mejores poemas afirma el poeta que somos tierra y

agua y que tornaremos a la tierra y al agua: "El vértigo de la montaña y del mar es el sentimiento de nuestra oculta conciencia al encontrarse ante las fuerzas vivas". El artista ante la naturaleza es como la varillita de virtud que "transforma en vida todo lo que por ella pasa". En el caso de Prado, podríamos agregar, que transforma en belleza todo lo que ella toca aun cuando sean las cosas más humildes: los yerbajos, el mar, los árboles, las aves, los guijarros, el bosque todo, los brotes, las malezas y hasta las palabras.



Pero no se crea que en su amor por la naturaleza ha llegado a ser un escritor puramente objetivo en quien las ideas son escasas y poco originales. Antes bien, él ha dicho: "¿Cómo juzgar con claridad sin tener la costumbre de pensar?". Es fácil seguir el hilo de su ideología, reconstruyendo el alcance de su pensamiento, con el solo esfuerzo de recoger algunas reminiscencias en sus obras que muestren todo el alcance de su filosofía. Recordando sus motivos alegóricos, desparramados en todos sus libros, lograremos ver hasta el fondo en el cristal de sus sentimientos y de sus creencias.

La cultura científica de Prado y su mucho amor por la naturaleza le ha obligado a desligarse de toda creencia ulterior y positiva: en sus libros se nos aparece como un panteísta sencillo, sin pretensiones ni ribetes filosóficos. Ama la vida en sí, la belleza hasta más allá de todos los valores; lo trascendental no le ha inquietado nunca: "Aun cuando medites —escribe— en las cosas que no conocerás jamás, en la raíz oculta de la vida y del mundo, tus soluciones antojadizas, como pasar de nieblas, dejarán en ti un residuo que es forma de juicio sobre lo que no puedes juzgar". El hombre es para él en medio de la naturaleza una fuerza como otra cualquiera, un hecho, un accidente que se diferencia de las otras cosas por su dolorosa conciencia de ser. Sólo tienen valor de relativa realidad en él sus sentimientos. Como la naturaleza es todo, fuerza eterna, inmutable y universal, dentro de ella la muerte presenta el carácter de un accidente pasajero que no altera en nada lo substancial de la vida, sino que apenas significa en la materia un cambio de formas y en el espíritu el alejamiento de una luz que primero vacila y luego se extingue para reaparecer más tarde: "La muerte es un instante fugaz... el vuelo de un segundo, el cambio de un estado". Este su concepto evolucionista se manifiesta clara y rotundamente en *Lázaro*, tal vez una de las más vigorosas de sus creaciones. Oíd a Lázaro, al levantarse de su sepulcro, obedeciendo al milagro que el Maestro ha obrado en él; oíd su queja porque cuando dormía el

dulce sueño en que todo se confunde, la voluntad divina le ha arrancado al seno de la muerte:

*Como tú me llamaste, me llamaban
las raíces de las vides y de los olivos,
para resucitar en aceite y vino.
Con igual imperio que el tuyo,
el agua me inducía a desgregarme
y a huir con ella.
Empecé a comprender con el morir
el sentido de la voz de las cosas,
y todas ellas no cesaron de llamar.
Innúmeras vocesillas llenan los sepulcros:
¡Lázaro, ven! ¡Lázaro, canta! ¡Lázaro,
sube por nosotras y en nuestro perfume vuela!,
exclamaban las silvestres flores de mi tierra.
¡Oh, poder de las voces veladas de la tumba!
Yo, solícito, en mitad de todas ellas,
como arena insegura que entre los dedos pasa,
me sentía escurrir. Era
un caer sin fondo,
blando como el sueño de un niño.*

Lázaro ha presenciado el milagro de ver en su sepulcro cómo su cuerpo se disgrega, como se cumple en él la ley eterna de la evolución de la vida, como la carne de su carne comienza a convertirse y a alimentar la vida de la materia eterna:

*Las hormigas trepaban sobre mis piernas
como yo, de muchacho, por las suaves
colinas de Bethania; y mordían mi carne
como pican los mineros
a las montañas del oro.
Cuando vivimos, es un dolor el dar,
cuando muertos, una gran alegría.
Es el único camino que nuevamente
conduce a la vida.
¡Mi carne se entregaba gozosa
a la santa labor de las hormigas!*

Cuanta belleza, cuanta honda y luminosa belleza no fluye de este poema que es como el corazón mismo del pensamiento de Pedro Prado. Ahí está el poeta todo entero, el enorme panteísta que hay en el autor de "La casa abandonada". Lázaro acoge el sueño de la muerte como lo

hubiera podido acoger un filósofo que estuviera fatigado del dolor consciente de pensar y de vivir; con él ha muerto el vano orgullo de soñarse el centro de la creación, del que no olvida que el hombre vive en el perpetuo engaño de ver la naturaleza teñida de hombre, disfrazada con las ideas con que el mismo la ha revestido: "Los ojos de los hombres —dirá Prado— tiñen de hombre a las cosas que observan; los sentimientos de los hombres visten de sentimientos humanos a lo que es indiferente; las ideas de los hombres reducen el mundo a una cosa que se parece al hombre". Y no es que en el fondo el pensamiento de este poeta haya caído en una vulgar concepción antropomórfica sino que en su deseo de vivir cerca de la vida, en el seno de la naturaleza misma, ha ido hacia ellas como hasta una fuente Castalia, el alma mater universal, de la cual proviene y a la que ha de volver en el movimiento eterno de la materia.

En el amplio universo en que se desenvuelven las creaciones de Pedro Prado la conciencia religiosa y el sentimiento de Dios son vistos como accidentes pasajeros por los que tiene que pasar la humanidad en su marcha hacia la perfección. Sin embargo, cuando el poeta piensa en el gran todo, en el origen de la vida, en el misterio de la creación, en el símbolo de la evolución constante, entonces dirá con sus palabras más sinceras que le brotan desde muy adentro:

*Amarás a Dios,
y huirás de imágenes de Dios.*

*No hay en el cielo cosa alguna,
las estrellas, el sol, la luna,
que puedan representarlo.*

.

*Amarás a Dios;
rogarás todo el curso de la vida
por verlo y por oírlo;
y morirás. Cuando no vean ya tus ojos,
cuando tus oídos ya no oigan,
volverás a Él; volverás a Dios.
Muerta tu alegría y tu dolor;
muertas tus ansias; muerto tu amor,
entrarás, ignorando, silencioso, en la sombra de Dios.*

Amarás a Dios es lo que significa el principio de la vida, en la naturaleza toda y te alejarás de los que forjen falsas imágenes de Dios, de aquellos que creen enseñar a conocerle ideando falsas representaciones suyas. Dios está en toda la perfección incorruptible de lo que

impulsa lo animado, es la vida, es lo que atienta, que fluye y que late; es la inquietud de lo eterno, la aspiración ideal a lo infinito, a lo más alto. No hay cosa alguna, no hay forma posible que pueda representarlo: cuando los ojos se hayan apagado, dirá el poeta, y los oídos no oigan, cuando no pienses ni sientas, entonces entrarás en la sombra de Dios, en lo infinito, en lo eterno, en lo eternamente mudable y en lo eternamente perfecto.

Ved, en seguida, cómo la forma efímera de la imagen de Dios se manifiesta en los sentimientos primitivos de un pueblo; cómo la religión es una pura manera postiza en la sociabilidad aborigen de los habitantes de Rapa Nui, cuya raigambre no llega siquiera hasta los sentimientos. Un día se extingue entre ellos la casta religiosa y luego la religión misma quedando apenas si un leve recuerdo en el espíritu de los viejos rapanuenses. ¿Por qué?: por que la religión en ellos no nació de su religiosidad, de una aspiración espiritual necesaria, sino que les fue impuesta como un accidente que así como llegó se había de extinguir más tarde: "Por tradiciones que conservan los más ancianos y que tengo anotadas en mi memoria, he sabido que, hace mucho tiempo, hubo sacerdotes que, rodeándose de toda clase de misterios, enseñaron multitud de cosas que hoy nadie recuerda... El sacerdocio era hereditario y el poder de esa religión siempre fue fielmente transmitido de padres a hijos, sin que ninguna otra persona vislumbrase su secreto ni pudiera ejercer la ceremonia del culto. Pero sucedió que unos sacerdotes no dejaron hijos, llevándose a la tumba su ciencia y su podería, y un día, en medio de la inquietud de todos los fieles, murió el último sacerdote. Como éste tampoco tuvo descendencia a quien legar su tesoro, los isleños quedaron confundidos y aturdidos".

Como indicábamos al comenzar el análisis de las ideas de Pedro Prado, podríamos agregar que su concepción realista de la vida nunca ha perturbado su pensamiento con vanas inquietudes religiosas: la finalidad ulterior de lo animado no ha sido para él un misterio, ya que en ella ha visto nada más que el problema de la transformación de la materia y de la especie. Toda su metafísica podría caber en uno de sus juicios: "De lo que somos a lo que sentimos, de lo que sabemos a lo que ignoramos, va la única senda que abraza el universo, la única verdad que vive como nosotros y con nosotros se transforma; pero que no muere jamás". Frente a la vida su vida no es un misterio sino que una realización: en él se cumple un instante de la evolución universal, un momento de la armonía infinita. La conciencia de la existencia le impulsa y le basta; es una fuerza obligada que obedece a la dirección de su destino ciego: "Yo no sé a donde va mi vuelo; pero aun a medianoche le siento tan robusto y seguro que duermo tran-

quilo entre mis alas que reman y me llevan hacia un destino desconocido". Su conciencia de pensar suele significarle un dolor y a veces sólo quisiera sentirse como el rosal que florece en bellas rosas y nada más: "Así debieran brillar las mías, si no me torciera la vana ambición; así debiera yo, inconsecuente jardinero, alabar la sabiduría de Dios y acatar con regocijo el humilde y único destino que me ha señalado". Su determinismo es una ley que en ningún momento perturba su conciencia: vivir es realizar una acción, ser un acto desarrollado en una perspectiva infinita; cumplir su destino y nada más.



Generalmente cada uno de los poemas de Pedro Prado disimula en la alegoría de su belleza una idea interesante, como un traje puede ocultar un cuerpo bien conformado. He aquí, por ejemplo, el intenso símbolo de la solidaridad expresado en su pequeño poema admirable. Es el otoño y en los solitarios archipiélagos del sur el poeta se finge en una balandra acompañado con los pescadores, a la hora crepuscular: "Trabajábamos callados, porque la tarde entraba en nosotros y en el agua entumecida". De pronto, en el lejano horizonte, apunta una bandada de pájaros: y comienzan a pasar, volando uno tras otro, huyendo del invierno hacia las tierras del norte:

"La peregrinación interminable, lanzando sus breves y rudos cantos, cruzaba, en un arco sonoro, de uno a otro horizonte... Insensiblemente, la noche que llegaba iba haciendo una sola cosa del mar y del cielo, de la balandra y de nosotros mismos... Perdidos en la sombra, escuchábamos el canto de los invisibles pájaros errantes... Ninguno de ellos veía ya a su compañero, ninguno de ellos distinguía cosa alguna en el aire negro y sin fondo... Hojas a merced del viento, la noche los dispersaría... Mas no; la noche, que hace de todas las cosas una informe oscuridad, nada podía sobre ellos... Los pájaros incansables volaban cantando, y si el vuelo los llevaba lejos, el canto los mantenía unidos".

Y mientras en la hora religiosa del atardecer la bandada de pájaros cruza hacia el norte, entre los pescadores el poeta se siente poseído de una inquietud infinita, de un anhelo inconsciente y divino. De pie sobre la borda de la balandra canta también, une su voz al coro de los pájaros errantes, al arco sonoro que cruza el cielo austral.

Pensad en toda la belleza de este símbolo luminoso: no importa que sea de noche, no importa que haya escollos en el camino, no importa que los vientos interrumpen la marcha; no importa: juntas, uni-

das, las aves cruzan la tibia noche austral; la cruzan cantando porque el canto las une y les impide extraviarse. En la tarde, en la tristeza religiosa de la hora, el canto de las aves es un canto comunicativo que enciende el alma del poeta y la atrae hacia lo alto, obligándole a unir su voz al gorjeo de los pájaros.

El pájaro muerto es tal vez el más hondo y el más original de sus pequeños poemas. Ya Pedro Prado en *El poema de la buena muerte* puso en boca de la abuela, que va a morir, las siguientes palabras cuando ve a los niños jugar en torno de su lecho: "Llevadles afuera; es malo turbar su alegría con cosas que ellos no entienden". Ved como trata el poeta en *El Pájaro Muerto* este sentimiento confuso de la muerte en dos niños que no pueden comprender y que apenas si la presienten en su repugnante apariencia exterior: ...Bajo el ramaje de unas vides han encontrado un pájaro muerto: el muchachuelo lo vio primero pero fue la mujercita que lo tomó entre sus brazos adaptándolo como hijo:

"Cada hora, de los días que siguieron, trajo y ofreció un interés distinto al espíritu veleidoso del niño; sólo la madrecita fue fiel a su constante y único amor... Llegaba la noche y la luna la sorprendió arrullando a su hijo con canciones sin sentido, muy semejantes a las canciones de los pájaros... Cantaba un mediodía, sentada en el quicio de su puerta, bajo las movibles sombras de las madre selvas... un olor malo y molesto turbaba su voz; pero luego su acento volaba alegremente como el humo de las fogatas campesinas... El olor malo persistía. La madrecita quedó pálida y silenciosa cuando, entreabriendo las ropas que cubrían a su hijo, vio que, por el cuerpillo del pájaro muerto, andaban los gusanos... Arrodillada lloraba su asombro; el hermano acudió a los lamentos de la hermana... Turbado ante el pequeño pájaro que desaparecía, el niño tomó a la madrecita en la mano y la llevó lejos... Y como si él supiese algo, confuso, pero lleno de vanidad, trató inútilmente de explicar lo que ninguno de ellos comprendía".

Nunca un poeta logró expresar de una manera más honda y delicada y en una tan sencilla cuanto intensa alegoría, la ingenuidad del alma infantil ante el oscuro problema insondable. El asombro y el misterio toca en la mujercita antes los sentimientos que la reflexión: entonces llora confundida su primer dolor instintivo mientras el niño presente allí algo oculto que no entiende.

También como en *Los pájaros errantes* y con el sentido de una parábola nietzscheana, el símbolo de la unión que expresa el poeta en *Las pataguas* es claro y hondo; como el ideólogo de "Aurora", él podría decir: uníos y haceos duros... En nuestros bosques las pataguas han formado sus troncos "por numerosos vástagos que fueron aproxi-

mándose, estrechándose, penetrando los unos en los otros hasta fundirse en un solo madero nudoso... Como los jóvenes arbolillos, emergiendo de puntos diversos, se inclinaron hacia un centro común, se han formado, y queda bajo el árbol viejo una concavidad que los leñadores aprovechan. Ahí, cada patagua, como en un lugar de sacrificio, albergará el fuego del montañez para librarlo de las ráfagas violentas. Y no temáis que las llamas hieran su vitalidad. La unión es tan estrecha, que resbalan en esa carne como sobre la peña dura".

He aquí otro de sus poemas, de índole trascendentalmente estética, que vale por toda una lección literaria: *El viajero*. Este viajero sabe que observar no es recoger los detalles inútiles amontonando casos y cosas que nada dicen; observar supone comprender y sentir para entrañar los rasgos peculiares de las cosas. "Ante las cosas nuevas —dirá el viajero— estamos despiertos; el hábito aún no nos ciega. Si los niños son hábiles y activos, no lo son por ser ellos los nuevos, sino por serles nuevas todas las cosas". Un día, después de pasear su hastío por todos los rincones, se da a recorrer su jardín, poniendo atentos los ojos de su espíritu a los rumores invisibles. "Y aquel hombre que sólo encontraba novedad en las cosas de los países exóticos, principió por preocuparse de los árboles, de las distintas malezas, de los insectos que pasan inadvertidos. Aprendió los nombres de todos ellos y pudo fácilmente distinguirlos. Encontró en esto un placer desconocido y tuvo la certidumbre de que el amor de los viajeros es ayudado por una suerte de miopía. Necesitan novedad, y sólo la encuentran en cosas de bulto: en nuevas costumbres, en ciudades ignoradas, en horizontes que cierran montañas desconocidas. Supo que el placer de viajar por el mundo o de viajar por el jardín de su casa, estaba relacionado con la potencia de la visión". Y de este modo, como Cándido en su huerto, aprendió a pensar y a ampliar el poder de su visión: Y, comprendiendo que "es un sueño aquel concepto que los hombres tienen del espacio", viajó prodigiosamente dentro del diminuto pétalo de una flor.

Pensemos también en *El rumbo*, en esta parábola originalísima: en el atardecer de una noche de noviembre, a la hora en que los primeros murciélagos que abandonan los tejados se confunden con las primeras golondrinas que llegan a los aleros y en que "las ágiles y observantes preocupaciones del día se encuentran con las calladas meditaciones nocturnas", el poeta recuerda el ave que vio caer al disparo de un cazador:

"Volaba el ave tranquilamente, cuando vino el segundo en que toda la maravilla de su vuelo y de su vida se interrumpió para siempre... Pero aun en tierra conservaba sus alas extendidas... Pensando en ello, ya sé que

habrá una cosa que no finiquitaré, existe una esperanza que no veré cumplida, moriré dejando algo iniciado... Mas mi forzado y violento reposo seguirá indicando un rumbo, a semejanza del que conserva las alas extendidas de los pájaros muertos en su vuelo”.

Reparad en la belleza de esta idea luminosa sobre la finalidad de la vida y el esfuerzo de la obra creadora. Vivamos con la conciencia de que cada instante es el momento de infinito que nos perpetuará en nuestra acción y si mañana la muerte se interpone ante nosotros, que nuestra inquietud quede indicando un rumbo como el del ave muerta en su vuelo.

¿Cómo no recordar también *Los últimos azahares*, donde el naranjo viejo, antes de morir, se coronó de flores?: “Sobran los buenos propósitos, nacidos ante la proximidad de la muerte, porque cuando a ésta se la divisa, llega demasiado pronto”. ¿Qué decir también de *Mi hijo*, vigoroso y originalísimo poema, que fue uno de los primeros escritos por Pedro Prado, después de su primer libro?

*¡Héme, por fin, renovado en vuestro ser!
parcial renuevo
que me permite vivir en vos
y morir en mí.*

*Seguiré viviendo con mi sangre,
con mis nervios,
y no serán ya los míos
los que son los vuestros y no lo son:
¡mis pensamientos!*

*Seguiré viviendo así,
y estaré muerto
sin haberme consumido por completo;
seréis la parte salida de mi cuerpo,
mientras mi cuerpo se estará pudriendo.*

La idea de este poema es nueva y originalísima: no toca ya los sentimientos el poeta sino que acaricia el sueño de su hijo como una total realización en la que él entrega a la vida la parte mejor de su ser: la renovación entera que ha brotado de su cuerpo para vivir en el cuerpo extraño del hijo que, sin embargo, es carne de su carne y sangre de su propia sangre. Una vez más Prado afirma su idea de la renovación eterna, de la vuelta constante de la materia en el círculo de la naturaleza.

Por la inversa de la idea materialista que inspira ese poema, en *El Espejo* trata Prado una alegoría bellísima, que supone la más alta

idealización. Cada vez que el poeta se veía en un espejo preguntábase: "Pero ¿acaso soy tan sencillo como todo eso?" Su imagen le parecía ajena a sí mismo, como si fuese la representación de un extraño. Mas una noche descubre el verdadero espejo en el jardín ensombrecido, adonde baja el fulgor de las estrellas:

"En los cristales de la ventana veía reflejada la luz de la lámpara y mi actitud pensativa. Pero a través de mi imagen pude observar la arena de los senderos, los macizos de rosas que florecían en mitad de mi pecho, las estrellas lejanas que brillaban en mitad de mi cabeza... Pensé haber encontrado un buen espejo... Aquella mi sombra, atravesada por franjas de arena, por rosales florecidos, por astros distantes, hablaba, con extraordinaria claridad, del origen de nuestro cuerpo y de las tendencias que llenan el espíritu humano".

Si la mayoría de estos poemas son ante todo ideológicos y abundan en asuntos alegóricos a través de los cuales se revela enteramente el pensador y el poeta, son no menos interesantes aquellos de sus poemas en que los sentimientos afectivos se muestran desnudos y en que recurriendo con menos frecuencia a las representaciones simbólicas deja hablar con íntima a su corazón, libre de complicaciones y de sutilezas... Así un día gris acompaña a Baldomero Lillo en su dolor de ir a cubrir de tierra a la compañera de su vida en el cementerio de San Bernardo; al regresar más tarde a su hogar, agobiado por la tristeza de aquella angustia, y sentirse junto a su esposa y cerca de sus hijos, escribe *Bendita sea...*, pequeño poema tan tierno, tan suave y tan dulce, que se siente ha brotado de un corazón copioso y de un dolor que se confunde con una alegría inmensa: el dolor de haber comprendido en el lejano cementerio la tristeza del que perdió la mitad de su corazón mientras él aún conserva el suyo intacto:

*Pobre muerta, para mí desconocida;
no supe de sus hechos, de su voz ni de su rostro;
ignorada me fue la compañera
de mi amigo. Ha muerto
cuando la vuelta de alegre primavera
hincha los corazones como brotes
de redivivos árboles. Cuando los ojos
de las mujeres se tornan luminosos
y palpita, en el aire tibio y dulce,
el florido deseo del amor.*

De regreso, bajo el techo familiar, el poeta besa la blanca frente de su esposa y un beso profundo unió sus labios y sus espíritus:

*¡Bendita sea la memoria de la pobre!
Bendita sea porque ha llenado
De ternura a nuestro espíritu;
Por que ha estrechado los lazos de mi unión,
¡Tornándose más grande, más fuerte y mejor!
¡Sea bendita la que al morir exaltó la vida!*

Recordemos *Canción*, cuyo aire doliente acompañamos en nuestro recuerdo con las notas melancólicas de un *lied* de Schumann. El poeta aduerme a su hijo entre los brazos y el pequeñuelo fíngesele tierno y blando como un pajarillo:

“Tu cuerpo pesa como un pájaro herido, y el ligero calor que despide es más suave que el roce de la brisa. En el día, cuando por un momento estás serio y me oyes, escuchas, a la vez, mil otras voces que yo no distingo. Conversas con todos los objetos familiares, y sabe Dios qué historia te cuentan que tu alegría vuelve. Cuando atiendes a lo que ellos te dicen y me dejas, tu alegría vuelve, hijo mío”... Duerme, duerme, que todo ruido ha cesado. Es la hora en que los muebles crujen; la hora en que los grillos cantan desde algún rincón, ocultos... En el día me huyes. Un día me huirán por largo tiempo. En la noche te acercas. Una noche llegará en que estaremos unidos para siempre”.

*

*

*

Hemos dicho que Pedro Prado es un pintor originalísimo, cuyas telas son no menos interesantes que sus obras literarias. En ellas el color es la primera gran virtud que nos atrae, color que en sus pinceles tiene un don expresivo y psicológico intensísimo, como sólo lo encontramos en los cuadros admirables de Juan Francisco González (Prado ha dicho más de una vez su dilección por los pintores: “Los pintores —leemos en *La Reina de Rapa Nui*— son los verdaderos filósofos. Aman lo que ven, la realidad primera y aunque ni ella sea verdad, todo lo otro es aún más vago y más incierto”). Esta cualidad de su obra pictórica tiene su equivalencia directa en sus creaciones literarias: el color en sus poemas está generalmente recalcado por la imagen, la imagen viva que a menudo ahorra largas descripciones e inútiles minuciosidades. Y al decir color en sus telas es preciso comprender toda la amplitud que abarca: el movimiento, la vibración, la sensación de espacio y de volumen, la evocación de realidad sentida; como al decir imagen es necesario comprender análogas virtu-

des estéticas. Además, sus imágenes traducen su agudeza de observación en lo pequeño, en los rasgos peculiares de las cosas que muestran claramente su fisonomía interna. Busquemos a través de las páginas de sus libros algunas de entre esas pequeñas imágenes que el ejemplo de ellas hablará más claro que todas nuestras argumentaciones. Si describe una noche, dirá: "De vez en vez cae una nube como una mariposa en las llamas de la luna"; luego, para dar una completa sensación de la casa abandonada, arguye que "afanosas las arañas zurcen los vidrios rotos... y continuos calofríos estremecen los yerbajos del patio"; si se tiende en la playa, a la orilla del mar, escribirá que las olas se ofrecen como brazos, mientras está recostado en la sábana ardiente de la arena:

*Oyendo en sueños, como mi alma suena
el vago ruido con que el mar la llena
como un gigante caracol marino.*

Cuando, reunido con los pescadores se encuentra en la balandra al caer la tarde, siente que "Insensiblemente, la noche que llegaba iba haciendo una sola cosa del mar y del cielo, de la balandra y de nosotros mismos", mientras "trabajábamos callados, porque la tarde entraba en nosotros y en el agua entumecida". Junto al lecho de la abuela moribunda verá que sus manos descarnadas "andan por encima de las sábanas, inquietas y ciegas y cansadas", y que en sus ojos "la araña comienza su tela"... Cuando la barca de los diez va a partir, su velamen palpitante se hará cóncavo "como manos cuidadas que quieren llevar a las bocas sedientas el agua de todas las aventuras" y "las miradas, como las olas, recorren sus flancos deslizándose, suavemente, complacidas de palpar la seguridad armoniosa de esa gracia precisa"... Si desea explicar la edad indefinible de una persona, dirá que "Daba impresión de una edad detenida"; y, más adelante, al mencionar una casa que hay cerca del cementerio, dice: "En ella descansan los campesinos que llevan al hombro los ataúdes llenos". Al describir, en el reino rapanuense, la danza milagrosa de una joven desnuda, anota: "Todos adivinamos con sólo ver sus flancos estremecidos, la armonía naciente. Su cuerpo trémulo era como un vaso lleno empuñado por una mano febril. Bebimos en él la embriaguez de la danza". En la parábola *La fisonomía de las cosas* encontramos esta imagen delicadísima: "Casitas iguales, dispuestas en dos hileras que se contemplaban como los colegiales cuando no comprenden lo que se les pregunta"; y en las acotaciones líricas a las

“Doloras”, de Alfonso Leng, advertimos esta bella pincelada de color que es todo un hondo poema:

“Contemplan mis ojos este crepúsculo con todo el ansia de los altos ventanales, cuando reciben su fulgor y en él se incendian . . . Pasa a mis pupilas la última llama del día y, como en un horizonte, el sol se hunde en mí, en mí muere . . . ¡Oh! campiñas olorosas a la tristeza del engelus, como vosotras, perfumadas a melancolía, van mi juventud y soledad a esta hora, en que aún no sabemos si la noche que viene, viene a quedarse para siempre entre nosotros”.

En este aspecto de su obra se ve en Pedro Prado íntegro al enorme poeta que hay en él: un poeta sencillo y personalísimo, cuyos recursos están en él mismo, en la naturaleza que se refleja en él y en su honda inquietud meditativa. Como en su poema *El espejo* advertimos, a través de su espíritu, muchos senderos florecidos, tantas arenas ardientes, millares de rosales cubiertos de frescos botones y una clara noche, cuyas estrellas aparecen prendidas en mitad de su corazón.



Los versos de Pedro Prado han sido discutidos y juzgados de un modo hartamente severo y con una incompreensión muy poco inteligente. Si bien es cierto que para los oídos acostumbrados al isocrónico martillar de los versos medidos y limados con escrúpulos académicos, las estrofas de este lírico deben resultar duras y desaliñadas.

En su primer libro, *Flores de cardo*, obra de su temprana juventud, dio Pedro Prado una nota nueva, digna de recordarse en la lírica americana. Reaccionando contra la gastada manera de los poetas tradicionales, *l'usatta poesia* que diría el lírico italiano, y enemigo abierto de los modernos portaliras por todo lo que hay de convencional en sus obras, compuso un libro que, ante todo, fue hijo exclusivo de su manera de comprender la belleza. Como obra sincera y sentida, *Flores de cardo* afirmó la conciencia de una personalidad fuerte y original. Años más tarde y como para consagrar su concepto de lo que él llamaba verso liberado, esto es, independiente de rimas, acentos fijos o moldes estróficos y cuyo ritmo estuviese en consonancia con la emoción del poeta, expuso Prado algunas de sus ideas sobre el concepto de la armonía. Partiendo de la base de que el lenguaje es un convencionalismo, supone que tiene las dificultades de todas las limitaciones: “Las palabras —dice— son únicamente un modo parcial de expresión, el más perfeccionado; pero no perfecto”. Y, si

agregamos a esto que los elementos que constituyen las formas métricas se idearon sobre limitaciones estéticas, tendremos que el conjunto del lenguaje sumado a la arquitectura de las formas retóricas, supone un todo artificial de falsedad armónica. ¿No constituirá esto un serio obstáculo para la creación del poeta que, al ser vaciada en moldes fijos, pierda mucho de la frescura primitiva con que despertó en los aledaños espirituales? ¿No responde entonces la libertad estética a una defensa de la integridad de la obra misma? Es evidente que la artificialidad de las formas, con sus múltiples recursos del ritmo y de la rima, allega grandes obstáculos y conduce con facilidad a lo que Prado llama el verbomotorismo. Atendiendo a la uniformidad del verso medido según el patrón fijo de las reglas, escribe: "Habiendo pertenecido un tono exclusivo a cientos de poesías que conocemos, aquello tiene que producirnos cansancio. La monotonía abrumba, y yo la odio porque me ha privado de leer tantos y tantos poemas". En el fondo y en parte Pedro Prado tiene razón, pero también es cierto que no es posible juzgar esto en absoluto considerando los excesos: lo convencional en la poesía es un recurso insalvable y la solución del problema consistiría en liberar cuanto más fuese posible el verso dentro de las unidades armónicas del ritmo y de la rima. No es otra la razón del verso libre que los poetas franceses de la actualidad y desde hace cuatro lustros han perfeccionado admirablemente. La rima, como la nota musical, como la simetría en la naturaleza, es una razón imperativa de armonía. Que esto es convencional es innegable y ¿quién nos podrá asegurar cuándo ha de lograr el arte independizarse del artificio? En la fresca sencillez de los escritores primitivos, en las notaciones folklóricas de los más rudos cantores, se advierten nociones inconscientes de los principios rítmicos en el lenguaje. Es, ciertamente, un imperativo universal categórico el de la armonía y al mismo tiempo una resultante de nuestra visión de las cosas, de nuestro sentido comparativo que nos induce a establecer equivalencias regulares. Frecuentemente en los poemas de Prado le brotan los versos de la imaginación hechos, limpios y correctos. Involuntariamente suele ser el ritmo de sus poemas admirable. Oíd, por ejemplo:

"A la tierra la veo, al agua la gusto, al viento lo escucho y lo palpo... Sólo el tiempo, más fluido, se escapa; él es como un viento en el viento... Yo he visto en las rocas el paso del tiempo... Un grano de vida hacía nacer un líquen rojizo; y la muerte del líquen, un polvo pardusco... Pasaban los días, un año, y un musgo pequeño brotaba... El musgo, ya muerto, era polvo de tierra, en ella arraigaba una yerba, la tierra en la roca crecía".

Muchas variaciones armónicas hay en esta prosa rítmica y por poco que hurguemos hemos de ver cómo algunos de sus detalles denuncian el carácter de una notación verbal casi regular: en la primera parte del poema nos llama la atención la analogía armónica de sus palabras; vocablos disilábicos acentuados en la primera sílaba: *tierra, véo, águá, gústó, viénto*; unidades de cuatro y de tres sílabas regulares, con acentuación perfectamente rítmica: *A la tierra —la véo— —al águá— —la gústó— —al viénto— —lo escúcho y lo pálpo.*

¿Hay algo de inconsciente en nuestra comprensión de la armonía? Pedro Prado, en no pocos casos, compone correctos endecasílabos sin darse cuenta y sin desearlo siquiera. Tal regularidad singular viene a comprobar aquello que escribía en su Ensayo sobre la poesía: "El concepto de armonía, en su sentido más general y considerando sus manifestaciones en arquitectura, en pintura, en música, en la vida diaria, nos hace comprender que es armónico aquello que podemos asimilar a nuestros gustos, aquello a que estamos habituados o a lo que es posible habituarse". La conciencia que los pueblos primitivos se formaban de la armonía, buscando la sucesión regular de sonidos o de objetos, responde a esa comprensión inconsciente que vibra en nuestro espíritu y que nace antes que las ideas mismas: ciertamente también que esta noción puede variar de poeta a poeta sincero, como ha variado entre un parnasiano y un versolibrista, o como se diferencia la poética de un Pedro Prado de la de un Max Jara. Goethe se extasió más de una vez admirando lo que él llamaba el espíritu de la regularidad en la naturaleza: ¿por qué las hojas, las flores, los sonidos y las vidas buscan y arrancan del secreto de las equivalencias simétricas? ¿Por qué los órganos auditivos de los animales se recrean con los acordes de una música nuestra? ¿Acaso la armonía tiene leyes inmutables y eternas? ¿O es un error con el cual se complace en engañarse nuestra apariencia?



Generalmente cada uno de los poemas de Pedro Prado ha respondido a una larga gestación ideológica. Demasiado concienzudo en su producción ha escrito siempre con la lentitud y el reposo que requieren los asuntos bien digeridos y mejor observados. Sin embargo, debemos contar como una excepción curiosísima la de su último libro que es, sin lugar a dudas, el mejor de entre todos los suyos. "Los Diez" fue escrito rápidamente, vertiginosamente, en los ratos que le dejaban libres sus tareas de arquitecto; compuesto a hurtadillas de su labor, en los tranvías, en su casa, en su oficina, dondequiera

que pudiese arrebatarle algunos minutos a sus menesteres del día. Porque este Pedro Prado, a pesar de tener conquistada su independencia con los felices dones de la fortuna que le legara su padre y que él ha acrecentado con inteligencia y constante trabajo, es un laborioso infatigable.

Pero recordemos las causas que presidieron en el nacimiento de este libro incomparable. Los Diez... ¿qué valor simbólico representa esta cifra en el libro de Prado? Su origen proviene de un hecho singular: quiso un buen día la fortuna que entre Pedro Prado, el arquitecto Beltrán y Alberto Ried naciese la idea de construir un claustro en el cerro de Navia, constituyendo en él un cenáculo de diez artistas, de diez únicamente que habrían de vivir entregados a la realización de sus obras en un aislamiento ideal. Pronto tomó cuerpo aquella idea, fue creciendo, creciendo y en pocos días quedó formado el círculo de los diez. Los diez hacía un número imaginario, que jamás llegó a completarse. Concurrían allí Alfonso Leng, Alberto García Guerrero, Acario Cotapos, músicos; el maestro Juan Francisco González, pintor; Pedro Prado, Alberto Ried, Manuel Magallanes Moure, poetas, pintores y escultores a la vez; Julio Beltrán, arquitecto. De entre los diez considerábase siempre ausente a un hermano errante (¿más de alguno pensó que podía ser éste, Augusto Thomson?) que tal vez no llegaría nunca y que bien pudo arribar en el instante menos pensado: era el hermano superior, cuyo prestigio había de tornarse cada día más creciente con el misterio de la ausencia y de la distancia.

En el claustro vivían los hermanos una existencia común y al mismo tiempo intensamente individual, despersonalizados de su total orgullo humano. Cada cual adoptó un nombre de animal, el nombre del animal que más desdeñase o de la cosa que más cerca estuviese de su recuerdo. (¿Fue Pedro Prado el Hermano Gato, Juan Francisco González el Hermano Tordo y Manuel Magallanes el Hermano Melocotón?). En el claustro consagrábase el culto de la paloma que descendía del cielo de la pieza atada de un burdo cordel, pero en cuya milagrosa presencia debían creer los diez como los Caballeros del Santo Graal creían en la blanca paloma divina.

El cenáculo poseía, pues, su liturgia interesantísima que los hermanos observaban con religioso respeto: allí el culto del sagrado Unicornio suponía la más alta invocación en todos los trances difíciles y la adoración de la paloma la más pura forma del misterio que presidía entre los diez. Si la sangre de Cristo era para los blancos caballeros de Monserrat el símbolo de la pureza, la alegoría del Unicornio constituía en el claustro el más alto lazo de unión espiritual.

¿Qué se proponían los diez? Nada más que vivir en perpetua exaltación ideal reuniéndose constantemente y construir luego un claustro solitario de estilo rancio, con misteriosas arcadas, alta torre, sonoras campanas y mucho silencio propicio al ensueño. Así volaron los primeros días para los Diez, mientras se congregaban hebdome-dariamente unidos por el más fecundo y bello de los entusiasmos: y de las frecuentes sesiones realizadas ora en casa del arquitecto Beltrán ora al aire libre y bajo el cielo estrellado, en el automóvil de Alberto Ried, nacieron sueños y aspiraciones que bien pronto tomaron cuerpo en obras definitivas: así "Las Doloras" de Alfonso Leng y "Los Diez" de Pedro Prado.

"Los Diez" no es más que la historia del claustro, la historia de la vida que allí se debía llevar, cuando en el futuro el asilo elevara contra el azul su torre clara y sus techos irregulares y en su interior viviesen los hermanos como diez monjes en una tebaida.

Así, pues, comienza la crónica de los Diez en plena realización de ensueño, en la más pura y bella atmósfera ideal que darse pueda... En un día de fines del otoño, tras larga ausencia, el hermano errante regresa al claustro de los Diez:

"Por los claros de la nube de polvo, que se derramaba hasta delante de mis pasos, divisé temblando en el aire encendido la grave silueta del Claustro, la ancha Torre de las Diez Campanas y el macizo de la Gran Nave que, sobre la cenicienta colina, parecía un gran barco, proa hacia desconocidos horizontes. El bosquecillo de los diez cipreses elevaba, por encima de la arquería, su mancha gris verde, y, como un fuego oscuro e imposible, las agujas temblorosas de los cipreses parecían las llamas de una hoguera inmóvil vista contra los pesados y cambiantes castillos de una inmensa nube de color de azafrán que soñaba en la alta y remota lejanía de cielos hondos, azules y negros".

El claustro le aguarda y cuando suena la cristalina campana que anuncia su llegada, un viejo portero corre los rechinantes cerrojos y abre la recia puerta presentándole la entrada franca. Ya en el interior del claustro de los Diez:

"Sobre la aguda cresta de una roca, las cuatro patas firmes en un mismo punto, un gran chivo blanco, las rugosas astas en caracol, baló al verme. Sentí correr por mi cuerpo un calofrío de tristeza. Recordé que, entre las costumbres del Claustro, existía la de soltar un cabritillo blanco dentro de la primera luna que siguiera a la muerte de cada uno de los diez hermanos... Detrás de la roca, otros dos chivos ramoneaban las hojas tías e insípidas de los matorrales... ¡Tres de mis hermanos habían muerto! ¡Otros tus jóvenes desconocidos ocuparían su sitio!... Al llegar a la cisterna, llena en otros tiempos de agua, donde se reflejaban las nubes y el

cielo cambiantes, oí cantar, allá en la negra profundidad, interminables letanías a los sapos. Para ellos, ahora era noche, siempre noche; sólo los rayos perpendiculares del sol de mediodía, en mitad del estío, iluminaban por un segundo el fondo tenebroso. El mismo año de mi partida, el último y horrible terremoto que había destruido parte de la torre y arrojado lejos a siete de las campanas, varió también el curso de las aguas subterráneas, y desde entonces la cisterna era como una hueca torre invertida, abierta hacia las entrañas de la tierra. Los sapos eran sus campanas. Imaginé que, después de tantos años, serían blancos y ciegos, con gargantas henchidas y poderosas que les permitiesen cantar sin descanso noche y día, de un estío a otro, con sólo el sosiego de aquel único rayo de sol que, por un segundo, una vez al año, resbalaba como una moneda de oro hasta iluminar esa agua profunda”.

Luego comenzará el hermano errante a subir las escaleras desde donde se domina el claustro solitario: en las frías losas de los corredores harán un extraño ruido sus sandalias. Frente a la celda del hermano pintor le anuncia una maravilla florida que éste vive aún. Con intranquilo afán recorre las celdas desiertas, baja la escalera circular y continúa a través de los cercos de pino hasta llegar a unas antiguas canteras abandonadas que los Diez han transformado en un teatro al aire libre. Allí les encuentra reunidos:

“Desde un rellano de la escalera, divisé contra la roja claridad del crepúsculo a los actores, que gesticulaban con ardor y solemnidad. No alcanzaba a percibir palabra alguna, pero, al tratar de reconocer a los que allí estaban reunidos, creí que la incierta claridad sólo me permitía hacerlo con siete de ellos; mas luego recordé a los tres chivos blancos, y miré mis andrajos... Antes de que ellos volviesen, me dirigí a la Torre de las Campanas. Trepé por la escalerilla de caracol que sube por el oscuro y angosto torreón adosado, y llegué, lleno de curiosidad y de melancolía, hasta la campana que sólo mis manos podían tañer”.

Y cuando los hermanos suben al campanario a tocar la oración de la tarde, le sorprenden con la alegría con que un padre recobra para su cariño al hijo pródigo. Entonces, en son de júbilo, echan al viento las campanas y como todas suenan al mismo tiempo, armonizarán sus voces en un solo concierto.

En la noche, después de la cena, los Diez se reúnen en la gran nave del claustro a rezar sus oraciones y más tarde, en el recogimiento que torna propicia la noche, el hermano errante hará el relato de sus andanzas. Recordará de la última ciudad, que visitó una iglesia antigua; de un gran bosque que cruzara, sólo tiene en la memoria el dibujo de una rama retorcida que semejaba un jeroglífico y

“de todas las mujeres amadas, de las manos que acaricié, de las cabelleras que deshice, de los labios en los cuales bebiera un amor pasajero, no poseo recuerdo alguno. De todas las mujeres amadas, sólo contemplo unos ojos grandes, húmedos y absortos que allá, en la encrucijada de un camino abandonado, miraban, a través de los cristales rotos de una pobre vivienda, la lejanía indecisa de una tarde triste”...

Contará cómo, errante y sin recursos y pidiendo limosna, llegó a la heredad de un campesino que plantó zarzas a su alrededor. El buen hombre le dijo:

“Sí; yo soy el que plantó zarzas en torno de su campo. Era necesario defenderse de ladrones y curiosos... Nueve primaveras han pasado y todo mi campo lo inundan las zarzas... Llamo a mis vecinos en ayuda para desembarazar mis tierras que así nada producen; pero ninguna se cuida de mí. Y hasta los ladrones huyen de mi heredad, porque ¡ay! ha llegado el día en que no poseo cosa alguna que ellos pudieran robarme”.

Reparad en la belleza de esta parábola, en este bonito cuento cuyo símbolo tantos podrían hacer suyo entre nosotros; ¡ay del que se aísla entre las propias zarzas que se ha creado y llega a tornar estériles sus tierras y a no poseer nada que los otros deseen siquiera robarle!

Tras no mucho andar el hermano errante ha buscado refugio en un molino abandonado: y, cuando el molino creyó que el hermano sólo observaba las hojas caídas sobre el agua de la noria, he aquí que habló con el viento y le dijo así:

“¿Cómo quieres que yo gire o baile a tu paso, cuando estas locas me tienen abrazado tan estrechamente?... El viento no daba ninguna importancia al viejo molino ni a sus disculpas.

“Y yo sonreía con desprecio, observando el eje roto que le tuvo tanto tiempo inmóvil, que las enredaderas pudieron cubrir sus mohosas e inútiles paletas... Tan luego como entreví una ligera bonanza, abandoné sitio tan molesto, y anduve cada vez con mayor alegría, porque por tres veces, al encontrarme en el cruce de dos caminos, me decidía por seguir aquel por el cual no quería decirme. En mi ingenuidad deseaba burlar al destino, y ahora pienso que el destino, que es más astuto y viejo que yo, me ha tendido ese lazo sutil para obligarme de singular manera a cumplir con el papel que me tiene asignado”.

¡Ah, qué frecuentes son los casos de tantos molinos que no andan y que culpan a las lianas aunque ellos tengan el eje destrozado!

Un día, encontrándose el hermano errante en una ciudad popu-

losa y después de haber oído predicar a un adolescente, dijo ante un crecido número de ociosos:

“Caballeros y señoras voy a hablaros de mi Tratado de los Errores, que los sacerdotes olvidan en sus pláticas y sermones... El gato, mis queridos hermanos, es tenido por vosotros por el animal más limpio que existe; reparad en que el muy sucio hace todo su aseo con la lengua; es preciso considerar que es el más puerco de los animales. Es todo lo que tenía que deciros, mis queridos hermanos”.

¿Cuándo imaginó poeta alguno un tan bello símbolo sobre la vanidad? Tal vez ni en las parábolas bíblicas acertaríamos a encontrar un caso semejante.

Pero he aquí que al abandonar la ciudad y ya en sus extramuros, unos muchachos aplaudían sin cesar y como largo rato después de su paso aún resonaban las palmadas, el hermano errante decidió volver a agradecer aquel homenaje: entonces los muchachos echaron a reír porque los aplausos eran para cazar las cigarras que cantaban:

“Porque a la cigarras se las hace callar aplaudiéndolas continuamente”.

También la moral de esta parábola tiene entre nosotros su alcance, su hondo alcance, entre tantas cigarras que abundan y viven ensordecidas por los aplausos y al fin se callan hasta dejarse coger... .

Prosiguiendo a través de los caminos llegó un día el hermano errante al País Nuevo, que había terminado su ciclo guerrero y sentía perturbada su tranquilidad con el encanto de una mujer cuya belleza arrastraba a los jóvenes. Pero he aquí que los principales habitantes del país acordaron desterrarla y, colocándola en una barca, dieron las velas al aire, rumbo a las Islas Desventuradas. Mas mientras el barco se alejaba del país nuevo todo pareció transformarse: la tierra se tornó hosca, los hombres inactivos, los teatros cerraron sus puertas, las estatuas de los jardines y los cuadros de las galerías desaparecieron sin dejar huella.

“Cuando llegó la primavera de ese año, las abejas y los insectos morían a millares, porque las flores no tenían atractivos para ellos. Y sólo el viento indeciso, que llevó algo de polen que esperaba en vano, hizo que algunas florecillas supieran del amor. Al llegar el estío, se vio que los frutos eran tan escasos, que muy pocos de los pájaros lograron de ellos, y el hambre se cernió sobre el País Nuevo”.

El destierro de la Belleza del País Nuevo tornó árida la vida, faltos de interés a sus habitantes e improductiva la naturaleza. ¡Pen-

sad un momento en la verdad de este símbolo, sobre todo vosotros, cejijuntos, egoístas y duros hombres prácticos, que mil veces querríais ver convertidos en cereales los mejores versos y en monedas los mejores esfuerzos artísticos! . . .

Mucho peregrina, mucho ve y mucho oye el hermano errante. Un día que había buscado refugio en un cortijo de labradores, acierta a llegar a la choza un pobre hombre desconsolado que

“Venía de batirse en un combate naval, ocurrido en una guerra lejana, al lado de un compañero que había muerto y a quien el orgullo de su pueblo había transformado en el héroe preferido. El había hecho todo lo que su compañero con la sola diferencia de no estar “en el momento preciso en el sitio aquel por donde pasa la bala única que hace héroes”.

¡Cuántos también entre nosotros no se duelen frecuentemente de no haber estado en el sitio preciso por donde ha pasado la bala única que hace héroes!

Cuando el hermano errante ha terminado su relato los otros hermanos a su vez dirán cada uno su oración. El hermano pintor exclama:

“Yo fijo la hermosura del rápido presente que brilla un segundo entre las dos eternidades del pasado que crece y el futuro inagotable. . . Venzo la continuidad que sigue, y dejo siempre vibrando la misma transparencia de una flor efímera, la gloria rosada de un ocaso, la belleza de una juventud pasajera”.

El hermano escultor dice a su vez:

“Cuando a mis rudas manos llega el temblor incontenible, nadie podría reconocerlas; tal es la dulzura, la delicadeza, la liviandad que las llena, y convierte a los dedos toscos en ágiles y finas y sabias antenas. . . Ellos resbalan sobre la masa informe de arcilla, buscando y buscando, como tentáculos de ciegos, a la forma ansiada que allí se esconde”.

En seguida el hermano arquitecto dirá también su oración y, por fin, el hermano poeta hablará así:

“Todo en el mundo es belleza; lo que está en nosotros y lo que está fuera de nosotros; la alegría, el amor, el dolor y la muerte; el aspecto fácil de las cosas y su aspecto escondido. . . Nada es ruin y despreciable; algo que hiere nuestra vista puede regalar a nuestro corazón. . . De lo que somos a lo que sentimos, de lo que sabemos a lo que ignoramos, va la única senda que abraza el universo, la única verdad que vive como nosotros y con nosotros se transforma; pero que no muere jamás”.

Termina este bello poema, aunque en realidad más que poema es una sencilla narración en la que el poeta ha encontrado propicios motivos para estampar muchas bellas cosas, con una original alegoría que es una pura página maestra. Finge Prado que los hermanos se han hecho al mar en una barca: el viento la impulsa sobre la vasta pradera movediza, conduciéndola como un pastor a su oveja predilecta. En medio del mar se alza de la barca un himno luminoso, el himno de los hermanos al viejo Neptuno, cuya belleza podría ser comparada con la de aquellos *Laudi* extraordinarios de Gabriel D'Annunzio al mar de Tirreno:

“Hermanos, ¡saludemos al mar porque ningún camino puede construirse sobre las aguas movedizas que llenan sus abismos... Saludemos al mar, porque en él las huellas que dejan los buques viven mil veces menos tiempo que la mísera huella que en tierra hacen los pasos de los hombres... Saludemos al mar porque batalla, hierve y canta. El es el padre de toda la poderosa tristeza de la tierra. Gigante que, como nosotros, busca sin saber lo que busca, espera sin saber lo que espera y se afana, ruga, impreca y llora lleno de un dolor fuerte, que en vez de matarle le aterniza, de un dolor que transforma a sus olas en algo que a la vez son aguas amargas y azules!”.

Y he aquí, ¡oh milagro de los milagros! que mientras los hermanos reposaban la dulce tranquilidad del sueño, la barca desplegó sus velas y se elevó hacia el azul en medio del transparente milagro de los horizontes... Idos fueron desde entonces el día y la noche, los colores y las cosas, mientras la barca, como una lámpara que tarda en encenderse, comenzó a brillar.

“Si hubiese sido posible que los poetas y los niños de la tierra alcanzaran a divisarla, la habrían visto pasar como un pájaro luminoso, volando más allá de las altas y grandes nubes de las noches oscuras”.

Así terminan “Los Diez”, con este puro y luminoso himno, con esta alegoría magnífica que sintetiza toda la aspiración ideal de los Diez y que muestra toda la azul distancia que media entre el ensueño puro de los hermanos y las banales cosas humanas.

*
* *

Ignoro por qué extraña asociación de ideas al terminar la lectura de “Los Diez” he recordado los nombres de Gabriel D'Annunzio y de Oscar Wilde. No es que haya entre este libro de Pedro Prado y

alguno de aquellos escritores ni la más distante analogía, ni el más remoto parecido; pero, en cambio, sí que es posible comparar la aspiración ideal de belleza que fluye de esta creación del poeta chileno con la perfección estética a que alcanzaron el lírico italiano y el portallira inglés. En "Los Diez", Prado ha imaginado la belleza en su total exaltación ideal, en plena locura imaginativa, tan lejos aparentemente de las cosas humanas y, sin embargo, esta distancia es una pura apariencia, pues en su extremo límite se junta con la naturaleza misma, tal una curva que mientras más se distancia más se acerca a su punto de partida.

Es lógico que un libro como éste no sea para todos los gustos ni para todas las comprensiones. Figuraos un instante el asombro que experimentaría un lector burgués y tranquilo, que cada mañana se solaza en las páginas frescachonas de una obra de Pereda o de Pedro Antonio Alarcón, si un casual descuido pusiera en sus manos el volumen de Pedro Prado. Claro está que aquel que se ha habituado a apacentar su imaginación en las sustanciosas praderas de un escritor a quien el sentido común le obliga a ser cuerdo, no habrá de comprender jamás esta sana y bella locura de infinito que impulsa en su vuelo a un poeta como Prado.

Y, sin embargo, ¡cuán humano es en el fondo este escritor! La aparente locura de los hermanos que viven en el claustro apenas si es una bella alegoría de lo que finge el ensueño, más allá de todos los vulgares valores habituales. Es preciso abandonarse un instante, nos dirá Pedro Prado: es preciso huir de la simple envoltura que nos obliga a vivir la tiranía de las horas iguales, de los días monótonos y entre los hombres que tan poco tienen de interesante. Es tan bello sazonar la habitual vaciedad de la vida con un grano de locura y olvidarse de todas las convenciones que nos mantienen atados al crestón de una rutina, para sentirnos libres, en medio del vértigo de los horizontes, como los Diez en su barca: olvidar un instante que la vida es la vida y creer que todo cuanto nos rodea es un puro milagro y hasta él nosotros, buenos magos, hemos llegado en una ráfaga de viento o en la espiral de una voluta de humo. El azar nos lleva, el azar nos conduce como a una pajueta que fuera a perecer en la lumbre del sol. ¿Qué importa que el sentido común nos haga señas si el espacio infinito nos circunda y nos hace impenetrables y eternos? Entretanto van los Diez en su barca, tan lejos, tan lejos, que los que la contemplan desde la tierra creen que es una estrella, mientras en el azul hondo e inmenso ellos están unidos y

forman en el horizonte una constelación única que ilumina la tristeza de los hombres.



Hemos intentado en todo lo anterior exponer los elementos ideológicos, estéticos y reales que han concurrido en la unidad de la obra de Pedro Prado: ello nos habrá dado el resultado que obtiene el relojero al desmontar las ruedecillas de un reloj: hemos visto sus detalles, hemos penetrado en muchos de sus aspectos, pero el conjunto, la belleza total del movimiento, esa no es fácil de exponer y analizar así sea en el reloj como en la obra de arte. Ella es la síntesis armónica de todos los elementos: el gusto, el orden, el conocimiento, la medida puestos en juego en el instante de la creación. Es la imaginación creadora obrando a su antojo, la voluntad de hacer, que decía Nietzsche, describiendo su arco que va del momento inicial consciente a la realización total indeterminada. Una obra de pura belleza no es cosa fácil de explicar, sólo es susceptible de ser sentida: no hay pluma capaz de darnos la emoción entera de belleza que suscita en el ánimo la Victoria de Samotracia, ni ritmo musical que permita reproducir la fiera hermosura de ese viento épico que agita su manto.

La obra de Pedro Prado debe ser leída para ser gustada en toda su intensa y total belleza luminosa: si transcribimos sus símbolos y sus imágenes; si decimos que su estilo es sencillo y característico; si aseguramos que en este poeta hay también un pensador, sólo habremos mostrado lo que constituye los resortes de su obra. Pero, el conjunto, como indicábamos antes, la gracia de la armonía entera, la emoción que suscita en cada cual, eso apenas si lo habremos dejado entrever. Y para comenzar a comprender una obra en toda su amplitud es menester antes sentirla, vibrar con ella, inquietarse con sus calofríos de belleza. Un libro puede ser para nuestra curiosidad lo que un árbol: ha entrado en nosotros su presencia de belleza, luego el análisis frío nos dirá si esa emoción debe perdurar en nosotros.

Hemos expuesto algunos trozos de la obra de Pedro Prado; hemos procurado ver las cualidades características dentro de los elementos que la componen yendo a través de ellos como un viajero ideológico que se regala en la contemplación de un jardín... Pero ¿habremos conseguido dar una idea aproximada de su belleza?