

UN JUEZ RURAL: EL FIN DE LA POÉTICA DECIMAL

Pedro Maino Swinburn
Universidad de Chile
pedromaino@gmail.com

*El presente artículo tiene como propósito dar cuenta del fin de la poética decimal, en tanto anhelo de un arte total, a través del análisis de la novela *Un Juez Rural* de Pedro Prado. El surgimiento del grupo de Los Diez a mediados de la segunda década del Siglo XX, supuso una renovación estética de gran alcance en el campo artístico chileno, en cuanto buscaban “la superación estética del aislamiento social” a través de la recuperación de la unidad perdida entre las artes. Pero el paso de los años no sólo trajo consigo la muerte prematura de dos de sus integrantes más destacados (Bertrand y Magallanes), sino también un profundo debilitamiento en el ánimo vanguardista del resto de sus integrantes, que se manifestó en Pedro Prado, su líder y mentor, en una aguda crisis expresiva. A través de la publicación de *Un Juez Rural* en 1924, Prado puso fin a la etapa más próspera de su producción, tras la cual se abocará exclusivamente a la escritura de sonetos. El anhelo de la totalidad, la búsqueda incesante del “bien perdido” que caracterizaron la propuesta estética de Prado y Los Diez es puesta en duda, por medio de la crítica que hace Prado a las potencialidades expresivas del arte en *Un Juez Rural*.*

En el marco de una discusión en torno al diálogo escritura – artes visuales a partir de la sentencia horaciana “Ut pictura poesis”, la novela *Un Juez Rural* de Pedro Prado representa un caso especialmente atractivo. Publicada en 1924, la tercera y última novela de Prado supone el fin de su etapa más fructífera, iniciada con la aparición de *La Reina de Rapa Nui* en 1914, y que estuvo determinada por el ascenso y caída del Grupo de Los Diez. La poética del arte total que dio vida al grupo se problematiza en esta novela, produciéndose una fragmentación que no sólo da cuenta de la disolución de un proyecto creativo, sino, ante todo, de una nueva concepción acerca del arte, la literatura y de la relación entre ambos.

Para dar cuenta de este fenómeno es preciso revisar panorámicamente la relación entre escritura y artes visuales a lo largo de la historia con tal de ubicar a Prado dentro de esta tradición, y así facilitar la interpretación de su propuesta estética.

Tal como indica Kristeller “En el transcurso de la historia las diferentes artes han cambiado no sólo su contenido y estilo, sino también sus relaciones recíprocas y su lugar dentro del sistema general de la cultura, como ha ocurrido con la religión, la filosofía y la ciencia” (Jiménez 88). Esto da cuenta del carácter complejo del recorrido histórico de las artes, que tiene como uno de sus orígenes la *Poética* aristotélica, en la medida en que representa el primer estudio sistemático de la obra artística, en donde se fundan, por un lado, las estrechas vinculaciones entre las distintas disciplinas artísticas, y por otro, el origen de la subordinación de la pintura a la poesía, en cuanto Aristóteles define la mimesis pictórica como naturalista, a diferencia de la mimesis poética, más espiritualista y universalista. “En general, la mayoría de las apreciaciones clásicas anteponen el trabajo

intelectual de la poesía sobre la actividad más material y sensitiva de la pintura” (Hernández 459).

El panorama durante la Edad Media no sufrió grandes transformaciones, en cuanto la pintura siguió considerándose dentro de las artes menores, mientras la literatura junto a la arquitectura se consolidaban como artes dominantes. “La catedral, fruto del esfuerzo cultural colectivo, es el nuevo símbolo del libro en cuya función didáctica intervenían las otras artes subordinadas, pintura y escultura, mediante las animadas narraciones en capiteles y muros para las masas iletradas que se acogían al asilo de iglesias y catedrales” (Hernández, 460).

El ascenso del pintor de artesano a artista comienza a gestarse en los albores del Renacimiento cuando, siguiendo los planteamientos de Leonardo, se inicia el fortalecimiento de una visión más espiritualista del arte, que se denominó “Doctrina de la imitación ideal”. Además, es el mismo Leonardo quien, discutiendo la posición de las artes plásticas como artes “serviles” o “mecánicas”, acaba defendiendo la supremacía en el campo de la representación artística de la pintura por sobre la poesía, en la medida en que entrega una visión más completa y exacta de la realidad (Jiménez 88). No obstante aquello, el conocimiento teórico con respecto al arte pictórico seguía circunscrito a la Poética y Retórica clásica, lo que restringía su avance, en cuanto carecía de un soporte teórico autónomo. Tal vez el texto de mayor relevancia, después de los escritos por Aristóteles y Horacio, sea *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la poesía* de Lessing, publicado en 1766, que supuso una transformación decisiva “de las concepciones de la mimesis objetiva, que aparecían asociadas –innecesariamente además– al ideal clasicista simbolizado por el *ut pictura poesis*” (Hernández 465). El principio de “belleza ideal” acaba imponiéndose al de simple imitación.

Fernando Castro, en su artículo “Ut pictura poesis en la Modernidad. Del Romanticismo al Surrealismo” postula que a partir de la Modernidad opera una radical transformación en las relaciones entre la pintura y la escritura. El punto de inflexión estaría dado por el surgimiento del movimiento romántico, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Tal afirmación se opone a lo señalado por Hernández, quien considera que “el Romanticismo fue, después de todo, el último momento en el que la iniciativa literaria aparece completamente clara sobre la pictórica” (Hernández 470). Y que la transformación se realiza con la emergencia de las vanguardias artísticas, casi cien años después. No obstante, el análisis del vínculo entre escritores y pintores llevado adelante por Castro, permite ubicar el período de cambio con mayor certeza antes de la primera mitad del siglo XIX.

Al poeta moderno, según Castro, deja de interesarle la labor del pintor en tanto objeto, desplazándose el foco de atención hacia su método. “El artista plástico, al mostrarse ante el poeta en la soledad de su taller, se convierte en un paradigma de la creación pura” (Castro 71), en objeto de contemplación estética. El mito romántico de la inmediatez, atribuido al proceso creativo del pintor, genera una suerte de deslumbramiento en el poeta, quien admira el modo en que el artista plástico hace presente en su obra el mundo de sus sueños. La metáfora del pintor como faro acuñada por Baudelaire da cuenta del cambio operado en las relaciones entre pintura y escritura, reconociendo una suerte de liderazgo en los pintores: “Las visiones de los pintores son como faros que nos iluminan en la noche” (Castro 64)

El advenimiento de las vanguardias supuso, por cierto, la radicalización de tales fenómenos, en la medida en que las teorías estéticas pictóricas sufren un desarrollo infinitamente superior al de las estéticas literarias. Y ello está determinado por el modo en que la pintura se apropia del giro lingüístico, de cómo interpreta creativamente la nueva preeminencia del significado por sobre el referente. El esfuerzo denodado de los pintores cubistas por construir un lenguaje totalmente nuevo señaló el camino del resto de las vanguardias (Bozal)

Ahora bien, Castro busca demostrar tales afirmaciones a través del estudio de uno de los modos de interacción entre pintura y escritura, el que dice relación con “los poetas que, aun cuando no aspiran a expresarse con los pinceles, se interrogan sobre el sentido de las imágenes pictóricas y sobre el acto creativo del pintor” (Castro 69). Los otros dos tipos de relación que Castro identifica son, el de los pintores que escriben, “bien sea poesía, textos teóricos sobre su propio arte o sobre el arte en general” (Castro 69); y el de los escritores que pintan, “entre los que hay que contar no sólo a quienes lo hacen como una tarea complementaria de su obra pictórica (...), sino también a quienes conciben la pintura como un proceso paralelo que ostenta el mismo rango que su escritura” (Castro 69).

En el caso particular de Pedro Prado, su relación con la pintura responde mas bien al último de los modos de relación definidos por Castro: el de los escritores que pintan. Sin embargo, como habremos de hacer notar, su relación con la pintura no es estática y sigue una vertiginosa evolución. Como miembro de la generación de artistas que inician su producción a mediados de la primera década del siglo XX, Prado es contemporáneo de los primeros vanguardistas europeos. Pero el entusiasmo de Fernando Durán en su artículo “Los Diez y la Literatura Chilena” le hace ver en el proyecto de Los Diez “una anticipación originalísima, casi adivinatoria, de lo que mucho más tarde serían en Europa las actitudes dadaístas y surrealistas” (Maino 26). La libertad máxima que ellos representaron, sumado al anticipo de una concepción del arte como juego, permiten establecer ciertas conexiones con las nuevas sensibilidades que comenzaban a perfilarse en Europa. No obstante, la apuesta de un Apollinaire o de un Picasso van mucho más allá de lo que pudieron alcanzar Prado y Ortíz de Zárate, por dar un ejemplo. El grupo de Los Diez en Chile cobra importancia por servir de punto de inflexión, por ser los primeros en percibir los ánimos de cambio que remecían a la cultura occidental y “oponerle, sin estrépito ni manifiestos, un nuevo sentido constructivo que es su más convincente refutación” (Maino 17).

II

El Grupo de Los Diez irrumpe en la escena cultural chilena de principios del S. XX con el declarado propósito de llevar adelante una transformación estética radical. Se trataba, por ese entonces, de un campo artístico que aún no alcanzaba su plena autonomía, debatiéndose entre el ejercicio del “hombre de letras” decimonónico y el artista ocasional. Sumábase a ello, la vigencia del positivismo literario, cuyo “determinismo inflexible de la representación de la realidad” (Promis, 1977, 31) ofrecía obstáculos insalvables para el desarrollo de una propuesta estética basada en la libertad expresiva. Alentados por la iniciativa revolucionaria de la Colonia Tolstoyana, cuyos integrantes tuvieron una

participación activa en la posterior agrupación¹, Los Diez buscaron restituirle al ser humano, en su totalidad, el papel protagónico en la vida (Maino 17). Había en ellos la nostalgia, tanto estética como social, de un “bien perdido” que, como puede interpretarse a luz de la lectura de la “Somera iniciación al Jelsé”, suerte de manifiesto programático de la agrupación (Promis 1995), consiste en la totalidad: “El origen de la creación artística radica en “el amor a la vida total”, actualmente fragmentada y dispersa en una infinidad de tendencias egoístas, sustentadas por el interés individual (Muñoz y Oelker 114)

Y esa vida total no puede sino ser representada a través de una “obra total” que deberá aunar todas las disciplinas del arte en una alianza espontánea de mutua exaltación. Esta lucha declarada que el grupo asume con respecto a la fragmentación social y estética experimentada en la cultura occidental, fruto del individualismo acérrimo que comenzaba a consolidarse, representa una de las características esenciales de su poética. La obra artística emerge como respuesta ante este estado de cosas y se propone alcanzar en quienes la experimentan “un amplio estado de entusiasmo y comprensión” (Promis, 1995, 132). Es el mismo Pedro Prado, gestor y líder de la agrupación, quien define el quehacer artístico como “un proceso de liberación, de pureza y de alegría desbordante” (Maino 29). Tales propósitos hacen imposible el establecimiento de normas y parámetros estrictos, en la medida que el arte debía ser desarrollado con una “libertad natural”. El cuerpo doctrinal a través del cual los hermanos decimales habrían de regirse, el “Jelsé”, no era más que una forma de reírse de la solemnidad y el aparatoso engolamiento de grupos anteriores: “Nuestro libro oculto se llama “Jelsé”, palabra a la que es inútil buscar etimologías, porque no significa nada, pues se ha formado, uniendo, a la suerte, cinco letras” (Cit. en Promis, 1995, 179)

Los primeros antecedentes que se tienen del grupo dicen relación con las reuniones que sostuvieron Pedro Prado y Julio Bertrand Vidal en la oficina de este último a fines de 1914 y durante todo el 15. Prado acababa de publicar *La Reina de Rapa Nui* y *Los Pájaros errantes*, además de participar activamente en diversos periódicos y revistas artísticas y culturales. Su fervorosa actividad llamó la atención de Bertrand, quien le preguntó si existen en Santiago más personas semejantes, a lo que Prado respondió: “buscando, buscando, habrá diez personas más en Santiago” (Maino 69). Luego de esta conversación, se iniciaron las primeras reuniones del grupo, las cuales se desarrollaban aleatoriamente en la oficina de Bertrand, en viejos bares del centro, el auto de Alberto Ried o la casa del mismo Prado.

El libro *Los Diez* que Prado publica a fines de 1915 da cuenta del nacimiento artístico de la agrupación. En una carta enviada a Magallanes Moure, fechada el día 27 de noviembre de 1915, Prado señala lo siguiente: “Los Diez salieron, ya que no en La Barca, por lo menos en un libro. Van a rodar tierras i mares. Si las jentes siguen empeñadas en echarles vientos es posible que vuelen” (Cit. en Maino 70). El libro se encuentra dividido en dos partes: El Claustro y La Barca. La primera parte contiene “El relato del Hermano Errante”, a partir del cual Prado elaborará “La Somera iniciación...”, y las oraciones de los diversos hermanos que integran el Claustro: Hermano Músico, Hermano Pintor, Hermano Escultor, Hermano Arquitecto y el Hermano Poeta, quien ostentaba el título de hermano mayor. En la oración del Hermano Pintor se intentan definir algunas concepciones básicas con respecto a la pintura: “Yo fijo la hermosura del rápido presente que brilla un segundo

¹ D' Halmar, junto a Julio Ortiz de Zárate, integraron la hermandad decimal, mientras Santiván, sin pertenecer directamente al grupo, publicó *La Hechizada* bajo el sello editorial de Los Diez.

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” (Prado, 1915, 68).

Las apreciaciones Gaspar Galaz con respecto a la estética pictórica de Los Diez parecen ecos de esa oración. “A pesar de su sólo aparente diferencia cronológica, sus obras están impregnadas de una idea común; el tiempo en su fugacidad, lo que deja de ser y, por otra parte, la relación total entre vida y obra” (Maino 30 -31).

El poema *La Barca*, que se incluye en la segunda parte del libro, se trata de un himno al mar y al peregrinar incesante de las barcas que lo atraviesan. En él se encuentra el verdadero sentido de la anécdota referida a la construcción de la torre decimal en el balneario de Las Cruces, cuando parte de los vecinos quisieron donar un terreno para que estableciesen allí su domicilio definitivo. Bertrand diseñó los planos y Prado describió cómo habrían de ser sus campanas y su bandera. Sin embargo, el proyecto se frustró “porque uno de los décimos, después mirar y meditar largamente sobre los planos, se hizo en alta voz, la siguiente reflexión: ¿Y estará ahí? ¿Nada más que ahí, en ese pedazo del vasto mundo? ¿No se podrá mover, no podrá salir nunca mar adentro, nunca, por los siglos de los siglos? ¡Qué aburrido!” (Arriagada y Goldsack 33). Tal afirmación estaba prefigurada en *La Barca*, cuando Prado escribe: “¿Qué casa de las que arraigan en la tierra puede competir con la gracia y la belleza de nuestra barca? ¿Cuál de sus burdas, pesadas y angulosas mansiones osa compararse a las fáciles curvas que la forman? (...) Que el hombre como el barco avanza con todos sus horizontes” (Prado, 1915, 104 y 109)

Las hermosas ilustraciones con que vienen acompañados los textos, además de la incorporación en él de las diversas voces de los artistas en una suerte de coro sinfónico, da cuenta del esfuerzo integrador y orgánico que animaba al grupo y, en especial, a Prado. Lo curioso es que la crítica, al momento de referirse a los orígenes de Los Diez, olvida la trascendencia de este texto, su carácter fundacional. El mito del Hermano Errante, que erróneamente han querido asociar con Augusto D’ Halmar, emerge desde aquí, así como también los planteamientos esenciales que Prado enunciaría pocos meses después en su discurso en la Biblioteca Nacional.

El primer acto público a partir del cual el Grupo Los Diez se dio a conocer en conjunto fue la exhibición de pinturas, aguafuertes y esculturas de Prado, Magallanes y Ried en el Salón de *El Mercurio* el 19 de junio de 1916. La lectura del manifiesto programático “Somera iniciación al Jelsé” se efectuaría menos de un mes después en la Biblioteca Nacional, donde también participaron los músicos Acario Cotapos y Alfonso Leng. Las distintas disciplinas artísticas que habían sido convocadas en el Claustro hacen su estreno en sociedad, poniendo de manifiesto el profundo vínculo que los unía.

En el mes de agosto de 1917, se constituyeron en sociedad editora, y en septiembre comenzaron a publicar una revista mensual titulada igual que el grupo. Tal como se indica en su primer número, el propósito de la publicación consistía en servir de “refugio contra el rudo mercantilismo de nuestra prensa diaria y de nuestras revistas hebdomadarias” y “reproducir las mejores obras del arte chileno, con un riguroso espíritu de selección, que permitirá dar al público cuanto sea verdaderamente digno del autor elegido”. Pintores, músicos, escritores, dibujantes y arquitectos se habrían de dar cita en esta revista, con tal de dar cuenta del nuevo arte chileno en su totalidad. Los números impares serían de revista y los pares estarían dedicados a publicar una obra determinada o a analizar algún tema específico. Alcanzaron a aparecer doce números hasta agosto de 1917, en que dejó de

publicarse, producto, principalmente, de las duras rencillas que se gatillaron tras la aparición de la *Pequeña Antología de Poeta Chilenos*. Omer Emeth, para ese entonces la voz cantante de la crítica oficial, no se limitó al ataque estrictamente literario, acusándolos de implantar el caos en la poesía chilena, entre otras acusaciones, sino que “haciendo causa común con algunos poetas que no había sido incluidos en la selección, hizo suya una carta anónima en la que se decía: La antología a que me refiero está hecha con plata de Prado para enaltecerlo a él y a sus turiferarios, poniendo en el libro lo mejor de ellos y lo regularcito o malo de los demás” (Arriagada y Goldsack 35).

Sin embargo, el fin de la sociedad editora no representó el fin de Los Diez, como imaginaron algunos críticos de la época. Es Magallanes Moure quien, en una carta enviada a Nathanael Yañez Silva, fechada el 23 de enero de 1918, explica el verdadero sentido de la agrupación:

Los Diez no acaban de disolverse, como usted dice, sencillamente porque no han empezado a disolverse, porque no hay en este grupo de personas nada afecto a la disolución, como no sean las personas mismas, y aún no ha ocurrido que ninguna de ellas se haya disuelto. Porque en realidad no son Los Diez una institución formada más o menos artificialmente, ni una sociedad cuyos miembros estén amarrados por algún nudo reglamentario. (...) No hay tal cosa. Nuestra unión tiene una más firme atadura: nos unen el arte y la amistad. No tenemos obligaciones que llenar ni compromisos que cumplir; nos acerca el placer de estar juntos, entre camaradas, y créame que pasamos ratos muy agradables en nuestras improvisadas reuniones. (...) En resumen: que Los Diez no han muerto, porque todos están vivos. Y tan amigos como siempre (Cit. en Maino 78).

La desaparición de la revista supone el término de su figuración pública en tanto agrupación, sin embargo, la poética que en esos cortos años formularon irá tomando forma y consolidación en las distintas obras que sus integrantes realizarán por separado durante los próximos seis años. La afirmación con que Magallanes cierra su misiva será rebatida por la misma vida, pocos meses después. La muerte, en ese mismo año, de Bertrand y la suya, algunos años después, señalarán los últimos años de vida de Los Diez.

III

Prado, para ese entonces, a pesar de su abundante producción poética², se consideraba a sí mismo como un artista, sin hacer distinciones ni jerarquías entre las distintas vías de cristalización de sentido. Y junto con la favorable recepción crítica de sus libros, obtiene también un reconocimiento en el plano de la pintura, al alcanzar la tercera medalla en el Salón de la Exposición Anual de Bellas Artes en 1917. El hecho de que el Hermano Poeta fuese considerado como el Hermano Mayor dentro del Claustro de Los Diez, debe interpretarse como uno de los tantos juegos en los que incurre Prado, puesto que él mismo señalará en “La Somera iniciación...”, al momento de referirse a su constitución que: “Los Diez deben obedecer ciegamente al Hermano Mayor. Lo que él diga, se hará; pero no hay temor que diga cosa alguna, porque nadie sabe cuál es el Hermano Mayor, y cada uno puede y debe creer que él lo es” (Cit. en Promis, 1995, 178).

² En 1916 ya había publicado *Flores de Cardo* (1908), *La Casa Abandonada* (1912), *El Llamado del Mundo* (1913), *La Reina de Rapa Nui* (1914), *Los Pájaros Errantes* (1915), *Los Diez* (1915) y *Ensayos sobre Arquitectura y Poesía* (1916).

Atendiendo al consejo dado por uno de los personajes de su primera novela, *La Reina de Rapa Nui* (1914), Prado busca ponerse en la mayor cantidad de situaciones de pensamiento, evitando así, su especialización:

Lo que importa no es ponerse a pensar sobre todo, sino buscar el mayor número de situaciones de pensamiento. Cada oficio, y cada hombre, son una situación de pensamiento, y si los viajes ilustran, enseñará más aún el viaje que podemos hacer a otro género de actividad que el que acostumbramos. Los filósofos son seres especializados. Y toda especialización tiene mucho de monstruoso⁽¹⁴⁾.

La alusión a *La Reina...* no es fortuita, en cuanto está dedicada a Juan Francisco González, la única persona a la cual Prado reconoció como maestro, y que lo inició en el campo de la pintura. Y aquel consejo citado previamente, provino de un personaje al cual Prado asocia claramente con su maestro: “No lo sé con certeza, pero presumo que él también era pariente suyo. Al menos han dicho de usted lo que decían de él: es un hombre raro y solitario. (...) ¿Quiere usted aceptar el que yo le dedique estas páginas?” (7).

El énfasis prestado por Prado al carácter extraño y solitario del maestro guarda estrecha vinculación con el mito romántico del artista genial que se desarrolló durante parte importante del siglo XIX y las primeras décadas del veinte, y que luego él mismo irá perfilando a medida que su aislamiento se vuelva cada vez más tenaz. Este personaje, además, se refiere al oficio de pintor en términos elogiosos, comentarios que el narrador selecciona y conserva como mensajes reveladores de un carácter único: “Los pintores son los verdaderos filósofos. Aman lo que ven, la realidad primera, y aunque ni ella sea verdad, todo lo otro es aun más vago y más incierto” (19). Tal afirmación cobra especial significación si la asociamos a la decisiva influencia que representaron las enseñanzas de González en la incipiente carrera artística de Prado. Su tendencia a la meditación y el discurrir filosófico, se vio complementado con el descubrimiento del paisaje que su maestro le reveló. En las tardes invernales en que Juan Francisco González adivinaba una lluvia nocturna, acudía a la casa de su discípulo para comer junto a él y su familia y luego quedarse a dormir. Ambos sabían que el verdadero propósito de su visita era poder captar las gotas de lluvias desvaneciéndose en las flores de su jardín en las primeras horas de la mañana. Captar esa belleza fugaz se presentaba como el único sentido de la pintura. El registro que se conserva de esas estadías del pintor en la casona de Prado son los numerosos cuadros de flores y bodegas derruidas que tanto González como Prado pintaron. A estas salidas se sumó luego Magallanes Moure, con quien recorrió los alrededores de Santiago y parte de la costa central del país, en búsqueda de “la transparencia de una flor efímera, la gloria rosada de un ocaso, la belleza de una juventud pasajera” (Prado, 1915, 68). Pero González no solamente les reveló el paisaje, sino también, la absoluta libertad expresiva, en la medida en que su pintura rompe con cualquier esquema académico, formal o estilístico, radicalizando profundamente la actitud frente al arte. “Cualquier freno que coaccionara o limitara su capacidad expresiva lo rechazó vehementemente; fue, por lo tanto, antiacadémico, justamente para salvar su autenticidad” (Maino 31). Es exactamente la misma actitud que anima a Los Diez a declarar la libertad total en el campo del arte: “Los verdaderos [artistas] no ven en las escuelas y tendencias, sino restricciones inútiles. (...) Carecen de disposiciones establecidas y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural” (Promis, 1995, 176 -178)

La relación que se establece entre Juan Francisco González y los demás integrantes de Los Diez es semejante a la que Baudelaire identifica entre los pintores de su época y los poetas. El Maestro se transforma en un faro que los ilumina en la noche, evitando que se estrellen contra los filosos roqueríos del academicismo y la visión sesgada de la naturaleza que ofrecía la rudimentaria escuela de Zola. Parte importante de la crítica ha querido ver en D'Halmar al maestro que inició a Prado en su camino de ruptura y liberación, desconociendo el papel fundamental que ejerció González en su formación artística. La pintura pudo en Prado lo que no consiguió la lectura de los escritores chilenos de la época.

La publicación de *Alsino* (1920) supuso la decantación de la estética decimal, en cuanto Prado supo fundir en aquel mito del niño que pudo volar, la exploración filosófica de los límites, que luego llevaría hasta su máxima expresión en *Androvar* (1925), con la representación del paisaje y la pericia narrativa. Las ilustraciones con que Prado acompañó los distintos capítulos también dan cuenta de un esfuerzo por la construcción de una obra total. El estrecho vínculo que lo une a Los Diez, sumado a las enormes dificultades que generó en la crítica de la época el carácter abiertamente ambiguo de su constitución genérica, llevó a Raúl Silva Castro a denominar a ambos libros como poemas.

Los *Fragmentos* del poeta afgano Karez I Roshan, aparecidos a fines de 1921, provocaron un gran revuelo en el campo literario chileno. Alone fue el primero en caer en la broma hecha por Prado y Castro Leal, secretario de la delegación mexicana en Chile y reciente miembro del grupo de Los Diez, pero tras él cayeron todos, incluso distinguidos miembros de la Academia francesa y norteamericana, quienes llegaron a solicitar el Premio Nobel para este desconocido vate oriental que parecía incluso superar al gran Tagore. Una vez revelada la mistificación algunos meses después, la crítica quiso desentenderse del asunto y restó importancia a la operación paródica que habían realizado Prado y Castro. La interpretaron como una simple broma literaria, como un juego intrascendente al cual se abocó Prado para matar el tiempo, ignorando por completo de que se trataba de una obra decimal por excelencia. Y lo es, no sólo porque se trata de una obra grupal en la que participa Castro Leal y Prado, sino también porque encarna y materializa las propuestas esenciales del grupo. Esa tendencia tan arraigada en Prado y sus discípulos por la búsqueda del doble, por el juego de máscaras, por hacer arrancar las palabras desde personajes míticos, que se puso de manifiesto paradigmáticamente con la figura del Hermano Errante en la “Somera iniciación...”, se repite claramente en el caso de Roshan. Incluso sus características físicas se asemejan, los une el mismo tono profético y sentencioso, y ambos perturban con su presencia, en cuanto “hacen reír y pensar a la vez”. A pesar de que el grupo ya ha sido golpeado duramente con la muerte prematura de Julio Bertrand Vidal y con la partida al extranjero de Alberto Ried y Acario Cotapos, entre otros, Prado aún conserva ese ánimo jovial y alegre que lo caracterizaba en sus años mozos. Sin embargo, esta es la última obra que puede ser interpretada como plenamente decimal.

Tras el éxito de *Alsino* y la parodia de Roshan, sumado a la buena acogida de sus últimas exposiciones pictóricas en el Salón Oficial de Santiago en 1921 y en el Salón de Invierno de la Sociedad de Artistas de Chile en 1922, y su rol cada vez más activo en el campo cultural chileno (asume como Director del Museo de Bellas Artes, cargo que ejercerá desde 1921 hasta mediados de 1923), empiezan a sucederse en la vida de Prado toda suerte de desgracias. La enfermedad que habría de poner fin a su existencia comienza a manifestarse. Esa conversación seductora y mágica que sus contemporáneos destacan como uno de sus mejores atributos, sumado a su sonrisa, como reveladora de la

generosidad de su espíritu³, se ven truncadas por una hemiplejía, de la cual nunca habrá de recuperarse definitivamente. Pero el año de la publicación de *Un Juez Rural* (1924) se presenta como especialmente adverso. La muerte de su amigo Magallanes Moure, cuando aún no cumplía los cuarenta y seis años, lo afecta duramente. Y *Un Juez Rural* puede interpretarse como un postrero homenaje al amigo de andanzas, de vagabundeos por los suburbios de Santiago, al compañero fiel en aquella aventura espiritual que consistió la empresa decimal. Con Bertrand y Magallanes muertos, Ried en EE. UU. y su maestro González sumido en una plácida vejez, para ese entonces tenía más de setenta años, Prado siente una soledad abrumadora. El aciago año de 1924 se cierra con la publicación de las “Bases para un Nuevo Gobierno y un Nuevo Parlamento”, texto escrito por Prado, pero que aparece bajo la firma de los X. Esta es la última aparición de Los Diez, en un espacio que no le es completamente ajeno, en la medida en que el grupo siempre se sintió comprometido con el destino de Chile, pero en el que tenían menos poder de significación.

IV “¡Al diablo la pintura!”

El origen de *Un Juez Rural* se encuentra en una breve pero decidora cita aparecida en *La Reina de Rapa Nui*, diez años antes. Aquel personaje que Prado asociaba a su maestro, Juan Francisco González, se presenta como el primer protagonista de la historia que luego encarnaría Solaguren: “Este ser extraño y bueno fue nombrado juez de su distrito; pero pronto tuvo que renunciar, porque las sentencias no las dictaba nunca y tenía una afición desmedida por lo pintoresco” (16).

Resulta interesante apreciar cómo se cierne sobre la obra de Prado la figura de aquel hombre, que el narrador de su primera novela describe como amigo de su padre, pero cuya relación pronto se volvería independiente de toda causa ajena a ellos mismos. Se trata, como el Hermano Errante, de un viajero incansable, que ha recorrido todos los rincones del mundo para, finalmente, radicarse en la vieja casona que fue propiedad de sus padres. Su sabiduría es la misma que Prado exalta, profundiza y proyecta a lo largo de su obra, y su tristeza, la que habrá de adoptar pasados los años. Solaguren, el protagonista de *Un Juez...* adopta actitudes muy semejantes a las de este personaje, con la salvedad de que tiene bastantes años menos.

Dentro de mí, un deseo permanece insatisfecho como el primer día. (...) Pero este deseo que no sé definir y que ignoro lo que busca y lo que quiere, me va taladrando como una carcoma.

Aunque la tristeza, prosiguió, sea un sentimiento vecino al ridículo, puesto que una cara melancólica es fea y molesta, confesaré a usted que me siento triste. Y es como una tristeza de todo mi cuerpo: mis ojos están tristes, y están tristes mi cabeza y mis manos, porque no saben qué hacer (17).

La Reina de Rapa Nui relata las aventuras que este personaje vivió cuando muy joven, lleno de vida y entusiasmo, en la desconocida isla chilena perdida en el Pacífico. *Un Juez Rural*

³ “El nombre de Pedro Prado evoca instantáneamente su sonrisa. A lo largo de los años, mis dilatadas ausencias en el extranjero y sus períodos de retraining no me dejaron disfrutar de su trato sino de tarde en tarde; pero en cada una de las ocasiones de que guardo memoria, lo primero que apunta en mi recuerdo es su sonrisa”. Montenegro 119.

desarrolla las vivencias de sus años postreros, profundizando la crisis y la angustia vital en la que se veía sumido. De este modo, es posible apreciar los dos extremos de la aventura estética de Prado. En uno, un joven se entrega por completo a la empresa de conocer el mundo, sin considerar dificultades ni riesgos; en el otro, un hombre, prematuramente envejecido, realiza sus últimos esfuerzos, antes de replegarse definitivamente en la soledad de su hogar.

Tratando de dar cuenta de la idiosincracia nacional a través del mito de “La ciudad de los Césares”, Prado describe la manera que él adopta para acceder a las recónditas profundidades del hombre, que intentaremos aplicar para el análisis de su novela: “Quien quiera conocer la profunda realidad de un hombre o de un pueblo, debe atenerse no sólo a lo que ellos hacen o dicen, a lo que parecen ser o creen representar, sino especialmente al oculto sentido revelador de sus sueños iniciales y perdurables, de sus imágenes primigenias y fecundantes” (Prado, 1961, 142). Y en su caso, aquella imagen que posee una mayor significación simbólica es, precisamente, la del abandono. La muerte de su madre que hubo de enfrentar siendo un niño de apenas dos años, y la de su padre, con el cual vivió a un costado del Hospital San Vicente de Paul, cuando recién cumplía los 19 años, marcaron duramente su existencia. Huérfano de padre y madre a tan temprana edad y sin hermanos, Prado buscó desesperadamente cobijo en la numerosa familia que logró engendrar junto a su mujer, Adriana Jaramillo, y en la hermandad decimal. No obstante, el abandono siempre habrá de rondarlo y emerge, especialmente, en *Un Juez Rural*.

Los mitos provienen del crecimiento de las imágenes más primordiales y significativas del alma humana. Al alcanzar ellas su máxima potencia, sobreviene en el ser un desdoblamiento. Lo más intenso que lo agita y hiere se exterioriza lejos del que lo experimenta. El mito nace y el hombre acude alucinado, persiguiendo el sitio cambiante donde se ofrece, ignorando que es la imagen de su propio espíritu (Prado, 1961, 143).

Prado no ignora, sin embargo, que el mito de Alsino responde a su deseo de ascensión, de apertura total hacia el mundo. Y que la figura del juez rural, deambulando por parajes abandonados, representa la afanosa búsqueda de sentido a una existencia a punto de disolverse, asediada por todo un ejército de preguntas sin respuestas, por un mundo automatizado y desolador.

El capítulo inicial de *Un Juez Rural* describe el escenario principal en el cual va a transcurrir la historia: “un suburbio abandonado”. Solaguren, tras una ardua jornada laboral se dispone a abrir la reja de su jardín, mientras “hombres y mujeres, en su mayoría obreros, caminaban presurosos de regreso a sus hogares” (7). El narrador no esconde cierta inquietud que agita a Solaguren y que luego su mujer habrá de confirmar, cuando al momento de recibirlo le recuerde que hace sólo algunos días habían asaltado a alguien en la calle vecina. En medio de la hiriente pobreza de ese arrabal desolado se debate la suerte del protagonista de la novela. Esa sensación de soledad y abandono evocada por el lugar en donde se suceden los acontecimientos se verá reafirmada al final del capítulo: “Y una vez más en esa noche el silencio de su casa y la quietud de todo lo que le rodeaba lo turbó desagradablemente, como si en el vasto mundo su alma estuviese solitaria” (14).

En medio de esa sensación de aislamiento creciente de Solaguren, el único que parece distraerlo es su amigo Mozarena, con quien tenía gustos semejantes, “caracteres parecidos, similitud de apreciaciones sobre la vida y sobre el arte”(46). Con él salía a vagar los días festivos, aprovechando en ciertas ocasiones de pintar algunas escenas que les

parecían de interés. En Solaguren la pintura consiste en una actividad exclusivamente recreativa, en ningún momento se define así mismo como pintor, ni tampoco le da mayor relevancia. El narrador lo describe de la siguiente manera: “El nuevo juez tenía sus veleidades pictóricas y cierto talento natural para manchar, no sin gracia, pequeñas telas” (45). Por el contrario, Mozarena es ante todo un pintor. Durante la primera de sus salidas descrita en la novela, es la única oportunidad en que Solaguren pinta, el resto de las ocasiones, se resiste a hacerlo:

- ¿No llevas tu caja de pinturas?
- No, nada; quiero vagar libremente.
- Yo, llevo la mía; pudiera ser...
- No pintarás.
- ¡Quién sabe! Cuando no la llevo, me arrepiento.
- Y cuando la llevas, también.
- Sí; así es –dijo Mozarena (60).

La pintura, en el transcurso de la historia, va representado cada vez más un obstáculo para los amigos, más que un modo privilegiado de penetración de la realidad. Es el propio Mozarena quien, tras conocer a uno de los tantos personajes populares de la novela, expresa lo siguiente: “Cuando vago por los caminos con mi caja de pinturas (...), cuando me entrego a la ventura de lo que me rodea y de mí mismo, todo lo que vislumbro, fuera o dentro de mí, me parece un descubrimiento. ¡No sabes, entonces, qué desprecio tengo por los libros, qué distancia por nuestro pobre arte y por todas las cosas conocidas! (69).

Al escuchar esto, Solaguren reacciona entusiasmado: “¡Qué vagabundo! Te comprendo y te envidio. Quisiera acompañarte. Dejar todo, y para siempre, ir sin rumbo por el resto de mi vida...” (69 -70). Hay en su respuesta un deseo de renunciar, producto del descreimiento en que ambos amigos caen. Poco antes, Solaguren manifestaba su total desconfianza frente a la razón derivada, frente a la lógica filosófica, que antiguamente lo había deslumbrado: “¡Razones y razones engarzándose unas en las otras con toda la pretensión de seguir el único camino posible! ¡Repugnante llegar y llegar a conclusiones satisfechas de sí, como si fuesen, en verdad, las últimas y definitivas!” (34).

Justo antes de la descripción de un cementerio desierto y ruinoso de un pequeño poblado en los márgenes de la ciudad, que junto a la de la casa abandonada (título del segundo de sus poemarios), es una de las imágenes más recurrentes en la poética de Prado, y que precisamente proyecta la soledad del ser humano en vida hasta la precaria existencia de sus escombros, Mozarena confirma las presunciones que Solaguren expresara antes de iniciar su vagabundeo dominical:

- ¿Pintar? ¡Al diablo la pintura! –declaró Mozarena.
- ¡Yo te lo advertí!
- ¡Quién va a pintar ahora! Sigamos... (81).

El contacto directo con la realidad, el diálogo espontáneo y libre que sostienen con los habitantes de estos pequeños poblados, obligan a los amigos a desplazar la pintura a un segundo plano. Aquella actividad que para Solaguren representaba apenas una suerte de divertimento ocasional, acaba desapareciendo de sus preocupaciones más inmediatas hasta perderse completamente. Pero esta aparente comunicación con el mundo, que maravilla

por escasos momentos el ánimo de Solaguren, se deshace prontamente. “La vaga solidaridad que nace entre las gentes que marchan por los caminos solitarios, era desvanecida por la desconfianza que traen las tinieblas” (89).

La apología del vagabundo, oficio que resalta como el único posible en un mundo carente de certezas, se efectúa exactamente en la mitad de la novela:

Desde hoy en adelante, mientras yo sea juez, los que no tengan domicilio fijo, los que no ejerzan oficio ni trabajos conocidos, y a quienes se encuentre caminando o en ociosidad constante (...) no serán detenidos por la policía. (...) Estos hombres libres que van y vienen sin término, o reposan profundamente, pensando o no pensando en nada, (...) ejecutan una vida primitiva, pero digna. (...) Malamente, como una burda caricatura, de todas suertes, ellos me traen el oscuro recuerdo de los pensadores y filósofos. En su memoria, los vagabundos de Barrancas y Pudahuel no serán molestados en adelante (93 -94).

Encontrando en la vagancia la felicidad y plenitud que ni su trabajo ni su familia podían prodigarle, Solaguren se entrega a la maravillada contemplación de la naturaleza. En virtud de ese entusiasmo y excitado ante la imagen de su amigo en plena ejecución de un cuadro: “La ralas y crespas barbas del pintor se aureoleaban al sol; su rostro, contraído por la atención, perlábase de húmedo brillo. En el vasto espectáculo abierto en contorno era ese hombre un simple episodio, por momentos el más apasionante” (109 –110), Solaguren lo incita a que continúe: “¡Pinta, Mozarena, pinta! (...) complacido del bien que le traía la proximidad silenciosa de ese hombre bañado de sol” (111). Aquí vemos la poderosa atracción que genera no tanto el resultado sino, ante todo, el proceso a través del cual el pintor lleva adelante su trabajo, fenómeno señalado como característico tras la irrupción del Romanticismo en la escena artística occidental. Pero, a pesar de las intenciones de Solaguren, la caída de un caballejo a un foso, obliga la interrupción del cuadro. La pintura se desplaza voluntaria o involuntariamente.

Tras otra de las renunciadas de Solaguren, esta vez, a la de juez rural, producto de la profunda angustia que lo aqueja, decide partir con su familia a la playa. Como suele acontecer en el imaginario pradiano, tratase de un pueblo abandonado, donde Solaguren permanece algunas semanas, antes de decidir regresar, argumentando deberes inexistentes. Una vez en Santiago va en busca de Mozarena. Cuando subían por el cerro Santa Lucía, donde pensaban comer, Solaguren le expresa a su amigo aquella inquietud que no lo deja tranquilo en ningún momento: “Es un ansia total... algo que nos dignifique y libere; no sé explicarme... En fin... ¡dejémonos de tonterías!” (184). Solaguren se muestra incapaz de expresar con claridad lo que siente, la angustia que lo asedia, y aplaza, por tanto, el esfuerzo por superarla. Después de vanos intentos por recuperar aquella ingenua y entusiasta naturalidad que caracterizaba a Solaguren y Mozarena en su juventud, de protagonizar un incidente algo vergonzoso y de ensayar inútiles respuestas a sus preocupaciones, ambos amigos se acercan a su despedida.

La novela, siguiendo una estructura circular, termina exactamente en el lugar donde empieza. Al inicio del último capítulo, titulado “Soledad”, Solaguren, tras rechazar la invitación de Mozarena a quedarse a dormir en su casa se dirige lentamente a su hogar: “Al quedar abandonado en mitad de la calle, se replegaron sobre Solaguren todas las sensaciones depresivas, todos los pensamientos desalentadores de esa jornada angustiosa.

Sin prisa siguió andando sobre las calles desiertas. Sobre el asfalto de las aceras sus pasos sonaban huecos como sobre lápidas” (197).

La imagen inicial se repite, pero esta vez se enfatizan con crudeza el abandono, la soledad y el desamparo de Solaguren, además de la intensidad de su angustia y la atmósfera de muerte que lo asedia. Una vez al interior de su casa, al entrar en su dormitorio lo sorprende la presencia de un hombre desconocido: “Y al palpar el espejo, el desconocido estiró también su mano y la apoyó en el otro lado del cristal, allí donde Solaguren puso la suya; y en ambos, a un mismo tiempo, nació idéntico impulso... ¡pero las manos, sin poder estrecharse, quedaron separadas por algo frío e infranqueable! (199).

Su fugaz experiencia como juez de distrito lo llevó a la conclusión de que no existen hombres aislados, y por ello a discutir el concepto de individuo: “El castigo de cualquier individuo, culpable o no, trae una repercusión sobre infinidad de seres que le rodean (...) Como una campana que se golpea en un solo punto y toda ella vibra, más o menos ocurre lo mismo con los hombres” (144). Sin embargo, en su recorrido vital, no hace más que evidenciar su propio aislamiento, la triste agudización de su soledad. Tanto así que se muestra incapaz de reconocerse a sí mismo, y constata como un hecho inevitable el abismo que lo separa de su propia imagen.

V

Prado desarrolla en *Un juez rural* todas aquellas imágenes primordiales que son una constante en su proyecto creativo. Sin embargo, el matiz que este imaginario adopta en la novela da cuenta de un fenómeno decidor en su vida. A partir de la publicación de *Un juez Rural*, el autor inicia una larga secuencia de renunciaciones que acabaran aislándolo completamente. El ansia de totalidad que dio vida a la aventura espiritual de Los Diez, y en especial, al propio Prado, va debilitándose progresivamente. La fragmentación se presenta como un destino inevitable, a lo que le sucede una angustia feroz.

En un último esfuerzo por compenetrarse con el mundo, Prado ve en la figura del juez rural y del vagabundo una posibilidad cierta. No obstante, ambas vías se ven frustradas por un mismo deseo insatisfecho, por una sola visión desalentadora del mundo. Sin fuerzas para luchar por la totalidad anhelada, por el “bien perdido” de Los Diez, Prado pone fin a su poética, colgando pinceles, telas y plumas. La aparición de *Androvar*, un año después, es otra búsqueda infructuosa de superar los penosos límites del ser humano, y la última. Porque sus sonetos representan la resignación a una poética rupturista, la imagen postrera de un hombre cansado.

La importancia de la pintura en la obra de Prado va gradualmente disminuyendo, hasta desaparecer casi por completo. La publicación de *Un juez...* coincide con la renuncia de Prado a la pintura. Tras la exposición en el Salón de Invierno de la Sociedad de Artistas de Chile en 1922, no vuelve a saberse de sus cuadros. Como Solaguren, Pedro Prado la delega, en un primer momento, a simple recreación, poco antes de dejarla para siempre.

BIBLIOGRAFÍA

Alone. *Los cuatro grandes de la literatura chilena*. Santiago: Zig Zag, 1963.

Arriagada, Julio y Hugo Goldsack. *Pedro Prado, un clásico de América*. Separata de *Atenea*. 321-324 (1953).

Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor, 1996.

De Torre, Guillermo. *Minorías y Masas en la Cultura y el Arte Contemporáneos*. Barcelona: EDHASA, 1963.

Hernández, Teresa. “La Crítica Literaria y la Crítica de las Artes Plásticas”. *Teoría de la crítica literaria*. Coord. Pedro Aullón de Haro. Madrid: Trotta, 1994. 455 – 475.

Jiménez, José. *Teoría del Arte*. Madrid, Alianza, 2003.

Maino, Valeria et al. *Los Diez en el arte chileno del Siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1976.

Montenegro, Ernesto. “La sonrisa de Pedro Prado”. *Mis contemporáneos*. Santiago: Instituto de Literatura chilena, 1968.

Muñoz, Luis y Dieter Oelker. *Diccionario de Movimientos y Grupos Literarios Chilenos*. Concepción: Universidad de Concepción, 1993.

Prado, Pedro: *La Reina de Rapa Nui*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1914.

_____ *Los Diez*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1915.

_____ *La Roja Torre de Los Diez (Antología preparada por Enrique Espinoza)*. Santiago, Zig Zag, 1961.

_____ *Un Juez Rural*. Santiago, Nascimento, 1968.

Promis, José. *Novela chilena actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977.

_____ *Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1995.