

cuadernos de la facultad

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

C O L E C C I Ó N

**MONOGRAFÍA  
TEMÁTICA  
2000**

Nº 4

**POESÍA CHILENA  
CONTEMPORÁNEA:  
"PEDRO PRADO"**

*Carmen Balart Carmona  
Irma Céspedes Benítez*



UNIVERSIDAD METROPOLITANA  
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Proyecto:

Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes

# *CUADERNOS de la FACULTAD*

COLECCIÓN  
MONOGRAFÍA TEMÁTICA  
2000

Nº 4

POESÍA CHILENA  
CONTEMPORÁNEA:  
"PEDRO PRADO"

*Carmen Balart Carmona*  
*Irma Céspedes Benítez*

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

**PROYECTO:**

*"Innovación y mejoramiento integral de la  
Formación Inicial Docente"*

UNIVERSIDAD METROPOLITANA  
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

**CUADERNOS DE LA FACULTAD**

Decana: Carmen Balart Carmona

Secretaria Ejecutiva: Irma Céspedes Benítez

**COMITÉ EDITORIAL**

- |                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| • Carmen Balart Carmona        | Departamento de Castellano           |
| • Guillermo Bravo Acevedo      | Departamento de Historia y Geografía |
| • Irma Céspedes Benítez        | Departamento de Castellano           |
| • Lenka Domic Kuscevic         | Departamento de Historia y Geografía |
| • Samuel Fernández Saavedra    | Departamento de Inglés               |
| • Giuseppina Grammatico Amari  | Centro de Estudios Clásicos          |
| • Nelly Olguín Vilches         | Departamento de Castellano           |
| • Iván Salas Pinilla           | Centro de Estudios Clásicos          |
| • Silvia Vyhmeister Tzschabran | Departamento de Alemán               |
| • René Zúñiga Hevia            | Departamento de Francés              |

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.

Fono-Fax (56-2) 241 27 35. E-mail:cbalart@umce.cl

Impreso en LOM

2000

Inscripción N° 99574

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

## ÍNDICE

	Página
PRESENTACIÓN.....	5
1. LA CREACIÓN.....	6
1.1 El creador.....	6
1.2 Imaginación creadora.....	8
1.3 Expresión, comunicación y analogía.....	10
1.4 El poema, una gnoseología interpretativa.....	13
2. CONDICIÓN HUMANA Y POESÍA.....	15
2.1 Angustia existencial y poesía.....	15
2.2 El proceso creador.....	16
2.3 Yo y los otros.....	19
2.4 Exactitud e indeterminación.....	20
2.5 Esoterismo y poesía.....	23
3. LA PALABRA POÉTICA.....	25
3.1 Pesadez y levedad.....	25
3.2 Conocimiento y lenguaje.....	29
3.3 Signo lingüístico y poesía.....	32
3.4 Codificar y decodificar lo inefable. La creación poética.....	36
4. LOS GRANDES TEMAS.....	44
4.1 La contingencia aquí-ahora.....	44
4.2 Libertad y dialéctica.....	47
4.3 Trascendencia del límite.....	52
4.4 El amor.....	59
4.5 Búsqueda de la unidad.....	66
4.6 Dios.....	68
5. CONCLUSIÓN.....	73
5.1 El silencio.....	73
5.2 Imaginación visual e imaginación verbal.....	74
5.3 Pedro Prado en la lírica chilena.....	75
6. BIBLIOGRAFÍA.....	76



## PRESENTACIÓN

*Con el presente cuaderno damos inicio a un estudio de la lírica chilena contemporánea, en cuyo origen, por época y por significación estética y cultural es figura indiscutible –y reconocida por su generación y escritores posteriores– Pedro Prado Calvo (1886-1952).*

*Iván Schulman postula que junto con el desmoronamiento de los valores aceptados como tradicionales, surge en la América positivista el desgarramiento espiritual e intelectual que libera la mente de trabas y normas, pero crea, al mismo tiempo, un vacío, un abismo que las angustiadas expresiones de la literatura modernista reflejan (Schulman, Iván, 1975, p. 83).*

*Frente a la crisis de la época, al desgaste de las tradiciones, que no fueron reemplazadas por la ideología positivista, se generó un estado de inseguridad y de insuficiencia: "inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre" (Rodó, José Enrique, 1956, p. 115). El artista, perplejo ante los enigmas de la vida, pregunta, interroga, duda: la duda es "un ansioso esperar" (Ibidem, p. 117), una nostalgia de anhelos, de temores, una vaga inquietud.*

*En este ámbito surge como respuesta, el hacer poético de Pedro Prado cuyo planteamiento estético configura un patrimonio poético que nos ha legado el autor centrado en la matriz de la soledad y el amor, del límite y la ruptura. Este patrimonio imaginario nació de sus propias experiencias, reales o ensoñadas, complementadas con el repertorio de imágenes indirectas proporcionadas por la cultura de su tiempo. De este fondo, subjetivo y cultural, procede la posibilidad de dar forma a mitos, símbolos, tópicos y motivos que nacen de la propia imaginación, fantasía, experiencia, información, lecturas, que, en su memoria, se combinan entre sí, se reordenan, se ensamblan de manera inesperada y sugestiva, se asocian, escogiendo el poeta, con libertad de creación, entre las infinitas formas que vinculan lo posible con lo imposible. El legado pradiano funciona como un repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de lo que no es ni ha podido ser ni será, pero que, en el reino de la imaginación, es.*

## 1. LA CREACIÓN

### 1.1 EL CREADOR

¿Quién es Pedro Prado? Poco sabemos acerca de la vida de este chileno de comienzos de siglo, poeta, pintor, arquitecto y agricultor, esposo ejemplar, padre de nueve hijos y autor de una veintena de obras. Sus amigos recuerdan algunas anécdotas, pero es su obra poética la que nos permite vislumbrar su autenticidad humana. ¿Cuál es su obra y qué aporte significa en cuanto legado y patrimonio cultural? Prado, representa un momento decisivo en la literatura chilena al encarnar una nueva actitud espiritual y estética centrada en el papel protagónico del hombre, con lo que provoca un cambio en el devenir artístico nacional. Nace cuando está finalizando la etapa decimonónica con su peso ideológico y positivista, en los albores de una conciencia espiritual que apela al ser humano como totalidad y le restituye su carácter de persona.

Rechaza implícitamente nuestro poeta el medio en que surge, oponiéndole, sin grandes gestos ni estridencias, un nuevo sentido constructivo. Sugiere la sustitución de un orden que está perdiendo su razón de ser por otro distinto que posee eficacia creadora. Es el origen de una nueva estructura que obedece a un orden mental diferente: *“que busca una autoctonía criolla y vernácula pero, al propio tiempo, pretende superarla de su propia inmanencia”* (Durán, Fernando, 1976, p. 18). Así, Prado aprende a conocer lo que una situación concreta tiene de *inalienable* y, al mismo tiempo, a proyectarla en el ámbito universal. Evita caer en un criollismo marcadamente descriptivo que pretenda esencializar lo chileno en una pronunciación defectuosa o en una reiteración de hábitos rutinarios de sectores rurales. Descubre un alma artística, original de lo chileno, que no consiste en la sujeción irrestricta a un criollismo inmovilista ni la enajenación en modos extranjeros. Se abre desde la raíz genuina a un mundo más alto, en que las manifestaciones autóctonas se incorporan a un ámbito superior sin abdicar de sus rasgos propios. Está la adhesión temática a lo vernáculo y también la expresión lingüística que lo trasciende. El poeta que anida en nuestro autor intenta revelar que lo chileno no es exclusivamente un determinismo geográfico, un modo particular de vivir o una pronunciación defectuosa, sino una manera específica de ser y de participar en la existencia. Con ello, busca aunar el mundo externo con lo genuino, específicamente chileno, configurando una perspectiva que integra lo particular con lo universal: la *visión criollo-cósmica*.

Sabe intuir Prado lo ignorado que reside en el fondo de lo conocido: romper la superficie endurecida de las costumbres, la habitualidad con que las cosas se nos ocultan, para hacer emerger desde su interior un raudal original, insustituible, individual.

*“Yo soy sin ser; si de verdad lo fuese,  
no sería mi estar donde resido,  
ni quisiera mi ser verse perdido  
en cuerpo que no dura y desaparece.*

*Yo sin saber siquiera que acontece,  
desperté en este mundo; quedé herido  
de todo cuanto existe, y no he podido  
saber si esto es un sueño o lo parece.*

*Si digo que no sé, no me disuado  
e ignoro de mi vida el propio objeto!  
Deseo regresar, y estoy sujeto;*

*caminos y saber, los he olvidado...  
Yo soy sin ser; si de verdad lo fuera,  
no viviría en inquietud y espera."*

(“Yo soy sin ser”, *Camino de las Horas*, 1965, p. 83).

Pedro Prado está consciente de que en su intimidad va envuelto un hombre cosmopolita situado ante el enigma del cosmos. El poeta se siente agitado por entrañables emociones e impelido por comunicarlas con exactitud, sin alzar la voz, violentar la palabra o descomponer el gesto. Es decir, con naturalidad. Acepta Prado que el hombre forma parte armoniosa e inteligente de una totalidad a la que se integra y de la cual constituye la nota reflexiva. De aquí que se hermanen la realidad con la creación y el hombre sea parte integral del espacio y no, extraño a él. Prado vive entre los demás y es como los demás, pero no se confunde con ellos; está en el mundo, mas no se enreda en la realidad; su palabra no es expresión directa de un cosmos subordinado a la mayoría, al número, a la vulgaridad.

Su actitud vital y estética la definía Prado en una frase, que es cifra de su personalidad: “*Sólo despierta el que ha soñado*”. El sueño se muestra para él como una vida auténtica, una misteriosa puerta por la cual traspasa lo fenoménico para acceder al ámbito verdadero, fundamental. Es la revelación del mundo y no la expresión de un subjetivismo adormecedor de realidades. Es la conciencia personal y viva de Prado de que el entorno es mucho más rico que su apariencia. En *Camino de las horas*, reconocerá que no es necesario desplazarse físicamente para acceder a la aventura:

*“Sin salirme de mí, yo estuve fuera,  
y al exterior viví en mi adentro,  
que fue como un salir hacia mi encuentro  
sin haber yo sentido que saliera.*

*Sumido en un estado de quimera,  
yo rodé sin saber hacia mi centro;  
lejano me creí, y estaba dentro;  
que nunca de mí mismo me moviera.*

*Camino de estupor ¡oh maravilla!  
no me reconocí, y en mí yo andaba;  
libérrima era mi alma antes esclava;*

*ya había traspasado toda orilla.  
Ahora, al regresar donde resido,  
me parece que nunca me he movido.”*

(“Sin salirme de mí”, *Camino de las Horas*, p. 129).

El conflicto del hablante es alcanzar el don de la máxima ubicuidad simultánea, “*ser él mismo y otro distinto a la vez*”, “*unificar en uno solo todos los seres posibles*” (Durán, Fernando, 1976, p. 24).

## 1.2 IMAGINACIÓN CREADORA

Concebimos, con Octavio Paz, la poesía como palabra de fundación, una instancia que crea el poeta para autoexplorarse y, en ese sentido, es un apoyo, una confirmación de la propia singularidad que detiene el fluir de la vida para fijarla en una forma. Obedece a la necesidad de buscar y encontrar la propia verdad que da sentido a la vida personal, independiente, solitaria; es un modo de acceder al conocimiento de sí mismo y de los otros. Es una tentativa para crear su propia imagen. En la poesía, el creador busca al otro, a su lector. Es una invitación para que, a través del poema, penetremos en nosotros mismos y dialoguemos con ese otro, en el reconocimiento de una verdad distinta a la nuestra, y que, sin embargo, nos concierne directamente.

En este sentido la obra de Pedro Prado aparece extremadamente consecuente. Es un hombre enamorado de lo absoluto; su vida y su obra revelan cuán constante ha sido la búsqueda. Con honradez y autenticidad intentó dar respuesta a su problema existencial de ser hombre y sus libros son un espacio de diálogo consigo mismo y con el virtual lector. Con sentido lúdico en su juventud, con trágico dramatismo en su madurez y con serenidad y comprensión en su senectud, toda la obra pradiana pareciera ser la respuesta creada, una y otra vez, con ansias de infinito y de totalidad.

Si, despojándonos de prejuicios personales, releemos a Pedro Prado, nos encontramos frente a la obra de un hombre que, más allá de los *límites* que le imponían su época, sus tradiciones, su familia, su país, logró una *ruptura* con el sistema y fue capaz de proyectar su mundo y de proyectarse en su creación, superando las fronteras espacio-temporales que se le imponían.

Prado es un pensador, no un escritor sujeto a modas literarias, sino atento a su propia voz, de allí que persiga, incesantemente, la más adecuada expresión para su interioridad. Esta búsqueda constante lo impulsa a probar diversas tendencias y formas literarias. Como jamás renuncia a su personalidad creadora, no podemos adscribirlo definitivamente a alguna de ellas. En su obra se conjugan rasgos románticos, realistas, mundonovistas, modernistas, clásicos, simbolistas, naturalistas, fantásticos e incluso vanguardistas. Cultivó la poesía, la prosa poética, la novela, el cuento, la obra dramática, el ensayo, la parábola. Esto no significa dispersión, heterogeneidad, sino búsqueda de sí

mismo como hombre y como creador literario: es decir, se mantiene fiel a su vocación humana y a su vocación de poeta.

Intentó Prado dar vida a ese espacio poético propio, nacido de la imaginación, del ensueño, del anhelo, de la fantasía, de las ilusiones, de la intuición, de las visiones del hombre, limitado siempre a una forma de existencia, pero ilimitado, infinito y eterno en su imaginación. Nos parece que toda la producción de Prado converge en un punto: la necesidad de conquistar el ser esencial que el hombre como humanidad y como persona encarna en un aquí-ahora.

El ser humano debe descubrir o mejor, despertar en sí otro nivel de conciencia. A través de sus sentidos, percibe su entorno: el natural, el social; su condición de creador, le permite interpretar los secretos designios. Entre el hombre y las cosas se interpone la conciencia personal. La palabra es un puente mediante el cual el individuo trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Todo se revela en "*el punto mismo de tangencia esquiva*". A partir de ese "*punto*", surge la luz y las cosas adquieren un sentido verdadero:

*"El punto mismo de tangencia esquiva,  
que alcancé de tu vida pasajera,  
eterno fue, que ya mi vida entera,  
por él perdura, y sólo en él estriba."*

(*"Fugacidad perenne"*, *Otoño en las dumas*, 1940, p. 227).

Para Prado, toda criatura viviente forma parte de la naturaleza, de ella procede y a ella retorna tras su muerte. Sobre la superficie terrena desarrolla su vida, cumpliendo con el reloj vital: para el hombre: niñez, adolescencia, juventud, madurez, vejez, enfermedades, deterioro físico, muerte. El ciclo de cada vida nos iguala y genera una forma de predestinación. Querámoslo o no, nuestro crecimiento y decrecimiento naturales se cumplen inexorablemente. La vida de cada uno se desarrolla en determinadas circunstancias de origen y medio. De esta circunstancialidad, el hombre puede liberarse con opciones humanas, entre ellas, la imaginación y la palabra. La imaginación revela nuestra capacidad de soñar y ensoñar como posibilidad de transformar la existencia rutinaria, rígida, materialista, en algo dúctil, novedoso, diferente, donde los sueños más hermosos se hacen realidad: el poeta puede invertir el ciclo de la creación y darle vida a esa madre que no conoció, porque ¿dónde termina realmente la madre y comienza el hijo? La cadena de la existencia no queda interrumpida:

*"¡Oh, madre nuevamente me acompañas!  
¡Oh, alegría al gestarte en mis entrañas!"*

(*Camino de las Horas*, p. 27).

Lo anterior no es una evasión: las grandes realizaciones del hombre son primeramente grandes sueños. La imaginación creadora se vuelca al exterior en un lenguaje creativo que va construyendo un cosmos que debería ser cada vez más humano y menos brutal. La palabra, según Prado, expresa y comunica al hombre, une lo de adentro y lo de

afuera: traduce sentimientos, deseos inalcanzables, esperanzas lejanas y sueños fantásticos; hace vivir al mundo material y se convierte en la voz espiritual de las cosas. También proyecta al sujeto más allá de su momento presente, al futuro, permitiendo un diálogo inmortal entre los individuos. La palabra escrita, la memoria del mundo, el pasado, se hace presente en el proceso de la lectura y, a través del hombre, un lector, el mundo del pasado se actualiza y se proyecta al mañana:

*“Lo que ahora es palabra, fue la vida,  
con su sol y su cielo y su destino,  
grato ensueño y dolor que sobrevino,  
batalla ruda y luz desvanecida  
en superada paz. Y amor regresa,  
y su solemne eternidad empieza.”*

(“Summa”, *Otoño en las dunas*, p. 31).

### 1.3 EXPRESIÓN, COMUNICACIÓN Y ANALOGÍA

No podemos imaginar un mundo sin lenguaje. El hombre es inseparable de él: es un ser de palabras. Sólo le pertenece aquello a lo que ha dado nombre, tanto en sí mismo como en la realidad externa. No obstante, los vocablos son incapaces de captar la realidad en su totalidad. La conciencia de Prado capta la ruptura en su dialéctica: en un extremo, la realidad que las palabras no pueden expresar; en el otro, la realidad del hombre que sólo puede expresarse en palabras. Por lo tanto, todo objeto es parte del sujeto que conoce: el límite del saber es el sujeto cognoscente y la única posibilidad de conocer es a través de él mismo en cuanto sujeto cognoscente.

¿Es la palabra un regalo de los dioses? Las mitologías primitivas así lo aseveran. La ciencia lingüística no lo acepta. Ambas apuntan a la bipolaridad posible del decir: comunica y expresa. ¿Símbolo o signo? ¿Esencia o convencionalidad arbitraria? Nombrar, ¿es designar o revelar? Estas preguntas descubren la complejidad del lenguaje, definido como función psicológica del hombre, quien ha forjado una verticalidad que le permite sobrevivir en un mundo animal al cual supera en su adaptación a las exigencias del medio ambiente. Schulte Herbrüggen analiza y plantea una hipótesis sobre el origen del lenguaje que nos muestra como el hombre por imitación y asociación genera la palabra, y ésta, a su vez, “*le abre un ámbito cultural infinito.*” (Schulte Herbrüggen, 1963, p. 10). “*Debido al comportamiento mimico, que culmina en la creación del símbolo, y a la capacidad exclusiva del hombre no compartida con ningún otro ser, de formar y comprender símbolos, éste trasciende lo meramente vital y construye su mundo cultural, el mundo de los valores.*” (Ibidem, p. 11).

Frente al hombre –que debería conservar intacta la actitud de asombro del Adán, huidobriano– se abre la realidad en su inmensa y caótica diversidad. El lenguaje permite adueñarse, enseñorearse de la multiplicidad, hacerla suya mediante el nombre y el orden (el

*Génesis en la Biblia*). El nombre es la cosa, la *simboliza*. Necesita el hombre comunicar ese orden a un tú y a los otros, generándose la necesidad de comunicación que sistematiza el símbolo, transformándolo en *signo* convencional, arbitrario. De este modo, el mundo de las sensaciones, percepciones y reacciones, para el sujeto, llega a ser un sistema de designaciones e ideas. Mediante la razón y la lógica estructura de la lengua, organizamos el mundo sensible: nominamos, clasificamos, sistematizamos, espacializamos, creamos el proceso del *fluir* en el tiempo. La palabra se nos muestra en sus dos vertientes esenciales: *expresión y comunicación*. A veces, queremos comunicar no sólo lo que nuestros sentidos externos captan, también queremos compartir con el otro, lo que nace de nuestra intimidad, esa experiencia inefable, indecible, inenarrable en la que se manifiesta el auténtico ser que soy. Entonces, sólo cabe un *decir analógico* con un *correlato externo*, pero con un *referente interno*.

Así para el poeta que todos somos, el lenguaje se esencializa, se hace portador de lo inefable y de lo trascendente, "*un no sé qué que queda balbuciendo...*" (San Juan de la Cruz, 1950, p. 1331). En este ámbito analógico en donde queremos rescatar el decir *pradiano*. En íntimo contacto con la naturaleza, el hablante descubre el sentido del canto y de su misión como poeta: "*Los pájaros incansables volaban cantando, y si el vuelo los llevaba lejos, el canto los mantenía unidos (...) Inconsciente, tembloroso, llevado por la fiebre y seguro de mi deber para con mis taciturnos compañeros, de pie sobre la borda, uní mi voz al coro de los pájaros errantes*" (*Los Pájaros Errantes*, 1960, p. 12).

El poeta contempla el universo con mirada nueva, mirada asombrada que descubre y distingue un universo que en el *cantar se crea y se cuenta*. Desdoblamiento poético que le permite al hablante estar en el presente, en el pasado y en el porvenir; y saber lo propio y lo otro. La poesía para Prado es crear el puente entre lo visto y lo intuido, entre dos realidades: la sensible y la inteligible. Es establecer las ocultas relaciones entre las cosas, un traducir en el lenguaje del alma, el misterio del mundo, "*los ocultos designios*", crear la realidad. De acuerdo con esta perspectiva analógica, busca Pedro Prado hacer posible una obra que le permita salir del límite individual del Yo, no para entrar en los otros yos, semejante al propio, sino para hacer hablar a los que no tienen voz: *llovizna, parra, laurel, silvestres florecillas, casa, rincón de tierra, tallos verdes, desconocida yerba de este campo, otoño, pájaros errantes, parque abandonado, débil brote de un rugoso leño, rosa*.

El individuo conoce mediante el lenguaje. Las palabras son el testimonio de su realidad y constituyen al mismo tiempo, la realidad. Interpretar el mundo, la naturaleza, significa, en el fondo, interpretarse uno mismo por medio del lenguaje. Sin éste, no hay objeto de conocimiento ni creación. El debe abrirnos las puertas del saber. De aquí que no podamos escapar de la palabra: es algo indivisible e inseparable del ser humano.

Así como el sembrador arrojó su semilla en la tierra, el poeta arroja en el agua, en el transcurso temporal, la semilla de su canto: ¿Quién mueve: el viento las aspas del molino o las aspas del molino al viento? Las aspas del molino al viento, diríamos. La observación interviene, en este caso, modificando, de alguna manera, el fenómeno observado. Conocer resulta por tanto insertar algo en lo real, por consiguiente, *trasmutar* lo real; es decir,

*transfigurar* la cosa desde su ámbito propio a la conciencia del Yo. Visto de esta forma, el mundo no es concebible como una *enciclopedia cerrada*, absoluta, definitiva, limitada; sino un espacio abierto, potencial, conjetural, múltiple. El vilano, arrancado de su ámbito natural, recreado en la palabra poética, queda “*indeciso*” y “*suspendido*” en el aliento del hablante lírico:

*“Con suavidad de vuelo, vas sin ruido  
en tu puro ascender hacia la altura.  
Nadie obedece con igual blandura  
los ocultos designios, tu ser palpita  
al más ligero soplo; siempre alerta  
vigilas tu soñar, y te despierta  
el recuerdo del viento que te agita.  
Mi aliento, en este verso contenido,  
indeciso te deje, y suspendido.”*

(“El vilano”, *Otoño en las dunas*, p. 19).

La palabra en poesía se convierte en la *materia* con que el poeta elabora una nueva significación: expresa y comunica. *Expresión* en el sentido de manifestación de una conciencia; *comunicación* en cuanto transmite una idea, un *mensaje*, el que pasa a ser, en definitiva, el fundamento que sustenta toda la actividad imaginativa y creadora. Por ello, la palabra poética no traduce la realidad: es la realidad: la expresa y la crea.

En Prado, la poesía es conciencia (con-ciencia) de sí mismo, de la naturaleza y de Dios. Ascensión, esperanza infinita, vuelo sin fatiga, libertad de movimiento, elevación desde el aquí-ahora hasta la eternidad sin límite de espacio y tiempo. La naturaleza es el *punte* que, a través de un correlato, le *revela* al hablante tanto lo *humano*: “*los ocultos designios*”, “*suavidad de vuelo*”, “*puro ascender hacia la altura*”, caída “*en oscuro rincón*”, “*soñar*”, “*recuerdo*”, como lo divino, el *milagro de Dios*:

*“Si un milagro de Dios en flor se convierte  
al débil brote de un rugoso leño,  
él nos revela que en la adversa suerte,  
a aspereza mayor más fino el sueño.”*

(“La rosa divina”, *No más que una Rosa*, 1946, p. 69).

Tras la revelación, el poeta debe vestir con lenguaje lo que se le manifestó en su desnudez, volver a poner los velos: re-velar. Considerando el quehacer literario de Prado en su totalidad, no sólo es manifestación de una conciencia, es evolución de conciencia hacia la perfectibilidad espiritual, a través del trabajo y la renuncia:

*“Si todo pasa, y el supremo canto  
al amor más profundo, no lo evoca;  
si el arte es pobre, y si la gloria es poca,  
y oculto vive en la sonrisa el llanto;*

*déjame en la soledad de mi quebranto.  
Mi beso muerto en la sonriente boca,  
en belleza florezca, ¡oh! alma loca,  
que bien sonríe el que sufriera tanto.*

*Sírvame el verso sólo como escudo,  
y el disfraz de su extraña arquitectura,  
mejor que en la sonrisa florecido,*

*lo diga todo, mientras quedo mudo;  
y oculte en su belleza mi amargura  
dejándome presente y escondido."*

("Mi verso", *Otoño en las dunas*, p. 25).

#### 1.4 EL POEMA, UNA GNOSEOLOGÍA INTERPRETATIVA

Hace ciento doce años, en 1886, nació un hombre, y parafraseando las palabras de Pablo Neruda, "entre muchos que nacieron, vivió entre muchos que vivieron, y esto no tiene historia" (Neruda, Pablo, "Nacimiento", en *Memorial de Isla Negra*, 1964, p. 9). Más que la historia, nos interesa recuperar el ámbito de la poesía tanto cuanto medio de conocimiento y reconocimiento, de creación y recreación –afanosa, incesante, nostálgica– del propio e inmóvil centro que es el sí mismo; como de descubrimiento de los propios límites y de ruptura de aquéllos aprendidos, que otros establecieron para él: "Creando voy un puente de efímera y sucesiva realidad, que me sostenga mientras cruzo el abismo que lleva la niebla" (Prado, Pedro, "Niebla", en *Prosa varia, El llamado del mundo*, 1971, p. 159).

A través de sus obras, Prado mantiene, como verdadero hilo de Ariadna que nos conduce a su mundo interior, algunos temas constantes que sustentan al hombre en cuanto creador de su obra literaria e interpretador de sí mismo y de su quehacer. Tratemos de conocer ese "puente de efímera y sucesiva realidad" que lo sostiene, en su esfuerzo por conquistar su verdad y retornar al punto de origen, la unidad primigenia. Pedro Prado encarna al hombre contemporáneo con su angustia existencial que arranca de la conciencia de su abyección, de su separación, disgregación, caída de un orden que fue armonía, integración y que, a través de la palabra poética, pretende reconstruir. El poema es uno de los recursos al que acude para ir más allá de sí mismo; y, la poesía, una metáfora de la realidad.

El conocimiento que el hablante pradiano busca es imaginar, recrear, resolver su propia personalidad concreta que, por intuición, se manifiesta y se configura en una forma lingüística; el *estilo*, a través del cual se evidencia la *libertad activamente creadora* con la que intentó dar respuesta a sus interrogaciones, inquietudes, dudas, soledades, abandonos, ideales, aspiraciones, afanes. La respuesta se plasma en una forma: la *obra creada*. El Yo se sitúa ante la obra y se manifiesta, se hace *forma* como estilo, como argumento. El *contenido*, la materia, es la persona misma del creador, quien, impulsado por experiencias

temporales –la vivencia del límite, la sensación de extrañamiento, el amor idealizado e ideal, el anhelo de trascender, el sentido de la existencia, la necesidad de íntima comunicación con el otro, el anhelo de conocimiento, la libertad y la elección, el valor de la palabra, la pérdida de las ilusiones, la disociación entre sueño-realidad, la dialéctica afuera-adentro, el poder evocador y sugerente del lenguaje– desarrolla su capacidad creadora e imaginativa e intenta alcanzar la dimensión de eternidad soñada, a la que accede, poéticamente, por la vía de la intuición y no por el camino de la razón. Por ejemplo, el soneto “*Las dunas*” alude a un modo de conocimiento sensorial: el incesante avance de la arena impelida por la fuerza del viento. En sentido profundo, sugiere una modalidad de conocimiento íntimo, metafórico, metafísico que, por analogía, con la *duna*, en su constante fluir, es imagen del hombre, del mundo y de la inestabilidad de los fenómenos del cosmos; expresa, por lo mismo, la búsqueda infructuosa del hombre en pos de una unión imperecedera, estable, inmutable, permanente: anhelos todos imposibles de alcanzar o de hacer durar indefinidamente. Al poema lo podemos concebir, como una *gnoseología interpretativa*, un *proceso cognoscitivo* que resulta del intercambio entre los estímulos que la realidad ofrece y las propuestas que el artista sugiere y que debe expresar en una *forma*.

El autor intuye que trabajar la *forma* y el *contenido* es un *modelar la propia persona*: la obra. En el contenido de la obra poemática de Prado, vibra su propia persona, encarnada en cuanto *personalidad creadora* y hecha forma como estilo:

“Abrigo el alma en versos que desdengo,  
y no teniendo más, los doy de almohada  
a vida sin vivir, de imaginada,  
que la vigilia puebla con su sueño.  
Vano el vivir, y vano el loco empeño;  
mi vida es una rosa malograda;  
tan sólo de mi verso soy el dueño,  
una sombra, una espuma y una nada.”

(“La rosa de la vida malograda”, *No más que una rosa*, p. 77).

El texto poético, el momento final de un proceso de configuración culmina en una forma –a veces, soneto, en otras, novela, prosa poética o ensayo– que expresa la creciente inquietud del alma de Prado, siempre insatisfecha ante las fronteras de lo humano, que coartan, como un insalvable muro, el afán ilimitado de libertad, el despliegue del espíritu en lo infinito.

El tema principal de la poética pradiana: la ruptura de límites, ubica al poeta como una personalidad que se asoma a la intimidad más profunda del ser para *intuir* su relación con la eternidad. La obra creada es el intento de dar vida, organización al caos a través de una forma, la cual hace accesible esta *configuración* a las múltiples y variadas interpretaciones de todos los lectores que la decodifican de acuerdo con su propio modo de ver, de pensar, de ser. No hay una lectura única, definitiva, absoluta ni exclusiva; hay diversas posibilidades de abordar el texto, comprenderlo y descifrarlo según el modo en que

cada sujeto acceda al poema, y configure, a través de él, libremente, su activa personalidad e intuya la forma acuñada:

*"Atada por mis versos a la vida,  
ceniza el cuerpo, olvido de tristeza,  
veré sin ojos tu irreal belleza;  
se sentirá tu sombra conmovida.*

*Mi libro vencerá ya la vencida  
pasión eterna, que otra vez empieza,  
y aquél que irá leyendo, su pobreza  
la verá por mi amor enriquecida.*

*Y si mientras viví, nunca lograra  
rozar tus labios ni encender tu cara,  
acaso mientras dure el castellano,*

*he de lograr por el dolor y el arte,  
a futuras pasiones enlazarte,  
y hacer que guíe tu amorosa mano."*

("La eternidad", *Otoño en las dunas*, p. 251).

## 2. CONDICIÓN HUMANA Y POESÍA

### 2.1 ANGUSTIA EXISTENCIAL Y POESÍA

Prado, como todo artista auténtico, posee el don de sentir "el llamado del mundo", la capacidad para interiorizarse en las cosas, darles vida a través del lenguaje y hacer que los objetos inexpresivos, impenetrables y silenciosos, se muestren, junto con su propia alma de hombre, en la más profunda intimidad. El poeta manifiesta sus emociones, pero no se queda en la descripción de concretos estados de ánimo; es capaz de transfigurar sus sentimientos en imágenes de valor universal. Es decir, sobre la emoción domina la revelación de una honda vivencia espiritual. ¿Quién no ha sentido el dolor de la belleza intuida, pero nunca lograda? Mientras sea un sentimiento, una vivencia, no es poesía, es sólo una experiencia humana y universal. Es la angustia existencial en que se debate el hombre en la actualidad. Proyectado al universo, no ha logrado conquistar su universo interior. Sumido en la angustia existencial, consecuencia de su pérdida de fe en la trascendencia y del descubrirse en su abyección, consciente de su naturaleza caída, el individuo interpreta la esfera existencial como contingencia universal que vivencia con un dolor que es orfandad universal. Octavio Paz define este sentimiento: "*Nos sentimos flotar a la deriva, abandonados en un mundo hostil o indiferente, culpables sin culpa e inocentes sin inocencia*", sumidos en una "*noche oscura*", sin desenlace. (Paz, Octavio, 1974, p. 77).

La poesía moderna ha intentado dar voz a esa angustia y buscar una salida. De allí que se caracterice por un ansia de liberación de la contingencia que condena a vivir con premura una materialidad que agobia; se da primacía al sentimiento antes que al instinto en un mundo que, movido por el progreso material, paraliza el espíritu, intenta salvar del olvido las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado, dar voz al canto popular libre impregnado de naturaleza. En las ciudades, los edificios no nos permiten ver el centelleo de las estrellas y los alambres del tendido eléctrico y telefónico no dejan que la mirada se pierda en la profundidad azul, la poesía quiere rescatar lo natural. La primera sensación que descubrimos en las obras de Prado significa raíz y fundamento de su hacer poético, es descubrimiento de su propia e irremediable soledad que lo impulsa a lo otro y a su posterior conciencia de estar solo, de su precaria condición y de su debilidad de ser hombre. Su poesía se hace metafísica y percibe en el Amor una posibilidad de trascendencia. El Amor es el gran camino hacia la totalidad, hacia la unidad Yo-Tú, ser y existir, mundo y uno mismo. Representa la posibilidad de *reconciliación* del hombre consigo mismo, con la Naturaleza y con el Todo. Sin embargo, de antes de asumir esa respuesta el hombre se interroga e interroga a su entorno. Los primeros libros de Prado nos muestran a un hablante que se asume como caminante inquisitivo que recorre senderos y caminos, buscando en la naturaleza, la armonía universal. Por ser origen de la vida, la naturaleza es fuente de sabiduría, poseedora del secreto de la existencia: es fundamento de vida, libertad, pureza.

## 2.2 EL PROCESO CREADOR

Sin embargo el sólo pensar y sentir no hace al poeta. Mientras la vivencia existe como tal no es poesía, es vida. Es un sentimiento, por ejemplo, de la caducidad de lo terreno, del desarraigo, de la muerte; pero, aún no es arte, sólo una posibilidad para el arte, que se realiza cuando este sentimiento adquiere una forma y queda estructurado en el lenguaje. Entonces, es poético el pensar y el sentir, cuando el hombre que vive la experiencia debe desarrollar la capacidad de trascenderla a fin de que esa experiencia se revele en su vida esencial. Un pensamiento es poético cuando se ha sumido en el *proceso creador* que termina en una obra, entonces adquiere forma, y no únicamente la exterior de un *ropaje* de poesía, sino la *forma interior*. Una vez que una vivencia artística está exteriorizada en palabras, encontrará en la forma verbal la condición misma de su existencia.

Será necesario un largo camino en la evolución del hombre y del poeta llegar a descubrir la trascendencia de la palabra, para que, a través de ella, la voz *íntima* se manifieste y reconozca, con profunda humildad, que el verdadero tesoro no tiene nombre, que, en cada palabra, se vela, se oculta la trascendencia:

*"A todas las palabras las abrumba el sentido;  
no las dice su boca, no las oye mi oído;*

*se entretrejen al aire que en un vórtice gira;  
si el alma las escucha, el cuerpo las respira.*

*En el mundo invisible el grande encantamiento  
la carne es sólo cántico y el aire es pensamiento".*

("Presencia", *No más que una Rosa*, pp. 85-86).

Para Prado —no en vano es arquitecto— la forma es una preocupación constante, no sólo en la praxis poética, sino en la reflexión sobre la realización artística; de allí que su *Ensayo sobre la poesía* sea un análisis acerca de lo que significa la forma. Su versolibrismo inicial corresponde a una profunda convicción estética fundamentada en su formación científica que lo impele a buscar la forma precisa para la expresión artística. Desde esa primera experiencia, Prado trabaja intensamente, buscando la forma mejor adecuada a su interioridad.

En una primera instancia, Pedro Prado se descubre desgarrado, ajeno a las cosas y trata de hacerse uno con ellas, proyectando su propio sentir al entorno. Empieza el arduo trabajo del poeta.

En su primer libro, *Flores de cardo*, 1908, están los atisbos de una gran poesía y el poeta comunica cosas recónditas, simples; pero significativas para él. Habla de las orejas-caracolillos que trasuntan una imagen cósmica del hombre-mar. Prado, auténtico artista, se proyecta como un poseedor del secreto don de *sentir* "el llamado del mundo", desarrolla en sí la capacidad de *mirar* e interiorizarse en las cosas, darles vida a través de la *palabra*, y hacer que los objetos inexpresivos, impenetrables y silenciosos se muestren, junto con su propia alma de hombre, en la más profunda intimidad. El poeta manifiesta sus emociones, pero no se queda en la descripción de concretos estados de ánimo, es capaz de transfigurar sus sentimientos en imágenes de valor universal. En su poesía sobre la emoción domina la revelación de una honda vivencia espiritual humana.

¿De qué modo se relaciona Pedro Prado con su entorno? Busca ir más allá de la simple materialidad hasta penetrar en el universo del espíritu humano. Para ello, *mira* y al mirar *descubre* el paisaje:

*"Sendas, lomajes, cielos, nubes, viento;  
sólo el temblor del pasto y su gemido;  
la tarde herida en su recogimiento,  
siente el azote, escucha el alarido.*

*Sólo el canto de un pájaro perdido  
elevándose apenas un momento,  
y el vendaval que lanza su rugido,  
enemigo del vuelo y del lamento.*

*Veo la soledad que combatida  
queda en la gracia del callar turbada.  
Oculto su tristeza, mas va herida;*

*morir se siente de invisible espada;  
se desangra en la tarde confundida  
de vano polvo, por amar, cegada..."*

(*Esta bella ciudad envenenada*, 1945, p. 42).

Juntamente con mirar proyecta su interioridad *herida* como la *tarde* y escucha la voz de las cosas, "*el llamado del mundo*": el temblor, el gemido, el alarido, in crescendo, que es su propio sentimiento de soledad. Se siente apelado por esas voces, se comunica con ellas y su poema interpreta humanamente, da voz al "*callar*", al silencio. A través de su imaginación y de su palabra, captamos en su poesía un espíritu presente y el hablante configura el puente entre las cosas y el Yo lector. En su materialidad, *lo otro se le revela* como tierra, cielo, nube, viento. Transparenta una cosmogonía, la lucha eterna de lo disímil y del cambio. Pero, sobre todo se capta el dolor del amor rechazado. Pedro Prado al mirar la realidad concreta, proyecta su interioridad lo que le facilita intuir ese algo, que siempre se nos escapa, y recrearlo en un lenguaje metafórico. Dentro de su entorno, elige el paisaje de la costa central de Chile:

*"Arena alada de las dunas leves,  
que ahogas a sembrados y labranzas,  
cuando nadie imagina que te mueves,  
como el olvido, sin cesar, avanzas."*

(*"Las dunas"*, *Otoño en las dunas*, p. 9).

En este soneto, el hablante no se aparta de la realidad concreta, perceptible por los sentidos, desde allí trasciende a una consideración metafórica en la que se conjugan arena y tiempo, en la imagen de la *duma*. Más allá del dolor y de la amenaza de una naturaleza extraña, Prado genera el vínculo. Para ello, necesita la libertad que ofrece la creación artística al permitir crear una nueva realidad mediante el personificar, el encarnar, el simbolizar una idea, el representar el mundo y el representarse en él.

Al establecer el vínculo, supera, en alguna medida, el sentimiento de desgarro, de desarraigo, de orfandad. Debe trascender el propio límite para ir más allá de la simple percepción de un realismo objetivo y externo, hacia la imagen de la orfandad del hombre. Para redimir la separatividad esencial, es necesario llegar al alma de las cosas y proyectar el espíritu humano a la creación total. En "*Las dunas*", los cerros-dunas de la zona central del país, no se describen como copia exacta de lo externo ni se idealizan, se transfiguran al atenuarse en su materialidad. Precisamente la arena simboliza otra realidad que trasciende lo simplemente fenoménico. Prado transforma el espacio objetivo en realidad creada, poética y misteriosa, que recuerda el mundo que conocemos –las dunas donde hemos rodado cuando niños– y, al mismo tiempo, sugiere otro ámbito que atañe al espíritu de

todos: el avance inexorable del tiempo hacia el "olvido". Proyectándose en la naturaleza, en el entorno, Prado genera ese vínculo que le permite sentirse y descubrirse uno con el Todo.

Cada poema es un intento por establecer la unidad primigenia, un modo de totalizarse en un mundo percibido como disolución. Al proyectar su propio sentido de orfandad, el paisaje concreto se disuelve en un ambiente real-poético-visionario-simbólico. En esta etapa la duna se percibe como símbolo de nuestro destino, transitorio y temporal, de nuestra vida arrebatada por el movimiento hacia el cansancio, la rutina, el aburrimiento, la indiferencia, el abandono, la muerte.

### 2.3 YO Y LOS OTROS

Una vez restablecida la unidad, Prado a través de su hablante lírico se proyecta hacia los otros hombres y en ese universo humano que lo rodea, en su propio entorno social, capta una vez más la tragedia del límite, se descubre ajeno a sí mismo y a otros que están en el mundo a su lado sin ser él y con aspiraciones diferentes a las suyas. Se enfrenta con un mundo ajeno que exalta el pragmatismo y se identifica con un materialismo desmedido. Se interpreta en un estar fuera de este tiempo, y se vuelca a su interioridad y sueña para recrear un pasado mítico, remoto, en el que surge la imagen del hombre que, con alas propias, pretende volar. No puede permanecer totalmente ajeno a la realidad. En su novela *Alsino* se plantean problemáticas sociales, económicas, políticas y étnicas criollas: la figura pseudo-protectora del hacendado que esclaviza a Alsino; la ineficacia de la iglesia chilena sujeta, en este caso, a los intereses patronales, a las supersticiones y a los temores; la caricatura del "yanqui" interesado por el esqueleto de Alsino como curiosidad científica. A través de estos indicios, Prado intenta entregar otra visión de la realidad, una realidad que le es ajena, resabio de una sociedad feudal, de una iglesia débil y de un materialismo extraño a usos y costumbres vernáculos.

Más acá de sus sueños hay una realidad quebrada, no redimida, que pesa y abrumba al poeta. A Prado le preocupa la realidad social, cultural, política de su patria. No puede abstenerse de ella, no está aislado del entorno social, tiene plena conciencia de la realidad chilena; aunque en su obra poética transmute el mundo exterior. Su ensayo "*A los pueblos de América*" revela una reflexión profunda del problema hispanoamericano: "*Sorprendidos por pueblos astutos, ¿cómo podréis evitar la malicia en la política, el lucro en la administración de bienes, la distracción del pensamiento y los fines materialistas de la vida?*"

*Será mucho lo que cuente, en la desviación del camino recto, la civilización europea, tan lisonjera e irresistible para los pueblos sin tradiciones. (...) No sigáis los pasos de las razas ambiciosas. (...)*

*Os han enseñado que un pueblo debe dominar y que debe enriquecerse. Los hombres de ciencia predicán políticas maliciosas y vanas (...) que no os turbe el ejemplo de los éxitos perniciosos de los estadistas ingleses y de los conquistadores. La bondad ha de gobernar, y el día que gobierne, gobernará mejor que la política." (Pedro Prado, *El llamado del mundo*, 1971, pp. 128-129).*

Su voz se alza como una fuerte crítica, no teñida por ideología política, sino en cuanto sincera reacción propia de un hombre que con objetividad analiza un mundo que se dice cristiano y solidario. Es una denuncia de la falsedad con la que se estructura esta sociedad que se desmoronará necesariamente. Manifiesta el mundo con un realismo de orientación costumbrista y criollista: tipos característicos, viviendas, costumbres, usos, oficios, creencias, supersticiones, vicios:

*“Con la última moneda compró un trozo de pan y salió del villorrio. Ya en las afueras no pudo reconocer, en el hilo del agua sucia, cenagoso y callado, al alegre arroyuelo del que más arriba bebiese. (...)”*

*Novicio en soledad, Alsino no sabía amarla continuamente. El lastimoso aspecto de ese lugar le trajo mayor angustia.*

*Unos muchachos, jugando con una rústica carreta fabricada con un cajón viejo y unas ruedas llenas, formaban gran algazara al permanecer atascados en los profundos carriles pantanosos que había en el camino...” (Alsino, 1974, pp. 51-52).*

Llega, incluso, a la presentación descarnada de escenas naturalistas del ambiente campesino: pobreza, ignorancia, superstición, hombres y mujeres miserables y alcohólicos. *¡Pobre niño, bebiste en la mala leche de tu madre las visiones de sus borracheras!*”, recrimina la abuela de Alsino, palabras que representan un problema de marginación y miseria social del campo chileno. Bien se le podría aplicar a su denuncia lo que el Arcipreste de Hita decía de su obra: *“En ella se muestra lo que por todo el mundo se usa e se faz”* (14 d).

Prado no se limita a describir una realidad social, verídica, descriptiva y localista; partiendo de ella, intenta alcanzar la esencialidad. Transfigura el mundo según su propia imaginación creadora: Alsino encarna uno de los sueños de la humanidad: volar. Es el hombre-pájaro: está dotado de la palabra creadora y con sus alas asciende a los espacios ilimitados del cosmos. Simboliza la interacción de lo humano-natural: la palabra-alada. En moderna versión chileno-campesina, representa a Orfeo, la idealidad de la poesía en medio de la materialidad del mundo; a Icaro, en su vuelo hacia los espacios siderales, derrotado por el calor del sol; a Cristo, el espíritu que redimió a la materia.

## 2.4 EXACTITUD E INDETERMINACIÓN

La palabra es la gran transfiguradora del mundo, porque ella revela un instante mágico, en que el misterio se nos descubre y nos conquista:

*“Tanto conozco esta ciudad pequeña,  
su mar, su caserío, su laguna,  
que el corazón la mira y la desdeña;  
no encuentra en ella novedad alguna.”*

*Y una vez en mi vida, sólo en una  
-tanto el amor la eternidad enseña-  
noche de niebla azul, anhelo y luna,  
el alma vi de mi ciudad que sueña.*

*La más bella y amada compañía,  
con la luna y la niebla evanescente,  
otra ciudad me dieron, diferente!*

*toda calle del mundo se salía;  
seguí por ellas, sin saber qué hacía;  
por ellas sigo indefinidamente..."*

(*Esta bella ciudad envenada*, p.11).

El lenguaje cotidiano se usa, muchas veces, de manera aproximativa, negligente, casual, carente de la fuerza cognoscitiva que debe poseer, y se convierte en instrumento de inmediatez que tiende a diluir la expresividad en formas genéricas, abstractas y repetidas, a atenuar los significados; y a disolver cualquier manifestación que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias. No sólo el lenguaje está afectado por lo cuantitativo ("*tanto*"), uniforme ("*conozco*") y aproximativo ("*ciudad pequeña*"); también las imágenes que el hombre ve están marcadas por la cotidianeidad de una visión directa de la realidad del mundo que, cual un juego de espejos enfrentados, provoca que las imágenes carezcan de la motivación interna como forma y como significado y, de tanto repetirse, se disuelven en una sensación de extrañeza y de algo que no perdura, tal como esos sueños que olvidamos sin que hayan dejado huella alguna en la memoria: "*el corazón la mira y la desdeña*".

La inconsistencia –"*no encuentra en ella novedad alguna*"– no sólo está en el lenguaje y en las imágenes, está en el mundo: en las personas y en la vida que se vuelven historias informes, confusas, sin principio ni fin, limitadas, estrechas, repetidas, estancadas, abstractas. El lenguaje debe ser capaz de traspasar la visión directa de lo concreto para tornarse poético, sugerente, vasto, indefinido, impreciso y sobre todo vago, en el sentido original de vagar que lleva consigo la idea de movimiento, de viaje, la posibilidad de salir de lo conocido para acceder a lo otro, a lo distinto, y alcanzar ese ámbito de la experiencia personal, singular, única, irrepetible, vivida una sola vez; pero que tiene el don de transformar el mundo: "*una vez en mi vida*".

En el espacio de la poesía pradiana lo *ignoto* es más atrayente que lo conocido y concreto, pues permite proyectar la esperanza, el deseo y la imaginación en el infinito y sentir el placer increíble de vivir aquello que no tiene fin: "*sigo indefinidamente...*" La literatura es, entonces, la Tierra Prometida donde la vida hecha lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser: "*el amor la eternidad enseña*". Mas como el hombre no logra

concebir el infinito, no le queda sino contentarse con lo *indefinido*, con sensaciones que, al relacionarse una con otra, crean la impresión de lo ilimitado: “*noche de niebla azul, anhelo y luna*”, “*la más bella y amada compañía, con la luna y la niebla evanescente*”.

El poeta capta la *vaguedad deseada* que es, al mismo tiempo, imagen de la *precisión* que evoca la sensación más sutil, más tenue: “*el alma vi de mi ciudad que sueña*”. Y la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo distinto, diferente, único, múltiple: “*otra ciudad me dieron*”, imaginada, intuita, con características singulares, ya que guarda una experiencia única, real o imaginada. El ámbito de “*la noche de niebla azul*” y “*luna*” favorece la incertidumbre, la variedad, puesto que al confundir la noche los objetos, el alma del hablante genera una imagen vaga, distinta, sugerente, incierta, indefinida, en movimiento, incluso el no verlo todo ayuda a volar con las alas de la imaginación. La palabra poética para Prado debe dar cuenta de lo distinto, de la variedad infinita de las cosas humildes, contingentes, asimétricas, irregulares, ya sea Alsino, la amada ideal e irreal, el vagabundo, el vilano, los pájaros errantes, la duna, la rosa, la “*ciudad que sueña*”.

El poema parte de las cosas y en el hombre se carga de todo lo humano con que hemos tocado las cosas. Reconstruir la fisicidad del mundo, la historia singular de cada vida con un principio, un desarrollo y un fin, los “*designios imprevistos*” (“La pesca”, en *Los Pájaros Errantes*, 1960, p.13), los alcanza Prado a través de las palabras. Construye en una estructura poética breve, –en este caso un soneto– en la que las palabras limitan con otras en una sucesión que no implica causalidad ni jerarquía, sino una *red* dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer interpretaciones diversas y ramificadas: “*otra ciudad me dieron, diferente*”. Entonces, la palabra une la huella visible con el alma invisible de las cosas ausentes, deseadas, buscadas, sutiles, ensoñadas, como un puente que supera el vacío, la nada, la muerte, lo indiferente para acceder a lo otro, a lo que anima al mundo, a la vida; y el conocer intelectual se transforma en *ver* con los ojos del alma y del corazón.

Dentro de la vida concreta que fluye y fluye sin cambio aparente, informe, sin principio ni fin, el poema –mejor dicho la literatura de Prado– cristaliza una porción de la existencia en una *forma*, que adquiere un sentido no definitivo, no fijo, no absoluto, sino viviente como un organismo. De este modo, el texto poético expresa el *límite* (la forma, la perspectiva, el plan) y la *ruptura* (el sentido abierto, plural). Así, la palabra en Prado cumple con los dos rasgos que debe poseer la literatura: *exactitud e indeterminación*.

El justo uso del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes), con la atención (ojos, oídos alertos) hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras:

“*La más bella y amada compañía,  
con la luna y la niebla evanescente,  
otra ciudad me dieron, diferente...*”

Y la escritura es el instrumento cognoscitivo que le permite a Prado indagar en sus emociones, en la manifestación múltiple del mundo y en sus secretos; y dar cuenta de su imaginación, anhelos, ensueños, transformados en palabra poética y allí seguir "indefinidamente..."

## 2.5 ESOTERISMO Y POESÍA

Prado ha hecho suya la soledad, el desarraigo, su propia orfandad. Ha vivenciado el sentirse extraño, ajeno a sí mismo:

*"De qué mundo ignorado habré venido,  
qué lenguaje es el mío tan arcano,  
que si a alguien tiendo con amor la mano,  
ignora lo que ofrezco o lo que pido.*

*Me sé distinto de mortal nacido:  
niño o zagal, maduro ya o anciano,  
no encuentro al alternar, y busco en vano  
¡y entre tantos!, a alguno parecido.*

*Sonriendo miran como quien indaga,  
sin comprender jamás lo que yo quiero,  
y con tal inconsciencia se me paga*

*que alejarme, por último, prefiero.  
No hay cosa mía que a alguien satisfaga;  
¡me siento entre los hombres extranjero!"*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 67).

Se le revela la profunda ruptura interior. De la unidad ha pasado a la separatividad, particularidad, ambigüedad, heterogeneidad. De esta escisión de sí mismo proviene la nostalgia y la tensión constante entre dos fuerzas antitéticas: lo relativo y lo absoluto, hay conciencia de que en un comienzo se fue uno —unidad primordial— y que, posteriormente, se convirtió en dos. Por eso, tiende a la comunicación con los otros y consigo mismo.

Arturo Torres Rioseco ha destacado la reacción de Pedro Prado frente a las limitaciones que pesan sobre él y lo impulsan a romper con las fronteras del mundo empírico. Inserto en la visión cosmopolita que se genera a lo largo del siglo XIX y que culmina en el Modernismo, con una nueva proposición estética originada en el propio ritmo interior, encontramos en Prado una incesante búsqueda del hombre esencial y de la forma adecuada que responda a su aquí-ahora.

Coincidente con la indagación esotérica que caracteriza los últimos decenios del siglo decimonónico, desde el idealismo hegeliano a los movimientos gnósticos, el poeta modernista se concibió como un demiurgo, un vate o vidente capaz de penetrar más allá de lo que se denomina mundo real, para conectarse mágicamente con las energías sutiles de la naturaleza. En 1889, Edward Schuré publica *Los grandes iniciados*; por esa época surge la rusa Helena Petrovna Blavatski, develando los misterios antiguos, Carl Gustav Jung y los cabalistas enseñan la importancia del símbolo. Se reinician los estudios pitagóricos y se considera al hombre como un espíritu divino encadenado a la materia. Así se gesta una estética de base esotérica que postula un espíritu generador de belleza que se manifiesta en la naturaleza, en la materia, dotada, a su vez, de espíritu, pero sometida a leyes naturales que no afectan al arte el cual redime de toda ley. La belleza se simboliza en el cisne, de carácter solar –Júpiter– de potencialidad fecundante. Helena es hija de Leda y del cisne-Júpiter que con su cuello pareciera interrogar, recordando la figura de la serpiente bíblica y provocando con la belleza, el dolor fatal. A Prado le interesan su tierra y sus tradiciones; en su poesía no encontramos cisnes, pero sí al joven que vuela con impulso ascendente como el vilano.

Para Prado, el hombre es una fuerza, una energía más en medio de la naturaleza, que se diferencia de los otros seres por su conciencia de ser.

La naturaleza está en íntima conexión con su religiosidad: volver a unir lo separado, comunicar, reintegrar el hombre a la naturaleza de la cual formaba parte en ese estado primordial de la unidad hombre-cosmos. La naturaleza es la fuente de la energía universal, eterna, cíclica, dentro de ella, la muerte representa un accidente que no altera lo sustancial del ciclo, significa una transformación de forma en la materia, “*el cambio de un estado*”, que posibilita la ley de la evolución de la vida. La existencia del hombre –río que corre– es movimiento incesante que se detiene sólo “*un instante fugaz*” para abrirse a otra forma de vida, no individual sino repartida en muchas existencias. Así, retorna al movimiento. La vida tras la muerte se hace espacio y el espacio se convierte en tiempo mediante el regreso a la luz solar. El ciclo se reitera indefinidamente por una eternidad. Significa superación de todo límite, incluyendo el de la muerte. La naturaleza cobra una importancia fundamental: como una cadena conserva todas las formas de vida que, una y otra vez, vuelven a ella y retornan de ella. Dentro de la armonía que representa la naturaleza, el individuo participa un momento de esa integración cósmica. La cosmovisión pradiana manifiesta una peculiar forma de panteísmo espiritualizado en el que podemos reconocer ecos del pensamiento teosófico que postula al universo esencialmente como una energía espiritual y al hombre como una condensación material de esa energía cuya misión fundamental es contribuir a la evolución de la materia y de su propio universo, mediante ejercicios mentales y espirituales que le permitirán traspasar el velo de lo material fenoménico para integrarse a la realidad fundamental.

La naturaleza cumple un papel entre Dios y el hombre. La divinidad le habla al ser humano a través de la evolución de los elementos naturales; por ejemplo, de la rosa. El libro de Dios es la Naturaleza y el Artista debe ser capaz de descifrar ese texto natural. Recordemos

"La rosa divina" en que el hablante admira el milagro de la flor y lo compara con el sentir del hombre:

*"Si un milagro de Dios en flor convierte  
al débil brote de un rugoso leño.  
él nos revela que en la adversa suerte,  
a aspereza mayor más fino el sueño.*

*También el hombre al entrever la muerte,  
el cuerpo inmóvil, extasiado el ceño,  
en la agonía de su angustia advierte  
la flor divina de que Dios es dueño."*

(*"La rosa divina"*, *No más que una rosa*, p. 69)

La transformación del "débil brote de un rugoso leño" en "flor" le revela al hablante su propia condición humana: materia y espíritu y, al mismo tiempo, le sugiere su capacidad de sublimación espiritual.

La naturaleza aparece transfigurada por una visión idealizadora, que recrea un espacio ideal fundado por la palabra poética y que podríamos identificar con una imagen panteísta y espiritual del cosmos.

### 3. LA PALABRA POÉTICA

#### 3.1 PESADEZ Y LEVEDAD

El conocimiento poético de la realidad es, para Prado, disolución de lo compacto del mundo para percibir lo infinitamente minúsculo, leve, móvil, la "arena alada", "las dunas leves", la "espuma fugaz", "el viento invisible", el "vilano" alado. De este modo recupera atributos, cualidades, formas que definen la diversidad de cada cosa, de cada elemento, de cada persona. Se alza el poeta sobre la pesadez del mundo, el reino de la muerte, y genera un espacio, distinto, diferente, imaginario, constituido por átomos sin peso, que nos sorprende en nuestro mundo cotidiano, lógico, racional, signado con la experiencia del peso de las cosas.

El poeta comprueba la ineluctable pesadez del vivir, el límite que se impone a toda acción humana; pero lo supera a través de un aligeramiento del lenguaje, mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, leve. Representar la idea de levedad implica que la vida se convierte en un objeto inalcanzable de una búsqueda sin fin: es sustraerse a la fuerza de gravedad y hacer posible lo imposible: permanecer en la "altura", "con suavidad de vuelo", "sin ruido" ser "puro ascender". La muerte es vencida, en el reino de la literatura, por quien, gracias a la especulación del intelecto, puede

elevarse a la contemplación del universo y permanecer en el vuelo, obedeciendo “*los ocultos designios*”. (“El vilano”, *Otoño en las dunas*, p. 19).

La imaginación del siglo XVIII abundó en figuras suspendidas en el aire. La traducción francesa de las *Mil y una Noches*, a comienzos de dicho siglo, abrió a la imaginación occidental los horizontes de la maravilla oriental: alfombras y caballos voladores, genios emergentes de lámparas. La culminación de esta tendencia de la imaginación a superar todo límite, fue el vuelo del Barón de Münchhausen, que constituyó un continuo desafío a la ley de gravedad. Prado responde a la precariedad de la existencia, a una vida de constricciones, con el personaje Alsino, el joven que, en parte es humano, y, en parte, pájaro. Anulando el peso de su cuerpo, se transporta en vuelo a otro nivel de percepción, a otro ámbito de la realidad, donde puede encontrar fuerzas para modificar el mundo. La privación padecida –deformidad y joroba– se transforma en levedad y permite ascender a ese otro espacio –cielo–, donde toda carencia será mágicamente satisfecha. El nexo se da entre privación padecida en la tierra y levitación deseada en el aire. La felicidad inalcanzable que supera los límites del mundo, se hace mágicamente realidad en la literatura de Prado que cumple, así, una función existencial y se transforma en fuente de conocimiento: la levedad como reacción al peso del vivir y la palabra como posibilidad de descubrimiento poético del cosmos:

*“¡Sé que yo vuelo y tú tierra, permaneces indiferente (...) Cuando iba caminando sobre ti, bien sabías quién era el que se movía, mas ahora cuando vuelo, confuso veo que la tierra, las nubes y todas las cosas se acercan o se alejan de mí, vienen o van, mientras yo permanezco fijo e inmóvil, y vislumbro que todas ellas buscan referirse a mi ser, y me están ligadas y dependientes, como si yo fuere el centro del universo.”* (Alsino, p. 69).

Prado hace del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas. Con la levedad disuelve el peso del vivir, la constricción de la experiencia tangible y gana la expresividad del lenguaje con la palabra precisa, alada, sugerente, determinada, significativa, en movimiento.

Le corresponde a la escritura modelar el proceso de recreación de la nueva realidad. Dar forma a todas las historia, fantasías, maravillas del hombre. En la escritura, lo exterior y lo íntimo, el mundo y Yo, la experiencia y la imaginación, aparecen compuestos de la misma materia verbal, contenidos en líneas, caracteres, letras, puntos, comas, paréntesis, en “*páginas de signos alineados, apretados como granos de arena*” que “*representan el espectáculo abigarrado del mundo en una superficie siempre igual y siempre diferente, como las dunas que empuja el viento del desierto.*” (Calvino, Italo, 1989, p. 113).

Prado intuye el conocimiento del todo y en su obra emprende la descripción minuciosa del mundo, con la convicción de expresar el secreto de la vida, aún cuando cada uno deba emprender, por sí mismo, el viaje por la existencia y descubrir su propio sentido:

<p><i>"El viento invisible ha escrito en el dorso de todas las dunas oleajes pequeños con sombras azules que prestan relieve. ¿Es un canto triste o es un canto alegre el que allí escribiera? ¿Qué dicen los signos del viento en la arena? (...) Tu paso y mi paso escritos por ambos</i></p>	<p><i>allí los dejamos (...) y cuando mañana no vea mis huellas sabré que ninguna perdida se encuentra; que en música nueva, en olas menudas están comprendidos las señas de alguna gaviota, el eco que extiende la blanca conchuela la ascética yerba, mi paso y tu paso."</i></p>
---	---

(“En las dunas”, *El llamado del mundo*, pp. 57-59).

Observemos como la amada se hace tan sutil y etérea en esta descripción que parece una descripción en ausencia:

*"Su paso era tan grácil, tan liviano y tan lento,  
que azul transparentaba todo su pensamiento.*

*Tuvo la dignidad que nunca se apresura,  
buscaba en el amor tan sólo la ternura.*

*Igual que el horizonte del barco cuando avanza  
en torno suyo siempre radiaba la esperanza.*

*Volviendo lenta el rostro al sol que la ilumina,  
en ella lo vi hundirse, igual que en la marina.*

*Toda su cabellera en torno de ella ardía;  
la noche estaba en todo, y en ella aún el día.*

*Como nube a la tarde la aureolaba el ocaso,  
que su alma era una llama, y su cuerpo era un vaso.*

*Isla o nube remota, toda de lejanía,  
la belleza es mi reino, y por bella fue mía."*

(“Ausencia”, *No más que una Rosa*, p. 87-88).

Este poema recrea una vivencia del poeta, pero trasciende en esta nueva realidad creada en la que no hay más antecedentes que aquéllos que el poema da. No interesa conocer la circunstancia en que se gestó ni los sentimientos particulares que lo hubieran

podido motivar. El mundo creado fue intuido en un soliloquio creador que escogió, aisló y combinó las palabras para genera un cosmos nuevo, único e irrepetible.

*El poeta dispone de la palabra* de manera muy distinta al uso, a la costumbre. Son los mismos vocablos, pero de ninguna forma los mismos valores. La poesía posee determinadas condiciones, fuera de las cuales la obra no tiene, poéticamente, ningún sentido. *Azul*, de Rubén Darío ¿denota un color o una relación que implica un significado diferente que nace y muere en los poemas del libro? *Ausencia* adquiere una significado determinado por el juego de relaciones que se establece internamente en el poema y le da una irrealidad de lejanía imposible: horizonte, barco, isla o nube. Las dunas, en el soneto del mismo nombre de *Otoño en las dunas*, apunta no sólo al terreno arenoso de cierta elevación que se levanta cercano a una playa, sobre todo, connota otro sentido que sugiere algo inestable, frágil, vago, inasible, inseguro, desfondado, cambiante, que se altera y no permanece igual a sí mismo.

En el texto poético, el signo es motivado internamente, lo que no sucede con el signo común. Esto significa que no es puramente convencional como en el lenguaje ordinario. Cada signo en el poema ocupa un lugar preciso; cada cosa es en relación con otra. El poema *no* es un hecho lingüístico común; y, como tal, es capaz de producir efectos que la lengua ordinaria no puede provocar. ¿Cómo expresar lo inefable? Sólo hay una forma: la imagen que, al acercar dos realidades –sin compararlas–, crea un nuevo ser. El espíritu, intuitivamente, ha captado la relación sutil que se entabla entre ellos.

En poesía, las palabras están depuradas de su sentido pragmático, funcional y elevadas a un plano valórico. Así el sentido que adquieran es mágico, analógico. Mas, no sería posible entender los vocablos si no llevaran en ellos mismo, la opción de transposición a un nuevo orden: subjetivo, personal, humano. Las metáforas generalmente nacen, en la poesía de Prado, del encuentro entre dos realidades distintas y una de ellas encierra un germen de explicación. Por ejemplo, en

*“Yo soy aquél a quien no modelara  
caricia de mujer en tierna infancia,  
un boceto inconcluso, un alma rara  
siempre como sumida en la distancia.”*

*(Camino de las horas, p. 27).*

el paralelismo, explícito e implícito, se produce entre lo físico y lo psíquico, lo material y lo inmaterial, lo tangible y lo espiritual, lo concreto y lo abstracto, la acción corpórea y la acción intelectual; respectivamente, entre *modelar* y *acariciar* entre *boceto inconcluso* y *alma rara*.

Otras veces, la relación está tácita entre ambas realidades y sólo se presenta la metáfora *pura*. Volvamos a *“Ausencia”*. Todo en ella irradia el color marino y en ella se hunde el sol. Es una metáfora *pura* que destruye o atenúa la similitud básica y obliga a unir entre sí lo que no tendría relación alguna, pero donde la fantasía creadora la genera:

*"Igual que el horizonte del barco cuando avanza  
en torno suyo siempre radiaba la esperanza"*

Los dos versos revelan un encuentro entre lo psicológico que se abre como la esperanza de un encuentro y lo material de un barco que, al navegar, genera en el navegante la ilusión de un horizonte en movimiento.

No sólo los símbolos aislados, particulares, constituyen el símbolo completo de una idea. Del texto, considerado en su globalidad, van a recibir su significación exacta los diversos elementos que componen el poema.

### 3.2 CONOCIMIENTO Y LENGUAJE

No nos podemos imaginar un mundo sin lenguaje. El hombre es inseparable de las palabras: es un ser de palabras. Sin ellas, todo se torna inasible. Sin embargo, los vocablos son incapaces de aprehender la realidad en su totalidad. Así, en un extremo tenemos la realidad que las palabras no pueden expresar; y, en el otro, la realidad del hombre que sólo puede manifestarse en lenguaje.

Entre las cosas y sus nombres media un abismo. No hay ni lo podemos postular, identidad entre el objeto y su signo. Si la palabra expresa, la sensación queda adentro: una palabra no representa objetivamente algo externo a nosotros, hay un mundo personal, sentimental, asombroso, ilusorio, fantástico, que siempre se nos escapa al querer manifestarlo cabalmente a través de los vocablos. Si pensamos que todo objeto es, de alguna manera, parte del sujeto cognoscente, se nos plantean dos situaciones: el límite del saber es el individuo; y, la única posibilidad de conocer es mediante el sujeto cognoscente. El conocimiento lo logra el hombre a través del lenguaje. En este sentido, la palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras que son el testimonio de nuestra realidad. En *Los Pájaros Errantes*, Pedro Prado habla de la palabra creadora de mundo, sin la cual no hay pensamiento ni objeto de conocimiento:

*"Tú hablas y, al oír tus palabras, veo y recorro la casa que tú me describes  
y yo desconozco.*

*Me rodean con tal realidad las cosas que en mí tú despiertas, que defino  
contornos, enciendo una luz y añado detalles.*

*¡Dios mío! he llegado a tu casa y me he resistido.*

*¿Dónde la casa que tú despertaste en mí mismo? En nada se iguala a ésta.*

(*"Palabras"*, *Los Pájaros Errantes*, pp. 23-24).

Lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, de allí que el lenguaje sea índice de conocimiento. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra que nos abrirá las puertas del saber. No podemos escapar al

lenguaje. Los vocablos viven en nosotros: somos su mundo y ellos el nuestro. La realidad última del lenguaje consiste, entonces, en ser algo indivisible e inseparable del hombre. Es una condición de la existencia humana y no solamente un sistema convencional de signos que podemos aceptar o rechazar. Podemos reconocer tres funciones para las palabras:

- a) Son nombres que indican o designan objetos: función indicativa.
- b) Son respuesta a un estímulo: función emotiva.
- c) Son símbolos: función representativa.

La esencia del lenguaje es simbólica, porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, tal como ocurre con la metáfora. En último término, el lenguaje es una vasta metáfora de la realidad. Lo cual implica que cada palabra es una metáfora y un instrumento mágico, capaz de transmutar aquello que toca. En el primer soneto de *Esta bella ciudad envenenada* (p. 11), el vocablo “noche” anexado a la expresión “niebla azul, anhelo y luna” genera el ámbito del misterio, de la transformación, de lo único e irrepetible.

La palabra se convierte en un símbolo que emite símbolos; y, gracias a ella, el hombre se crea a sí mismo y a su entorno. Con cuánta exactitud, Prado plantea en el soneto inicial de *Esta bella ciudad envenenada* la relación entre la palabra y su objeto (el poema está transcrito en la p. 20 del presente Cuaderno).

Es la palabra poética la que transfigura la ciudad cotidiana en símbolo de sí misma al revelarse ante la conciencia humana, “*el alma vi de mi ciudad que sueña*” bajo especiales condiciones, que la hicieron diferente, mágica, en su alma, “*otra ciudad me dieron diferente*”.

No es idéntica la palabra a la realidad que nombra, ya que entre el hombre y las cosas se interpone la conciencia de sí. El lenguaje es un puente mediante el cual el individuo trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Pero, esta distancia forma parte de la naturaleza humana. Para reducirla, el sujeto deberá renunciar a su cultura, regresando al mundo natural, del que se separó cuando tomó conciencia de su propia mismidad. Este es el pasado mítico al cual el hombre contemporáneo quiere volver, trascendiendo las limitaciones que su condición le impone. Esto se advierte en la poesía de Prado como una necesidad de que sea la conciencia la que determine la existencia y no a la inversa.

El hombre trata de alcanzar la perdida unidad entre conciencia y existencia. La reconciliación consigo mismo y con el mundo significará la correspondencia absoluta entre el nombre y lo nombrado. ¿Será el fin del lenguaje? Mientras no se alcance esto, el poema será uno de los recursos humanos para ir más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profundamente original, puesto que la poesía es lenguaje metafórico, simbólico, analógico.

En cada poema interviene una voluntad creadora. Por supuesto que el lenguaje es metafórico y cada vocablo esconde una carga simbólica, pero la fuerza creadora de la

palabra reside en el hombre que la pronuncia. Un autor es el necesario antecedente del poema y un poema no se escapa al control de la voluntad de su creador. La operación poética comprende dos actividades:

- a) Una que desprende las palabras de sus conexiones y menesteres habituales.
- b) La otra regresa la palabra al mundo a través del poema que, así, se convierte en objeto de participación.

El poeta, cuya creación es un continuo desafío a las leyes de la comunicación humana, fuerza el lenguaje para expresar esa parte inefable del mundo que lo sobrepasa. Así crea una llave que abre a cada uno los tesoros de su propio universo o de su mansión desierta, como admirablemente lo intuye Prado en su soneto "Llave":

*"Llave mohosa en vieja cerradura,  
esta palabra que indeciso trazo,  
se me resiste, sin cederme el paso  
a mis días lejanos de ventura."*

(Otoño en las dunas, p. 13).

El penetrar en el *misterio* se realiza mediante un proceso de transubstanciación que consiste en nombrar de nuevo las cosas para que sean depuradas del uso y abuso que ha hecho de ellas el hombre. El poeta, en su más sublime misión, como un inédito Adán, impone los nombres a *las cosas*:

*"En las olas muertas, de marismas quietas,  
cuajas, oh! mar, en soledad, tus sales;  
del agua densa, el amargor concretas;  
tus tragedias conviertes en cristales."*

*Los hombres, de sus mares interiores,  
la sal del verso, extraen, que sazona  
el pan de cada día; sus dolores  
los truecan en belleza que perdona."*

*Olas antiguas, dan la sal en grumos;  
lágrimas rubias va cuajando el pino;  
vuelos les nacen a las hojas mustias;*

*a hogueras muertas, azulados humos;  
soles pasados va entregando el vino;  
y versos, las pretéritas angustias."*

("Transfiguración", Otoño en las dunas, p. 237).

### 3.3 SIGNO LINGÜÍSTICO Y POESÍA

El signo en poesía no se reduce sólo a la palabra con sentido, implica lo que es capaz de tener valor dentro de ella: lo que es energía y movimiento. Ejemplifiquemos con el poema “Ausencia” (transcrito en p. 27 del presente Cuaderno):

- a) En el *plano fonético*: letras, figuras que forman las letras, las palabras, los versos, las estrofas o el texto entero. En el poema “Ausencia”, tenemos catorce versos que no conforman un soneto, pese a pertenecer a un conjunto de sonetos. La distribución de los versos y de la rima corresponde a dísticos. Hay elementos que recuerdan al soneto, pero el soneto está *ausente*.
- b) Dentro del *plano fonológico* o de sonidos: fonemas, acentos, rima, número de sílabas, cesuras, pausas entre verso y verso, figuras rítmicas y métricas. Entre los versos del poema “Ausencia”, priman los de catorce sílabas; pero no todos son alejandrinos; lo que determina un original ritmo acentual acorde con la idea expresada: la ausencia es una presencia no actualizada.
- c) El *plano contextual* o de la gramaticalidad: léxico, sintaxis, orden de las palabras. Si bien morfosintácticamente la mayor parte de las oraciones conserva un orden lógico o gramatical, las palabras empleadas aparecen transfiguradas y en el poema adquieren un significado nuevo, propio, que apunta a establecer una red interna de significados y relaciones en las que el ser intuido en su perfección y belleza está ausente, pero a la vez presente en el reino interior de la belleza:

*“Como nube a la tarde la aureolaba el ocaso,  
que su alma era una llama, y su cuerpo era un vaso.”*

- d) El *plano de los conceptos* o punto de referencia o referente: las cosas de que se habla, punto de partida de la labor poética. El referente en “Ausencia” apunta a una visión radiante en la que la materialidad concreta de una mujer se ha hecho símbolo de la nostalgia que todo hombre experimenta al no lograr que se concrete el ideal fugazmente entrevisto.

En “La rosa divina”, *No más que una Rosa*, pp. 69-70, la dispersión acentual (versos 1, 8 y 14) genera una cruz, lo que apunta a la relación dolorosa entre el *Hombre* que entrevé la divinidad a través de la obra de *Dios*, la *Naturaleza*:

Verso 1: *“Si un milagro de Dios en flor convierte (...)*  
Verso 8: *la flor divina de que Dios es dueño. (...)*  
Verso 14: *por la mano de Dios es desprendida.”*

- 1) Si un mi / gro de / en / con / te  
 la Dios flor vier
- 8) La / di / na de que / es / ño  
 flor vi Dios due
- 14) por la / no de / es des / pren / da  
 ma Dios di

V.1

Dios milagro de la  
 revelación

2 cuartetos

V.8

Flor divina

Dios, Dueño

2 tercetos

V.14

Dios, Señor de la creatura

*Punto inicial de la literatura* es una experiencia profunda, una aprehensión del mundo y de sí mismo más allá de cualquier conceptualización; pero aún no tenemos obra literaria, tenemos vida. Esta vivencia, esta intuición, se hace vida de la forma, cuando la experiencia se hace lenguaje; entonces, hay poesía. Sin embargo, estos *actos originarios* desempeñan un papel primordial en la creación artística, le dan su contenido, su realidad existencial, hacen que la literatura sea literatura con *hombre adentro*. Lo que encierra el poema es experiencia humana. La forma expresiva confiere al material fluyente de la existencia, una perennidad que ese material no tendría por sí mismo. Mas, precisamente para ser poema y no vida indiferenciada debe quedar estructurado en una forma que rescata al material humano de su mera condición psíquica. Lo que era circunstancia efímera de la existencia subjetiva tiende a hacerse universal, eterno en su forma. En el poema, la vida se convierte en poesía, la vivencia en forma y el sentimiento en lenguaje:

*"Tan entregado estuve yo a la muerte,  
 tanto me despidiera de este mundo,  
 que ya sano otra vez, hoy me confundido  
 al no saber gozar mi antigua suerte.*

*Me veo entre los hombres solo y fuerte,  
 más sabio en el amor y más profundo  
 en el pensar; pero ¡ay! a un moribundo,  
 si regresa, no habrá quien le despierte.*

*Yo soy como un viajero defraudado,  
contemplando su barco que se aleja:  
todo él es un clamor, y está callado!*

*Cuando mudo regreso, paso a paso,  
al recordar mi barco, aquel ocaso  
para siempre en mis ojos se refleja..”*

(Camino de las Horas, p. 132).

En la obra ha quedado irrepitiblemente configurada en la estructura formal del poema, un poco de vida humana; más allá queda una psique, una vida, una existencia. El sentimiento, la vivencia, la experiencia, se identifica en el poema con las imágenes, las palabras, los sonidos. Pero esta realidad que es el discurso poético tiene un nuevo modo de ser: está incorporada a un objeto, con leyes propias; ha ganado independencia de actos vitales tal como existieron en el artista, en la corriente de su vida. Una vez producida la obra, el creador se nos aleja y sólo interesa lo que expresa el texto poético. Nada agrega al poema siguiente que recordemos el circunstancial encuentro nortino al que muchas veces la crítica atribuye su poesía amorosa:

*“Los largos años de mi vida oscura  
buscaron siempre a la mujer divina;  
mi vida ya a su término camina,  
y aún el deseo, sin hallar, perdura.*

*Ella ha sido mi miel y mi amargura;  
la sombra misteriosa que ilumina  
el linde de la muerte que, vecina,  
a mi alma en su alma transfigura.*

*En ti que fueras, si una vez lo fuiste;  
en ti que llegas, si una vez lo eres;  
no sé yo en dónde, pero sé que existe*

*la esperada entre todas las mujeres.  
En todo vario amor, sólo él persiste,  
y en su espera inmortal vives y mueres.”*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 23).

Al lector le corresponde conquistar a través de estos versos, como podría hacerlo mediante una conversación, los sentimientos de dolor que embargaron el alma de Prado, como si el poema fuera un simple instrumento del sentir original: expresivo en una dirección, receptivo en la otra. Hay algo más, está el poema mismo, la emoción que ya no es la del poeta, sino la del poema, el sentimiento-imagen, el sentimiento-lenguaje:

*"Ella ha sido mi miel y mi amargura;  
la sombra misteriosa que ilumina"*

La *vivencia histórica* fue el material de la creación, pero una vez constituida en forma, es esta totalidad el verdadero término del acto de leer. La psicología del arte pretende a través del poema incursionar en el alma del poeta, describiendo su alegría de vivir o su angustia, sus sentimientos ante la naturaleza, su plenitud o su hastío, sus sufrimientos o sus aburrimientos. La obra no puede ser un medio para recuperar el estado interior de un poeta: su vida, sus estados de ánimo, sus emociones.

Cuando a Rainer María Rilke en cierta ocasión le pidieron declaraciones sobre una colección de poemas suyos, dijo: *"Creo que ninguno de ellos significa nada que no esté plenamente expresado o escrito en ellos."* ("Epistolario", en *Obras Completas de Rainer María Rilke*, Barcelona, Plaza y Janes, 1967, p. 1437). Lo que el poeta dice es únicamente lo que dice el poema. Y la hipótesis de *lo que quiere decir* es distinto a *lo que dice* no sirve, pues el poema sigue siendo él mismo y nada le quita ni le agrega cuanto haya quedado en la intención del creador. Las vivencias que no se hicieron poema no son la obra; las que constituyen el texto *son* el poema mismo; ya que no son del poeta, sino de la poesía.

Un *poema es logrado* no porque el autor sienta realmente lo que dice en él; al margen de su adecuación con eventos psicológicos pretéritos, es adecuado a sí mismo. En el siguiente soneto de Pedro Prado, el despliegue de imágenes concuerda con el sentimiento que expresa: ausencia y olvido:

*"Labré el aire, y en cárcel de sonido  
eché a volar y el corazón sediento;  
triste jilguero, al parecer contento,  
que canta entre palabras oprimido.*

*Tejí la estrofa cual si fuese un nido;  
incubé mi dolor, le di alimento,  
y al trocarse en alado pensamiento,  
emprendió un largo vuelo hacia el olvido.*

*Así libra el dolor quien le embellece  
en la magia verbal de hechicería;  
la tristeza hecha verso no parece;*

*siempre el vuelo semeja una alegría;  
¡y es el rosal una ascensión de espina  
en tránsito a la rosa que termina!"*

("Tránsito de la espina a la rosa",  
*No más que una rosa*, pp. 75-76).

### 3.4 CODIFICAR Y DECODIFICAR LO INEFABLE: LA CREACIÓN POÉTICA

Cuando un hombre crea, está buscando su propio modo de conformar el caos que percibe y que necesita integrar en un orden para poder manejarse en su contingencia diaria. No es de extrañar, entonces, que una y otra vez intente configurar *formas* que respondan –más allá de modas literarias– a sus inquietudes existenciales, sociales, metafísicas o pragmáticas. Justamente esta capacidad para generar formas, revela la creatividad del poeta: la capacidad de reorganizar de modo personal e innovador la información que posee, dar forma nueva a las problemáticas contingentes.

*“Te adentras en tu ser, y allí percibes  
raíces invisible de que vives;  
y al saber que a la tierra vas atado  
por el agua que sube, y como al cielo  
buscas inmóvil, retenido el vuelo,  
surges por fin, en vuelo arrebatada”*

(“El vuelo”, *Otoño en las dunas*, p. 243).

La palabra poética es producto de un soliloquio. Todos hablamos *a solas* en los momentos de alegría o tristeza. Trasladamos los sentimientos personales a las cosas: un objeto de un ser querido ausente nos parece lleno de la presencia del ser amado, *creamos* algo que los demás podrían aceptar como suyo. Por ejemplo, un poema de amor de Pedro Prado expresa nuestro amor, dolor, esperanza, soledad, a pesar de que lo sintió un determinado sujeto; y esto es lo que nos atrae: no es *mi amor, mi dolor, mi esperanza, mi soledad*, sino *el amor, el dolor, la esperanza, la soledad*, envueltos en un ropaje individual, concreto, personal:

*“Ave a la que se niega rama y rama,  
huye, rauda, volando enloquecida;  
sigue y sigue buscando quien la ama,  
y vuela y vuela, sin caer rendida.*

*Oh! tú, a quien escribo y que no existe,  
ilusión de una sombra de mi sueño,  
imagen ideal en que persiste,  
de un imposible amor, el loco empeño.*

*No, no eres tú, ni es ésta, ni es aquélla;  
¿dónde está quien decía me esperaba?  
¿en dónde el alma pura, amiga y bella,*

*alma que nunca viera, y ya me amaba?  
¡Oh, lejana, a quien amo, y no venida,  
antes de ser, tú ya eras en mi vida!”*

(“La búsqueda”, *Otoño en las dunas*, p. 49).

El hablante en el soneto revela su mundo interior, pero éste, *su mundo*, es el mundo de todos, marcado por una subjetividad profundamente humana y que implica la experiencia vital plena, que el poeta expresa en su poema.

Octavio Paz, en *Corriente alterna*, dice que "*las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta antes de escribir el poema sino después, las que se desprenden naturalmente de la obra. En arte sólo las formas poseen significación. La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que creemos decir y otra lo que realmente decimos.*" (Paz, Octavio, 1967, p. 78).

Víctor Hugo había planteado, desde una perspectiva romántica, el profundo misterio que implica la palabra poética: "*La palabra es un ser viviente, mucho más poderoso que aquél que la usa; nacida de la oscuridad, crea el sentido que quiere; la palabra es mucho más todavía de lo que el pensamiento, la vista y el tacto externos pueden dar: es color, noche, alegría, sueño, amargura, océano, infinito; es el logos de Dios*" (*Les contemplations*, cit. por Friedrich, Hugo, 1974, p. 43).

De allí su oscuridad o mejor su opacidad que revela lo trascendente e inefable a lo que en último término apunta. No es de extrañar, entonces, que, como lo señala Humberto Eco, "*la obra de arte se está convirtiendo cada vez más en obra abierta, ambigua que tiende a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un muestrario de significados, un campo de posibilidades y para conseguirlo es cada vez más necesario una intervención cada vez más activa, una opción operativa por parte del lector o del espectador.*" (Eco, Humberto, 1970, p. 283).

Esta nueva actitud exige una postura diferente de parte del lector y del crítico con el fin de recuperar y dar sentido de unidad al momento cultural en que vivimos y que nos ofrece pluralidad múltiple de originales opciones y novedosos planteamientos metodológicos, científicos e informativos. Está en juego una profunda transformación cultural que nos abre nuevos conceptos de técnica, ciencia y arte. En estos momentos, cada obra de arte propone su propia poética, para comprender la creación. Lo cual hace indispensable conocer qué poética la orienta.

Pedro Prado no está ajeno a esta problemática actual. Continuamente expone en sus poemas su poética y su anhelo de crear una forma en que se manifieste el todo, la totalidad integrada e integradora. A modo de ejemplo, leamos estos dísticos alejandrinos de "*El paseo solitario*" que Raúl Silva Castro elige para iniciar la Antología *Las estancias del amor*:

*"Cual puñado de arena verás estos sonetos  
escurriéndose suave entre tus dedos quietos.*

*Como un grano impreciso, tal vez quede adherido  
algún verso que pugna por vencer a tu olvido.*

*Con ínfimos fragmentos de arena gris y leve  
que el viento ha entremezclado, nadie, nadie se atreve*

*a realizar de nuevo la blanca y primitiva  
estatua de alabastro en que sonriera viva*

*la forma del amor absoluto y sagrado  
que todos persiguieron y ninguno ha logrado.*

*Trozos indefinidos, distantes y diversos,  
reuniera en mis cantos al agrupar mis versos.*

*¡Oh locura constante, oh, tarea perdida  
de animar lo que es polvo y volverlo a la vida!”*

(“El paseo solitario”, *Las estancias del amor*, p. 19).

El hablante compara su poesía, sus sonetos, con la arena y restablece el ciclo de la vida: de la estatua de alabastro a la arena ha sido el proceso de destrucción. El hablante lírico trata de reconstruir aquella unidad primera, tarea loca, trabajo perdido, animar lo que es polvo y volverlo a la vida. El poeta —como Dios— quiere regresar a la vida lo que el tiempo disgregó. La desintegración pareciera afectar a la forma poética que, pese a sus catorce versos alejandrinos, no constituye un soneto propiamente tal.

El contenido básico del soneto tiene un desarrollo ideológico (secuencia de contenido psíquico, sentimientos, ideas, vivencias, imágenes) que, aparte de establecer un entramado lógico, ordenado de acuerdo con lo que se desea expresar, se entrega según un ritmo interno que influye en el decir formal (secuencia métrica, sílabas acentuadas o átonas según un definido esquema); pero, a la vez, está determinado por las posibilidades propias de la lengua: fónicas (secuencia de sonidos), morfosintácticas (secuencia de funciones gramaticales) y rítmicas (secuencia de entonación); y por el amplio espectro de combinaciones posibles, sistema dentro del cual el hablante elige las formas que mejor se adecuan a su intencionalidad artística y que traduzcan el ritmo por él intuido. La experiencia del hablante elige, en un verdadero depósito lingüístico, aquellos términos que luego combinará morfosintácticamente en una cadena lingüística. Su elección, consciente o inconsciente, determina la estructura silábica, acentual y fónica de los términos que combinará en una disposición lineal y temporal; con ellos crea un orden rítmico, una entonación, que afectará a lo expresado. Tanto el ritmo interno como el externo motivan el empleo de unos elementos y no de otros.

Así, en poesía, la palabra se convierte en la *materia* con la que el usuario forja una nueva significación. La palabra poética es creativa de un orden diferente, es valedera en sí misma, ocupa un lugar preciso y adquiere valor significativo en sus planos fonético, fonológico, conceptual, morfosintáctico, referencial.

"Para mejor  $\hat{a}$  amarte no te  $\hat{a}$  amara", formalmente la cadena está constituida por sílabas abiertas y trabadas, primando las primeras: 9 abiertas, 2 trabadas, con la posibilidad de quedar –acústicamente– reducida a una *MAR* que se ubica en el centro del endecasílabo (6a sílaba), reforzada rítmicamente por un acento necesario y por la resonancia de la rima *ara* que se reitera en los versos siguientes.

También es interesante la distribución acentual, 1a, 4a, 6a y 10a sílabas, con lo que la tonicidad refuerza la idea del "para mejor amarte" y su paradójal segundo hemistiquio pierde fuerza. Encontramos, de este modo, una adecuación de la forma al sentido que se mantiene armoniosamente en el resto del soneto.

Con respecto al ritmo, podemos establecer algunos principios fundamentales:

- a) El ritmo básico, primario, es propio de cada lengua y se realiza en cualquiera manifestación de ella.
- b) La continuidad del ritmo se establece de tal forma que intencionalmente se busca un ajuste a una medida y a un orden.
- c) La secuencia del sintagma puede medirse en las partes mínimas de su constitución, en las sílabas, lo que aumenta la impresión de ritmo, pues las partes en su longitud son iguales o de diferentes dimensiones con alternativas.
- d) La disposición de los acentos en sucesión de sílabas tónicas y átonas favorece la semejanza fónica.
- e) La rima determina analogía total o parcial de sonidos al fin de cada parte.
- f) El ritmo que se acentúa a través de impresiones acústicas es el resultado de la ordenación de un contenido lingüístico.
- g) La intencionalidad artística hace más patente el ritmo a través de las modalidades de la técnica expresiva.

Sin embargo, no todo es forma ni mera exposición de ideas. El poeta no quiere comunicar solamente. La selección y ordenación de palabras que conforman el poema están motivadas por algo más profundo que una selección léxica y una ordenación morfosintáctica. El texto lírico, a través de una multiplicidad de signos, busca plasmar una intuición globalizadora que se desprende del todo, aunque no se diga verbalmente. El poema, así, resulta ser el significante de un significado indecible, inefable, al que se alude, pero no se puede nombrar, y sólo se puede captar cuando el poema haga resonar en el lector su propia experiencia inefable. El quehacer artístico implica una transfiguración de la cosa desde su ámbito propio a la conciencia del Yo y una epifanía en cuanto desde esa transfiguración primera se manifiesta al lector, receptor o interlocutor.

Platón en "Ion", *Diálogos*, plantea la actividad de rapsoda, suponiendo que a éste la hablan las Musas y se convierte en asombrado receptor; y tan asombrado está que su labor consiste en hacerse a un lado para que el discurso de la Musa lo llene completamente. Si el rapsoda o poeta realizara una actividad analítica en el proceso en que le habla la Musa, esa actividad racional sería un obstáculo para el discurso poético. Es el momento del descubri-

miento, de la intuición, de la *revelación* que, metafóricamente, consiste en vestir lo que se manifiesta desnudo, volver a poner velos.

La Musa es inspiración. Mejor dicho, un estado de conciencia en que el poeta busca una forma para que el objeto se manifieste. En el caso de Pedro Prado, éste intuye y simboliza en una secuencia formal a la mujer ideal, soñada y creada, a la que canta y encanta en sus sonetos:

*“No más que una mujer, y yo vi en ella  
la presencia del signo y el sentido  
de la rosa, del ave y de la estrella;  
no más que verla y me sentí perdido;*

*no más que su silencio, y le di oído;  
la escuchaba mejor; era tan bella!  
Una mujer tan leve, y ha podido  
a su paso dejar tan honda huella!*

*Apenas si miró; ni tanto fuera...  
Estaría entre todas asombrada,  
si supiese que sólo su mirada*

*turbara mi alma por la vida entera.  
Menos que una mujer: una sonrisa  
que tímida de amor, quedó indecisa...”*

*(Esta bella ciudad envenenada, p. 12).*

En lo que se refiere a la estructura simbólica del poema, nos parece interesante el modelo que propone Michael Rifaterre (1977, pp. 1-19), en cuanto los elementos fundamentales del poema:

**Matriz:** unidad básica de significado actualizado por el poema.

**Modelo:** el primer componente del texto desde el cual, el lector puede referirse a la matriz.

**Texto:** derivación formal que construye el poeta y que afecta tanto a la sintaxis como a la morfología, transformando una cadena lingüística en la expresión de una matriz.

Dentro de la línea científica para la aproximación al texto literario, Humberto Eco (1970, pp. 52-53) propone una serie de operaciones distintas y complementarias que, a su parecer, representan un nivel válido de aprovechamiento:

- a) Observación la cosa en lo que es: objeto producido por el hombre que ha dejado en ella un sello evidente que es la *manera* en que la ha producido.

- b) Tratar de no resolver la observación en forma de apreciación inexpressada (sonido confuso) o bien de juicio subjetivo (¡me gusta!), sino explicar en términos comunicativos la impresión personal.
- c) Ver si a esta impresión personal corresponden, en el objeto, elementos que pueden justificar el acuerdo de los demás, y permitan suponer que el autor trataba de suscitar una impresión análoga.
- d) Mostrar cómo lo ha conseguido, con qué intensidad, a precio de qué dificultades y con qué argumentos.
- e) Observar cómo estos elementos, así ordenados, ofrecen en su meditada disposición una estructura bastante compleja, derivada de la coordinación de diversos niveles y estructuras menores.

Un poema se realiza plenamente con la participación de un interlocutor –un lector– sin él la obra lo es a medias.

El poema es creación original y, también, lectura. El poeta lo crea; el lector lo recrea. Poeta y lector son dos instancias de una misma realidad. Alternándose de una manera cíclica, su rotación genera la poesía:

*"Tú que me vas leyendo, me liberas;  
transido en la emoción que te sacude,  
sabrás ya tarde que en mi verso pude  
encerrar las futuras primaveras.*

*Pulpa de un fruto tu avidez termina,  
y deja en libertad mi almendra oculta;  
tu mano me abandona y me sepulta,  
y a germinar de nuevo me conmina.*

*Mi corazón como una almendra amarga,  
sin saberlo, en tu pecho has escondido;  
pero la lluvia del dolor se encarga*

*que ella germine en tu alma sin un ruido.  
Un día de emoción y de extrañeza,  
tú dirás, con mi verso, tu tristeza."*

(“La semilla”, *Otoño en las dunas*, p. 247).

Las dos operaciones –creación y recreación– exigen que el poema se sustente en un lenguaje común. No en un habla popular o coloquial, sino en la lengua de una comunidad. Por tanto, dos notas debe cumplir el lenguaje que sustenta el poema: es vivo y es común. Esto es, usado por un grupo de personas para comunicar y perpetuar sus experiencias, pasiones, esperanzas, creencias, sueños, nostalgias, soledades, mitos.

Inscribimos a Pedro Prado entre los escritores contemporáneos y, como tal, lo vemos inserto en la incesante búsqueda del verbo, en la desgarrante angustia de dar forma a lo informe, de dar palabra a lo que, por definición, es inenarrable, indecible. Lo vemos en lucha con la expresión lingüística, descubriendo, a cada instante, que ésta es inasible cuando se la quiere hacer vehículo de la actividad del espíritu. El poema es sólo una propuesta que abre la posibilidad de un juego de incitaciones múltiples que el lector percibirá en su propia intimidad: pura actividad espiritual, imaginación, fantasía. *“El proceso de reviviscencia de los datos sólo puede ser percibido en la medida que dichos datos lo determinen para el espíritu.”* (Ferraté, Juan, 1968, pp. 14-15).

Si el arte es una formalización de la experiencia que se propone y busca la respuesta de un lector, no podemos desconocer que el proceso de recepción de la obra es hacerse cargo de lo mentado en ella.

La función del signo en la obra de arte es compleja y de profundidad insospechada en cuanto apela al depósito concreto de la diversa experiencia vital que guarda la memoria individual y suscita imaginaciones y voliciones muy personales. Juan Ferraté (1968, pp. 15-17), estudia el valor de la palabra, la estructura específica de la poesía, el carácter formal del lenguaje poético, la obra de arte como una propuesta y el carácter dinámico del lector:

- a) Una palabra –denotación y connotación– es centro de irradiación en múltiples direcciones íntimas: despierta evocaciones y afanes con nexos varios e imprevisibles en la intimidad de cada uno. Pero, la intimidad, en la forma de una experiencia dada, es lo esencialmente pasivo y opaco. El arte es la opacidad transparente, operación cuyo resultante es una propuesta que se entrega a un lector que lo recibe en su intimidad
- b) La estructura del discurso poético nace de los datos que la determinan al organizarse en afinidades y oposiciones. Está, incluso, como forma en los datos y no puede separarse de la obra a la que, esencialmente, constituye: es la forma interior. Es el contexto mismo como totalidad.
- c) La preeminencia ontológica de la forma sobre los datos estriba en su carácter de totalidad: en ella se funda el sentido de sus elementos, que sin ella serían un mero agregado insignificante.
- d) El lector, al decodificar esos elementos, reconstruye la totalidad inefable en su intimidad y accede a un estado de plenitud, de goce estético. Esencialmente, el goce estético –el proceso de formalización íntima– depende de la comprensión de la obra. Todo lector, contemplador, auditor, interpreta en los términos de su experiencia personal la formalización en que consiste el arte.

De esta experiencia personal e íntima, intentaremos dar cuenta en el análisis de textos de Prado, considerando que los datos que definen concretamente la obra literaria y la formalización estructurada por las afinidades y oposiciones entre los datos, se realiza en la intimidad del receptor:

*"Como el grávido viento del verano,  
al mezclarse entre el polvo del camino,  
le resucita y yergue, y luego en vano  
nadie diría que a animarle vino;*

*en mi escondida senda sobrevino  
un misterioso soplo del arcano;  
alzó unos ojos de mirar divino,  
y el rumbo incierto de una blanca mano.*

*Una tromba fugaz, toda destello,  
trazó en los aires, el amor más bello.  
La mujer que en mi libro va esparcida*

*en la senda del verso emocionado,  
a tu paso, otra vez, cobrará vida,  
como el polvo, un instante incorporado."*

(*"Polvo del camino"*, *Otoño en las dunas*, p. 27).

Nos interesa contactarnos íntimamente con la poesía de Prado, dejando de lado, en lo posible, lo que pudiera relacionarse con su historia personal. Concebimos su poesía como una propuesta que tiene en sí la virtualidad de ser actualizada por la conciencia del receptor a partir de los datos materiales que configuran el poema. Los datos materiales son los signos estructurados en series léxicas y sintácticas, el punto de partida para que, dinámicamente, el lector reconstruya la obra. Leer es una actividad espiritual de diálogo, comunicación entre el hablante lírico y su receptor.

Los datos materiales de la obra (signos y series) se presentan referidos unos a otros, por contigüidad y sucesión, determinando su propia estructura. Los signos señalan objetos del mundo circundante: *función denotativa*; pero, también, tienen otra, orientada al campo de la obra: *función connotativa*. Lo que ocurre con la "rosa" y la "duna" para Pedro Prado; el signo se sume en lo significado y lo significado, *como valor*, se organiza en afinidades y oposiciones en el decurso temporal del discurso; lo cual debe ser percibido, en su simultaneidad, en el momento de la lectura, cuando se revive la obra.

El arte consiste en ese proceso de actividad espiritual que permite alcanzar una determinada estructura o *forma interior*, que es uno de los atributos que diferencia, fundamentalmente, la poesía de la prosa. En poesía, la forma y el contenido se unifican en una unidad superior: una estructura específica que depende del modo en que se utiliza el lenguaje. El particular uso de los elementos del lenguaje común, produce una estructura definida por *repeticiones* en diversos niveles como lo observamos en los poemas de Prado, anteriormente transcritos. Ejemplifiquemos con "Ausencia" (transcrito en p. 27 del presente Cuaderno):

En el *plano fónico*, encontramos pausas interiores, versales y estróficas, rimas consonánticas que refuerzan aliteraciones internas, los acentos rítmicos necesarios y secundarios: “*Tuvo la dignidad que nunca se apresura”. En el *plano morfológico y sintáctico*, advertimos paralelísticas estructuras bimembres: “*que su alma era una llama, y su cuerpo era un vaso*”. En el *estrato semántico*, los conceptos e imágenes están ordenadas de tal manera que ofrecen una aproximación: lejanía perfectamente graduada y correlacionada. El paso, el porte, la irradiación que proyecta la mujer al horizonte y al mar, para transmutarse en un sol en que el sol se hunde y de allí a una visión cósmica trascendente que, en el reino de la belleza, el hablante posee y hace suya.*

Estas peculiares estructuras que son los emparejamientos, fuera de cumplir una función unificadora de la poesía, permiten que ésta perdure en la mente en el sentido dinámico que supone la recreación individual. Es al lector a quien la corresponde la tarea de reconstruir la poesía: proceso de formalización íntima, a través del cual, se puede alcanzar el goce estético que depende, por tanto, de la interiorización de la obra en el sentido eminentemente formal.

El juicio del lector ingenuo –incapaz de dar a su experiencia artística, expresión articulada–, cuando absorbe por completo el espíritu de la obra, es un intérprete más auténtico que el crítico que la desmenuza en sus datos. Para revivir un texto poético, es necesario que se ponga en movimiento la intimidad del lector. Este proceso de dinamización no puede ser neutro, es indispensable cierta sentimentalidad genérica. Por ello, es evidente que la traducción en sentimientos que el receptor hace es condición ineludible de la obra. Es decir, todo interlocutor interpreta en términos de su experiencia personal, la formalización en que consiste el arte. Los signos lingüísticos tienen una función denotadora de cosas, hechos o ideas y son mediadores entre nuestro pensamiento y la realidad. No obstante, el poema no puede referirse a la realidad de la vida, sino a su propia realidad, a su realidad de experiencia poética. En el poema, por tanto, la función denotativa está en suspenso: el signo no apela a algo exterior, alude a sí mismo en cuanto portador de una connotación. “*El poema en conjunto es un signo cuyo denotado o referente es la propia connotación del signo*” (Ferraté, Juan, 1968, p. 15).

## 4. LOS GRANDES TEMAS

### 4.1 LA CONTINGENCIA AQUÍ-AHORA

Desde su aquí-ahora Prado inicia el aprendizaje de la libertad, que implica simultáneamente optar por algo y renunciar a lo no elegido. Al aprehender lo externo, Prado aprende a superar los límites propios, físicos y témporo-espaciales: la tierra natal le enseña el dinamismo; la actividad, a ser peregrino. Los sueños le revelan cómo superar las propias limitaciones y hacer realidad los ensueños.

Enfrentado con la existencia, el hombre debe asumirse como un ser temporal, sometido al cambio, al fluir de un tiempo limitado que, necesariamente, acaba; límite que el hombre debe superar o evadir gracias a un sistema de creencias, una escala de valores determinada por sus creencias socioculturales e individuales.

Sólo cuenta con el momento presente, con su aquí-ahora. La visión del ahora como "*centro de convergencia de los tiempos*" (Paz, Octavio, 1974, p. 204) se ha transformado en una creencia que ha asumido el hombre contemporáneo. El presente se ha vuelto el valor central de la tríada temporal pasado-presente-futuro:

*"Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte. El hombre inventó las eternidades y los futuros para escapar de la muerte, pero cada uno de esos inventos fue una trampa mortal. El ahora nos reconcilia con nuestra realidad: somos mortales. Sólo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad"* (Ibíd., p. 205). Es lo que comprendió y expresó Lázaro cuando vivió la experiencia del umbral, y lo que Prado anhela conquistar. Frente a la pregunta: ¿qué es más verdadero: lo que llamamos vida real o el sueño?, el hablante da cuenta del valor del sueño que no es sino voluntad creadora del hombre para conquistar su propio recuerdo:

*"¿Qué importa, di, que fuera pasajero  
nuestro sueño de amor y desvarío,  
si este presente, que yo llamo mío,  
le vivo apenas, cuando ya le muero?"*

*¿Dónde lo eterno que por siempre espero?  
Del tiempo, tan fugaz, ya desconfío;  
de la vida y sus cambios, me sonrío.  
¡El recuerdo tan sólo es duradero!*

*Y en él, presente, bien que fue pasado,  
en él advienes, mas sin ser futuro.  
¡El recuerdo es el tiempo eternizado!*

*Aquí envejezco; pero en él perduro:  
siempre amante sonrías a mi lado...  
¡Sólo de mi recuerdo estoy seguro!"*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 34).

En un tiempo que se nos escapa, Prado necesita anclar en algo. Precisa tierra y esa será su tierra natal. En su obra, incluso en los sonetos centrados en el amor, en cuanto pasión sublimada por el espíritu, Prado plasma elementos de su entorno, siempre está presente el espacio cercano, el que conoció, recorrió, miró y amó: la playa, la arena, el vilano, el parque abandonado, la ciudad, el campo. Tiene plena conciencia de la realidad chilena. El escritor —dice Arturo Torres Rioseco— "*no puede prescindir del paisaje*", "*esa*

*sensación de misterio que se desprende del hombre en contemplación de una naturaleza demasiado imponente* que *“ha engendrado una especie de panteísmo místico”*. El espíritu de observación del escritor se aprecia en la descripción de ambientes, costumbres típicas chilenas, individuos pintorescos, casas abandonadas, cementerios, lugares autóctonos, como Colchagua, Curicó, Vichuquén, Paredones, Boyecura, las lagunas de Torca, el puerto de Llico con sus caseríos, mar y dunas.

Antes que la interpretación intelectual de la realidad, antes que la producción de un paisaje culturalmente dado, Prado nombra los vegetales y animales silvestres chilenos más humildes: *las parras, las espigas, el laurel, el zumo de naranjas, las palomas, las arañas, el viejo sauce, las pataguas, los chincoles, las ranas, las perdices, las becasinas, las diucas, los chercanes*. Prado hace un reconocimiento de lo propio: Chile, su naturaleza, lo rural, lo campesino, el paisaje, la flora y fauna. No necesitó ir a otros mundos, lejanos, exóticos; para él, la poesía residía en las cosas simples, que lo circundaban, en los rasgos genuinos, en los elementos propios del ámbito chileno, en la atmósfera de lo campesino. En *Alsino*, visualizamos esa pobre caleta acorralada por las dunas que recorren las playas vecinas al desaguadero de la laguna de Vichuquén, en Curicó: la Huerta del Mataquito, la caleta de Iloca, las salinas de Boyecura y Bocalemu, la aldea de Alcántara. *La reina de Rapa Nui* revela el hondo interés por el lejano dominio insular chileno, en una época en que ese territorio vivía olvidado y abandonado en su lejanía misteriosa. Incluso, la narración comienza con una *“hermosa definición de Chile, que acredita el hondo amor que Prado profesaba a su país”* (Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo, 1952, p. 47).

Aunque Pedro Prado se revela *“como el más artista de los pintores de la tierra chilena”* (Ibídem, p. 59), no le interesa una descripción realista en sí, va desentrañando *“la significación esencial”* para subordinar el paisaje *“a los problemas humanos”*. En su obra, Prado nos entrega la totalidad del paisaje chileno en sus contrastes: Cordillera de la Costa (*Alsino*), los canales australes (*Los pájaros errantes*), la Isla de Pascua (*La reina de Rapa Nui*), Viña del Mar (*Una bella ciudad envenenada*), la costa central (*Otoño en las dunas*), son presentados en su especificidad. No obstante, el hombre es el centro de su literatura y no la representación de un espacio.

No le interesa entregar detalles de zonas geográficas ni mostrar personajes característicos de Chile, los configuró mediatizados por la conciencia del Yo creador, tamizados por su espíritu, manifestados en forma indirecta, metafórica, analógica: las costas de la zona central son las *“playas de mi otoño caudaloso, de ardiente cielo y soledad marina”*; las dunas, *“la arena alada”*; la flor del cardo, el vilano que nació *“alado por la cruel tortura de tanta espina”*; la llovizna de otoño que moja los campos *“cubre los senderos de áureas, rojas, verdes aún, con lágrimas las hojas”* (*Otoño en las dunas*, pp. 9-11-19-23). *“Los silenciosos pescadores en los solitarios archipiélagos del sur”*, trabajan *“callados”*, mientras la noche va haciendo *“una sola cosa del mar y del cielo, de la balandra y de nosotros mismos”*. En lo alto se escucha *“el canto”* que mantiene unidos a *“los pájaros errantes”*. La informe oscuridad, nada puede sobre ellos y cual una *“peregrinación inter-*

minable" cruzan "en un arco sonoro, de uno a otro horizonte". (*Los pájaros errantes*, pp. 9-12).

El discurso pradiano no se agota en una descripción circunstancial, detallista, retratista, anecdótica, inmanentista, anima la materia, interioriza los espacios mediante sus propios sueños, esperanzas y aspiraciones. Tampoco ve la naturaleza como un lugar hostil, avasallador, devorador del sujeto; al contrario, es el hombre quien la comercializa, explota, oprime, la denigra, como ocurre en *Alsino*. La naturaleza aparece como ámbito de regazo materno, armonía cósmica, integración a lo simple de la vida.

Pedro Prado vuelve en su literatura a una visión primitiva de la tierra natal, se despoja de su visión culta para redescubrir al hombre sencillo. No sólo intelectualmente, quiere realizar en su obra poética la visión primordial del hombre en contacto con la naturaleza, fundido con ella y con el Todo, porque tenía una relación mágica con la naturaleza, conocía el sonido, el color, el ritmo de los procesos naturales. Prado rechaza la abstracción, anhela lo absoluto expresado concretamente. Buscar las esencias implica no alejarse de las cosas ni sustituirlas por ideas, sino penetrar en lo primitivo con pasión hasta alcanzar la fuente de toda sabiduría real y perdurable. La inmersión en las fuerzas de la naturaleza lo enriquece al entregarle una elemental sabiduría cósmica. Necesita Prado despertar la memoria ancestral, el inconsciente colectivo de donde emergen con toda su fuerza vital, los símbolos arquetípicos, se acerca al campesino, al aldeano, lo escucha, aprende a sentir como él y descubre una nueva dimensión del mundo: una nueva lógica y un nuevo sentido de la vida. Se plantea, así, la necesidad de liberarse de tradiciones y prejuicios formales.

Para Octavio Paz, ser moderno implica la disposición interior de salir de casa, de la patria, de la propia lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable (1974, pp. 108-109). Es un ansia de liberación que, probablemente, se manifiesta como una reacción frente a la prisa y al materialismo. Explorar y renovar las formas expresivas y estilísticas implicó que Prado tomara cada vez más profundamente conciencia de sí mismo y asumiera su libertad personal.

## 4.2 LIBERTAD Y DIALÉCTICA

La necesidad de elegir plantea el problema de la libertad y obliga a estar tras el *límite*. El poeta no se resigna a elegir, acción que polariza y divide el mundo. Quiere optar simultáneamente por lo elegido y por lo no elegido: "ir y quedarme", "hacer y no hacer", ser a su vez sedentario y peregrino. Necesita superar la etapa imperfecta de las elecciones en las que interviene la razón, para ascender al plan de la verdadera libertad que consiste en escoger al mismo tiempo la vida y la muerte, el ser y el no ser, el estar y el no estar:

*"A la elección llamamos libertad. Mi libertad no quisiera verse obligada a elegir un camino; mi libertad quisiera recorrerlos todos a un mismo tiempo."*

*Si pudiera hacer y no hacer una acción, tendría una experiencia útil. Como no puedo optar sino entre ejecutarla o no, mi experiencia vale bien poca cosa.*

*Mi ser es uno y quisiera desdoblarse. Quisiera observar desde lejos qué silueta dibuja mi cuerpo y saber si, cuando lloro, yo también parezco un miserable.*

(...) *Mientras tengamos que elegir no podremos ser felices* ("La despedida", *Los pájaros errantes*, 1960, pp. 75-76).

Esta apetencia de libertad absoluta es reminiscencia del Adán primordial en cuyo corazón estaban integrados la dualidad del árbol del Bien y del Mal con la unidad totalizadora del Árbol de la Vida. Remembranza de una etapa primigenia la que Karma y Dharma no son sino la única voluntad de Brahma.

Como respuestas a la necesidad de romper límites y acceder a una categoría de libertad total, Prado da vida a Alsino, el personaje que tiene la posibilidad de trascender lo opresivo y alcanzar una forma de desasimiento al abrirse a espacios aéreos. En *Alsino*, la magia interiorizada, el sueño, aflora en un hecho prodigioso, sin explicación científica: un joven ve su joroba transformada en alas. El sueño se hace realidad y la realidad se torna permeable: la deformidad física, el determinismo de origen y medio pueden ser trascendidos. Las alas, más que simbolizar el desplazamiento físico, manifiestan la posibilidad de liberarse del miedo a la vida, de romper las amarras que nos retienen a ras de suelo, de superar la debilidad, los temores, la deformidad, la enfermedad.

En su propia mismidad, Alsino integra la *vertiente de lo natural*, pájaro-alas, con la *vertiente de lo humano*, palabra-poesía. El *canto* de Alsino nace de sus heridas, de sus dolores, de ser maltratado en sus andanzas por la vida; pero supera todo con el *vuelo* que le permite la *mirada* cósmica, desde lo alto, y, de allí, le da vida, a través de las *palabras*, a las cosas del mundo, a los deseos inexpressados, a las esperanzas, a los sueños fantásticos y, también, al murmullo perturbador y clamoroso de la naturaleza. El *canto* expresa la *unión entre la tierra y el cielo* a través del *punte de la palabra*. Esta ennoblece, hace eterno el instante y, al ser lírica, aflora el ser más allá de lo común, proyecta la circunstancia temporal y crea el espacio poético, atemporal e ilimitado, de la conciencia del hombre. Alsino vive para su ideal: el vuelo; pero éste lo condena a la soledad; así, manifiesta la *ruptura* y, simultáneamente, el *límite*.

La pérdida de la madre que significó dolor y angustia exigió del niño que desarrollara capacidades más allá de sus límites. Prado no se entrega a la aflicción que pudiera haberlo destruido. Reacciona, apoyado por su padre, y su libertad creadora lo impulsa a gestar a la madre, a la figura femenina, a la mujer, en su pensamiento, otorgando un nuevo sentido a la orfandad infantil. De este modo, incrementa su interioridad y su imaginación, la cual, a su vez, estimula su intuición y le permite captar la trascendencia. En la problemática existencia, tras la conciencia de orfandad, de estar solo en su abyección, surge en Prado, la necesidad de proyectarse e interpretar el entorno. Vuelve a descubrir su desarraigo y la escisión primordial que desea reparar. Accede, a una nueva conciencia de sí mismo y de su mundo, que se caracteriza por la polarización y la contradicción:

*"Temo al recuerdo y al olvido temo;  
aquél me hiere, y éste me anonada;  
prefiero la tortura, y no la nada,  
la luz de viva hoguera en que me quemo.*

*¿Por qué, oh! Dios, he llegado a tal extremo?  
¿por qué no hallo una vida serenada?  
si toda mi esperanza está gastada  
¿para qué alzo la vela y muevo el remo?*

*Si un instante tranquilo a la deriva  
continúo en mi barco sosegado  
dejándome llevar del agua viva,*

*al ver cómo desfila la ribera  
parece que mi barco es arrastrado  
al ayer imposible que me espera."*

*(Esta bella ciudad envenenada, p. 15).*

Es el simultáneo querer y no querer. El sentimiento marca la búsqueda de una respuesta racional, lógica. En oposición, surgen la contradicción y el absurdo, para los que no hay respuesta posible. Pedro Prado ha tocado el mundo en lo profundo, en ese punto donde se encuentran los opuestos e intenta abrirse y contener toda posible virtualidad en lo que va a ser y nunca será. Brota, una vez más, el dolor de ser en el tiempo, en un tiempo que fluye hacia un futuro que se adivina pasado imposible, en una apetencia de eternidad y absoluto. La experiencia metafísica del tiempo que vivencia Prado nos pone ante un hombre sumido en el constante devenir, pero cuyo anhelo es adentrarse en la plenitud:

*"Nada es nuestro, mas todo lo queremos;  
¡cómo se desbarata breve vida!  
De ansia de eternidad, hambre tenemos,  
y un día, tras nacer, ya está perdida."*

*("La última esperanza", Otoño en las dumas, p. 133).*

Prado establece la antítesis entre lo que anhelamos y nuestra fugaz realidad existencial, entre el infinito deseado y el límite perentorio de toda acción humana, entre el sueño-vida y la vida-sueño, entre el misterio indescifrable del destino y el carácter libremente activo en que debe situarse el hombre: *todo lo queremos- nada es nuestro, ansia de eternidad-un día, tras nacer, ya está perdida.*

Podríamos pensar que la dialéctica se resuelve en fracaso, por cuanto el desenlace, metafóricamente el despertar de Alsino, se resuelve con la muerte. No obstante, el morir no traduce el fracaso del joven ante su inexorable destino. El elemento mágico que permitió que el sueño se convirtiera en realidad, no ha quedado encapsulado, olvidado entre nosotros:

las cenizas del joven permanecen fundidas en el aire para siempre y cada soplo trae un impalpable, invisible, fragmento de Alsino. La dialéctica se mantiene.

La aspiración siempre presente a una valoración superior de su realidad circundante y la desadaptación al medio donde va quedando solo con sus sueños, manifiestan la dialéctica entre adentro y afuera, entre lo interno y lo externo que, a nivel de conciencia, experimenta Prado; pero no desemboca en un sentimiento de derrota ante la fatalidad de la vida, el poeta se percibe, como un ser distinto que vive en el mundo real, aun cuando no intenta cambiar a éste ni volverlo al revés. Provoca la extrañeza en los otros: es un desadaptado, mejor dicho, un incomprendido:

*“Me sé distinto de mortal nacido:  
niño o zagal, maduro ya o anciano,  
no encuentro al alternar, y busco en vano  
¡y entre tantos! a alguno parecido.  
Sonriendo miran como quien indaga,  
sin comprender jamás lo que yo quiero,  
y con tal inconsciencia se me paga  
que alejarme, por último, prefiero.”*

*(Esta bella ciudad emvenenada, p. 67).*

Proyecta Prado su desadaptación en Alsino quien en cuya realidad propia: mundo áspero, duro, difícil, de intenso trabajo agrícola, no presta utilidad alguna y la evade remontándose al cielo y cantando mientras lo embriaga “*el aire puro de la altura*”. Es como las aves:

*“que si cantan  
no buscan con sus trinos, nada.  
Cantan,  
porque de ello sienten irresistibles ansias (...)  
pues, aunque quisieran,  
¡no podrían ser de otra manera!”*

*(“Del laurel”, en Flores de cardo,  
El llamado del mundo, pp.16-17).*

Con la representación simbólica –*rosa, ala, pájaro, Alsino*–, Pedro Prado expresa la creciente inquietud de su alma, siempre en tensión ante las fronteras de lo humano que coartan, como un insalvable muro, el afán ilimitado de libertad, el ansia de plenitud, la materialización de los sueños, el despliegue del espíritu en lo infinito e indefinido. Este anhelo insaciable de eternidad que preside la obras de Prado manifiesta el conflicto permanente del hombre: el choque profundo entre cuerpo y alma, entre espíritu y materia:

*“Pesa el ala si al cuerpo se repliega;  
pesa el cuerpo, si el ala va extendida;  
el vuelo libre, que el destino niega,*

*sólo se obtiene cuando bien se olvida.  
El ala estorba, que el esfuerzo cansa;  
¡el vuelo sin el ala es mi esperanza!*"

("La rosa de la vida malograda", *No más que una rosa*, p. 78).

La tendencia a lo imperecedero no puede satisfacerse en la pura materialidad, en lo simplemente corporal y busca desplegar hacia el infinito: "*pesa el ala si al cuerpo se repliega*". Mas, la naturaleza intrínseca del hombre, la materia misma, restringe el vuelo ascensional del espíritu: "*pesa el cuerpo, si el ala va extendida*". La antítesis entre lo real y lo deseado, la plenitud y la carencia, lo caduco y lo eterno, el *cuerpo* y el *ala*, no se resuelve y pone al sujeto en una dialéctica constante. El hablante, reflejo del propio Pedro Prado, desearía superar la tensión para ser pura espiritualidad, intangible, impalpable, invisible, gozoso vuelo, expandiéndose libremente en la eternidad de lo infinito: "*¡el gozo sin ala es mi esperanza!*"

Prado rompe con la tradición y genera, sujeto a su espacio-tiempo, su propio ámbito poético: el vagabundo, el soñador, el poeta, que trasciende en la poesía, es el mejor símbolo con el que expresa la ruptura de los límites. El vagabundo, uno de los arquetipos de la obra pradiana, manifiesta una forma de libertad carente de trabas sociales, de normas impuestas, de horarios, de deberes esclavizantes; sin arraigo, viaja sin ataduras de un lugar a otro; se desplaza subrepticamente, sin apresuramiento, con tiempo para todo; nadie pareciera percatarse de él. Es un transeúnte permanente, precisa muy poco para ser feliz, no está prisionero de las cosas. Nada posee en su singularidad y todo le pertenece en su vitalidad. Elige el rumbo que su voluntad, el azar o la casualidad le señala. Equivale, metafóricamente, al vilano de las flores de cardo, a los pájaros errantes, a la arena de las dunas, a Alsino. El Hermano Errante es un integrante de "Los Diez", grupo al cual lideró Pedro Prado. El Hermano Errante no es un peregrino, quien tiene un destino clave, llámese Roma, Santiago, Canterbury, Jerusalem, Medina o la Meca. Tampoco es un viajero, no busca su camino por no tener clara conciencia de la meta, yerra el camino y el error lo hace errar. Se trata más bien del movimiento atávico de los primeros hombres –tal vez, expulsados del paraíso– que, cazadores o pastores, yerran en busca de la presa o del pasto para su ganado. Esta visión está plasmada plenamente en *La reina de Rapa Nui*: Coemata Etú encarna el espíritu de las sociedades primitivas sin concepto de propiedad privada y preocupada del interés colectivo, comunitario, que prima sobre el particular.

Encarna el vagabundo el ansia de evasión, el sentimiento de que todo pasa y vuelve una y otra vez, sucesivamente, hasta la quietud de la vejez y la inmovilidad de la muerte. Es el eterno retorno, "*el ayer imposible que me espera*". Probablemente, una frase similar a ésta, como un secreto instinto, como una memoria ancestral perdida, en un intento de recuperar lo primordial y lo primero, empujó a Prado, poeta, vagabundo y soñador –encarnado en un narrador protagonista– a la legendaria Isla de Pascua. Pareciera que no la conoció personalmente; pero sí, la leyó, la imaginó, la intuyó y la recreó en su interioridad, aunando magistralmente fantasía y realidad.

El vagabundo, el poeta, Alsino, como cualquier ser humano, está predestinado a cumplir el ciclo de una existencia: vivir y soñar, despertar y morir. Entonces, para qué afanarse tanto. Tal como el estero que se sume en la nada, “*en playas de la sal y de la bruma*”, es la existencia del poeta. El sueño se relaciona con el ascenso; la muerte, con la caída. El sueño forma parte del ciclo vital, corresponde al espacio que nos libera de la realidad. De aquí que en cuanto ideal poético, Prado sea el artista capaz de romper ataduras y con el vuelo inmortal de su imaginación alcanzar la esencia del mundo.

### 4.3 TRASCENDENCIA DEL LÍMITE

El hombre, en cuanto ser temporal, vive la angustia del límite que coarta su libertad. “*Nuestra miseria consiste en ser tiempo; y tiempo que se acaba*” (Paz, Octavio, 1971, p. 151). Paradójicamente, este límite desarrolla en el hombre facultades y condiciones que le permitirán superarlo: “*Por ser tiempo finito somos memoria, entendimiento, voluntad. El hombre recuerda, conoce y obra: penetra en el pasado, el presente y el futuro*” (Ibídem, p. 151). Es capaz, en consecuencia, de construir, reconstruir y por qué no, recrear el tiempo. Buena maestra es la naturaleza que, con su ritmo, con el ciclo, nos habla de un eterno retorno: visión mágica que permite interpretar el universo como una verdadera red de similitudes. Es la mítica *Ley de Analogía* atribuida a Hermes Trimegisto. La analogía hace habitable el mundo. A la contingencia y al accidente opone la regularidad; a la diversidad y excepción, la semejanza. El mundo ya no está regido por el azar y el capricho, por las fuerzas de lo imprevisible. Lo gobierna el ritmo, sus repeticiones y conjunciones. “*La analogía es el reino de la palabra como, ese puente verbal que, sin reprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones.*” (Paz, Octavio, 1974, p. 100):

“*¿Oh, tú, mujer, la del amor sereno,  
como las grandes aves de los viajes,  
sobre el mar infinito de amargura,  
vuelas, tranquila, rítmica y segura!*”

(Camino de las horas, p. 37).

Se entiende la analogía como “*la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: (...) porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra como o la palabra es (...) El puente (...) establece una relación entre términos distintos. (...) Por analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena (...); la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias. (...) La analogía implica, no la unidad del hombre, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindir de sí mismo. (...) Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, (...) la analogía opone no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora*” (Paz, Octavio, 1974, p. 108). Paz plantea la concepción de un universo cíclico y rítmico. El poeta descubre que en la naturaleza todo guarda una admirable correlación, todo se corresponde, se une, se

separa, se fusiona, se divide, se asocia, se disocia, se asimila, se diferencia, indefinida, reiterada, eterna y cíclicamente.

En esta visión del universo como ritmo, todo corresponde porque todo es armonía: el ojo ve lo que el oído oye, produciéndose la *fusión* entre lo sensible y lo inteligible, el poeta oye y ve lo que piensa, piensa en sonidos e imagina lo que ve. Como consecuencia se exalta el poeta a la dignidad de iniciado: si *oye* al universo como lenguaje, también *dice* al universo. El ritmo universal manifiesta la analogía intrínseca del cosmos. La analogía afirma al tiempo cíclico y le otorga un carácter primordial y genuino de religiosidad que el hombre moderno perdió al interpretarse en un tiempo lineal como ser para la muerte. La conciencia de ser mortal plantea una contradicción desgarrante que provoca angustia existencial, la que se pretende burlar con la *ironía*, que es una resultante de la verificación histórica del tiempo irreplicable. Por su parte, Prado intuye poéticamente la manifestación propia del tiempo cíclico, circularidad que constituye una *paradoja* cuando consideramos que el futuro está en el pasado y ambos en el presente:

*"Ebrio, una y mil veces, me hundí en el cielo como en el monstruoso cáliz de una flor.*

*Pero, al igual que un sitio donde todos los caminos se cruzaran, fui hollado, a la vez, por todas y cada una de las ansias infinitas.*

*Cuando volaba sobre el mar, nunca me abandonó el recuerdo de la tierra, y cuando me dirigí derecho hacia tus astros, siempre me supe ligado a ella.*

*Jamás a nada puede entregarme por completo: una de mis alas llevábame a la derecha; la otra, a la izquierda, mi peso, a la tierra y mis ojos hacia todos los ámbitos.*

*¡Siempre el vuelo fue para mí un goce doloroso!" (Alsino, pp. 255-256).*

Analogía, ironía, paradoja, contradicción generan en el desgarramiento de la cotidianidad la estética de lo mínimo, lo cercano y lo familiar tan evidente en la obra pradiana:

*"Al recostarme en ti, rincón de tierra,  
todo parece que creciera:  
los tallos verdes se cruzan contra el cielo  
por sobre mi cabeza (...)  
Desconocida yerba de este campo  
quisiera resolverme en ti (...)  
Hundirme en tu simplísima existencia,  
ahogar mis interiores guerras  
en el lento crecer de verdes hojas  
que si acusan la vida en movimiento,  
débenlo al capricho de los vientos..."*

*("Cansancio", Flores de cardo, pp. 32-33).*

Tras el análisis de sus obras, sus motivos y su técnica, comprendemos mejor las paradojas de Pedro Prado y su visión de hombre y de mundo lo impulsa, necesariamente, a romper esquemas y a proyectarse en una temporalidad que trascienda su contingencia.

Espíritu esencialmente recreativo, en su soledad, en su interioridad, supo salvar los límites de la forma, espacio y tiempo, para lograr mantener diálogo con aquello y aquéllos que están más allá de la forma.

Los estudios de la poesía chilena consideran a Pedro Prado como *“la verdadera puerta de entrada de la gran poesía chilena actual (...) En este sentido Pedro Prado ocupa un lugar insustituible en la historia de nuestras letras”* (Montes, Hugo y Orlandi, Julio, 1956, p. 226). Tal afirmación se justifica por cuanto según hemos analizado, nuestro poeta manifiesta una de las inquietudes propias del hombre contemporáneo: el *afán por traspasar límites*. De este motivo central de su poesía, se irradian otros temas que, como líneas convergentes, se interrelacionan con el anterior: la necesidad de plenitud, el anhelo de trascendencia, el sentimiento de íntima comunicación con el otro, la dialéctica adentro-afuera, la búsqueda de libertad interior.

Probablemente, ningún autor antes que Prado indagó tan hondo en su propio espíritu e hizo de él, su fuente de creación literaria. Se revela como un poeta que intenta alcanzar lo imposible en la experiencia cotidiana: superar cualquier obstáculo para anclarse en la simultaneidad de todas las vivencias; es decir, trascender nuestras naturales fronteras tras una luminosa lucidez.

Concordamos con Radoslav Ivelic quien ha dicho *“el tema central de la obra de Pedro Prado, es el amor; creemos que, sin negar lo antedicho, ubicándonos desde otra perspectiva, desde otro ángulo, el común denominador es el sentido del límite: la búsqueda de amor es búsqueda de plenitud, y ésta contrasta con esa radical insatisfacción que, según propia confesión, siente el poeta”* (Ivelic, Radoslav, 1965, p. 148). El mismo Prado declaró cuál era la idea cardinal de su obra: *“Yo creo ver en todos mis libros una idea, una preocupación central: la lucha contra el límite”* (Cit. por Raúl Silva Castro, 1965, p. 149).

La necesidad de luchar contra el límite traduce la creciente inquietud de su espíritu, insatisfecho ante las fronteras de lo humano, cuyas barreras apuntan más bien a una dimensión de verticalidad, un arriba y un abajo, que a un plano de horizontalidad. La vivencia del límite se origina por la imposibilidad de acceder de un modo racional, propio de nuestra experiencia histórico-cotidiana, a una profunda verdad humana:

*“No sé nada y afirmo.*

*No sé nada y elijo.*

*No sé nada y ejecuto mis obras y elevo mis canciones.”*

(“El vuelo”, *Los pájaros errantes*, p. 33).

Sólo el camino de la revelación permite que el alma del artista ascienda a las claridades más altas del conocimiento, sus imágenes sugieren el mundo espiritual, interior del hombre, a través de la evocación de elementos de la naturaleza. Lo peculiar de la existencia radica en que el infinito debe configurarse dentro de unos límites concretos. Por esta razón, tal vez, acude al soneto, a esa forma retórica que se caracteriza por su estructura fija e integrada:

*"No del soneto busco la alabanza;  
no que alguien, al quejarme, se conduela;  
hay ave herida que, aun sangrando, vuela,  
y hay ave ciega que, al cantar, descansa. (...)  
Del estrecho presente, prisionero,  
por sutiles palabras, liberado,  
pájaro que en la altura va ligero,  
volando canto; pero voy cegado;  
y libre del futuro, en que no espero,  
espero lo imposible del pasado."*

(“El Soneto”, *Otoño en las dunas*, p. 245).

El soneto, dentro de la concepción de Prado, es imagen de las limitaciones del hombre y de su mundo, pero también sugiere la radical imposibilidad del autor para ceñirse a las normas de dicha estructura formal y sus imágenes buscan la expresión dinámica y abarcadora del Yo.

La matriz del límite se verifica como la unidad de sentido que se actualiza de formas diversas en los poemas del Pedro Prado. Esto hace que toda la obra del autor, tanto en verso como en prosa, evidencie un trasfondo común que comienza a manifestarse desde sus primeras publicaciones. En su orfandad infantil, aprendió a escuchar la voz del silencio para descubrir el eco de la voz materna. Y en su juventud debió también buscar en su interior la mano materialmente inasible de su padre que tanto necesitaba para seguir su camino sin desviarse de su meta. No es de extrañar que tras vivenciar la grave enfermedad que lo acercó a la experiencia de la muerte, escribiera su poema “Lázaro”, *El llamado del mundo*, que se estructura en torno al motivo del umbral. Simboliza la ansiedad del hombre de estar siempre en tensión entre las dos polaridades configuradoras de su realidad concreta: la vida y la muerte que para Prado no es sólo un problema existencial, sino religioso, trascendente.

La experiencia de la muerte trae para Lázaro la alegría de participar en el misterio de la creación cósmica. El personaje retorna a la vida desde la muerte, el ámbito más allá del umbral de la existencia. Para poder volver, precisa olvidar el conocimiento de la plenitud armónica del espacio del no ser. De este modo, el poema plantea la conciencia del límite y la imposibilidad de conectar una dimensión: la de la muerte, con la otra: la de la vida. Entre las dos se establece, igual que un atalaya infranqueable, el “*muro inconsciente del olvido*”:

*"Nadie alcanzará jamás a recordar  
cuando muerto, a la vida,  
cuando vivo, a la muerte."*

(“Lázaro”, *El llamado del mundo*, p. 50).

La muerte para Pedro Prado no es separación, es pérdida del contorno de lo humano, pero transformación en algo superior. Es un cambio de estado que permite trascender el

plano de la experiencia inmediata y descubrir otra dimensión: la de lo absoluto, antagónica con el nivel de lo limitado y relativo. La muerte inaugura, así, la vida eterna. Dicha apertura a un ámbito mayor, una especie de viaje al infinito, responde a la necesidad de alcanzar la plenitud de una vivencia, la cual sólo puede darse si se superan los límites sensibles de cualquier experiencia del hombre y si se trasciende el límite más terrible de la existencia humana: la muerte. Sólo entonces, se originará la vida atemporal e infinita. Por consiguiente, ni la vida ni el hombre tienen término. La muerte es fin y principio, lo último y lo primero. Como término definitivo de algo es sólo aparente, antes bien, es el medio de liberarse de las ataduras y acceder a lo que permanece. El tránsito de una situación a otra es de el tiempo a la muerte y desde ésta a la eternidad:

*“Tanto fuiste deseo, y hoy, recuerdo;  
tan ligera pasaras por mi lado,  
que dudo sin saber si te he alcanzado,  
pues te alcanzo en el sitio en que te pierdo.*

*Carne de ensueño y alma de sonrisa,  
mujer, entre mujeres, ilusoria;  
en tu día fugaz, cabe mi historia;  
como una estrella, mi alma te divisa.*

*Tú cruzaste, dejando las miradas  
de tus ojos mortales, desprendidas,  
y, engañado, mi amor cree encendidas*

*esas luces de estrellas apagadas.  
En luminosa irrealidad perenne,  
tu amor, ya muerto, siempre viene y viene.”*

(“Las estrellas”, *Otoño en las dunas*, p. 219).

El anhelo de plenitud junto con la conciencia de límite descubre el camino de la revelación, no el de la razón. En el instante de la revelación, el hablante traspasa el umbral de lo humano y logra una vivencia total, definitiva, que lleva al hablante a romper lo habitual para incorporarse en un ámbito trascendente, donde se han superado los contrarios y se ha generado la nueva realidad que expresa el oxímoron:

*“(Amor) es astro en tierra; y es mudez en canto;  
en ingrávulo cuerpo, peso y vuelo;  
es dolor de gozar, y goce en llanto”*

(“La rosa del amor”, *No más que una rosa*, p. 66).

El motivo del paso del umbral nos muestra que Prado construye sus poemas en torno a experiencias extremas que afectan al hablante en su integridad. Rasgo peculiar de la poesía de Prado es la comprensión de que algo se manifiesta en las cosas sólo para el que es

capaz de traspasar el umbral –el límite– y dar el salto que inicia el vuelo. Con ello, se accede al mundo del espíritu hasta alcanzar una libertad total, sin obstáculo alguno:

*“(Amor) es huir lo real por el anhelo;  
y en tal locura y en trastorno tanto,  
se confunden la tierra con el cielo.”*

(Ibíd., p. 66).

El escritor se revela ante todo límite, incluyendo los límites propios de los géneros literarios revelando una vez más su apetencia de amplitud máxima. En la variada producción literaria de Prado: poesía lírica, novelas, prosa poética, ensayos, dramas, parábolas, constantemente advertimos no sólo su afán de innovación, sino su capacidad para romper con las exigencias del cánón y de la norma. Mencionemos algunas de sus composiciones para observar, en conjunto, la libertad genérica: parábolas y ensayos: *El llamado del mundo* (1908), *La casa abandonada* (1912); novelas: *La reina de Rapa Nui* (1914), *Un juez rural* (1914), *Alsino* (1920); poemas en prosa: *Los pájaros errantes* (1915), *Las copas* (1922), *Karez I Roshan* (1922); poemas: *Los Diez* (1915); ensayos: *En torno a la poesía* (1916), *Orientación de la arquitectura* (1916); drama: *Androvar* (1925). Luego, vinieron sus cuatro libros de sonetos. *Camino de las horas* (1934), *Otoño en las dunas* (1940), *Esta bella ciudad envenenada* (1945), *No más que una rosa* (1946). Cierran sus publicaciones, en 1949, una antología poética, *Las estancias del amor*, y un libro en verso y prosa, *Viejos poemas inéditos*.

Verso libre, prosa poética, ensayos, novelas, artículos periodísticos, un drama. Basta revisar esta lista para tomar conciencia de que no se ajustó a ninguna forma literaria con exclusividad. Incursionó en la narrativa, en la lírica, en el género dramático, en el didáctico. Cultivó la prosa y el verso. Prado acogió las diversas formas de expresión literaria y no podemos olvidar que fue pintor y que amó la música. Fue un artista completo; según Ernesto Montenegro, *“apenas se encara la obra total de Pedro Prado con ánimo de hacer su resumen crítico, tropezamos al primer intento con la dificultad de definir su personalidad dentro de las calificaciones corrientes. ¿Un poeta, un novelista, un esteta?”* (Montenegro, Ernesto, 1967, p. 124).

En todas las obras de Prado se da una constante y es la máxima dificultad del autor para someterse a las reglas del género: cuando escribe novelas, ensayos, dramas o poemas, pareciera estar buscando el punto de quiebre del género. Tal libertad formal se explica por la actitud trascendente de Pedro Prado, quien busca la palabra adecuada que lo contenga en su actualidad y en su virtualidad, en el ahora y en la nostalgia, en el presente y en el anhelo de ser siempre:

*“Sin salirme de mí, yo estuve fuera,  
y al exterior viví tan en mi adentro,  
que fue como un salir hacia mi encuentro  
sin haber yo sentido que saliera.”*

*Sumido en un estado de quimera,  
yo rodé sin saber hacia mi centro;  
lejano me creí, y estaba dentro;  
que nunca de mi mismo me moviera.*

*Camino de estupor ¡oh, maravilla!  
no me reconocí, y en mí yo andaba;  
libérrima era mi alma antes esclava;*

*ya había traspasado toda orilla.  
Ahora, al regresar donde resido,  
me parece que nunca me he movido.”*

(*Camino de las horas*, p. 129).

El poema describe una experiencia de libertad, más allá de todo límite, que capta íntegramente al hablante a medida que se va intensificando la vivencia. Lo cual se traduce en un efecto paradójico: “*Sin salirme de mí - yo estuve fuera*”, “*al exterior viví - tan en mi adentro*”, “*fue como un salir - hacia mi encuentro*”, “*lejano me creí - y estaba dentro*”, “*no me reconocí - y en mí yo andaba*”.

El carácter cíclico del poema transcrito hace que el hablante amalgame diversas experiencias, borre los límites del mundo circundante y descubra una secreta correspondencia entre lo creado. Su mundo, por tanto, no resulta fragmentario ni fragmentado. ¿Hay alguna solución para esta apetencia de totalidad ilimitada? Del soneto se desprende una salida: el adentrarse en sí mismo y buscar en el interior la totalidad. El descubrirse uno con la creación. Imagen reiterada en las alas del vuelo y en la circularidad de la rosa.

Las imágenes recurrentes de Prado experimentan a lo largo de su obra, una gradual intensificación de carácter vitalista. El anhelo de plenitud que se traduce en este afán reiterado y enfático, refleja una necesidad de ser, simultáneamente, él mismo y todo lo que a uno le es dado ser. Prado gesta en su interior un sentimiento poético del que nacen palabras que traducen el anhelo del poeta por romper las barreras que lo atan a la tierra, para iniciar el viaje ascensional hacia su propia interioridad y hacia las más altas esferas del universo. Su primer símbolo de vuelo, fue el vilano, humilde flor de los caminos, que manifiesta el deseo de purificación y elevación del alma en pos de la comunión con el cosmos y con Dios. El cardo se transforma en alas de *los pájaros errantes* que, en bandada migratoria, se mantienen unidos en la altura por el canto, salvándose, así, de un posible extravío en la oscuridad de la noche. Representan un ideal de confraternidad humana. Los pájaros adquieren dimensión humana con Alsino, quien, con sus poderosas alas, busca elevarse más allá del tiempo y del espacio contingentes. Simboliza al hombre y al artista en medio de las limitaciones humanas. Las dunas, en *Otoño en las dunas*, evocan el tiempo que, lenta y progresivamente, cambia el rostro de la naturaleza y el alma de los hombres. Culmina el vuelo con la imagen de la rosa, complejo símbolo, que sugiere la circularidad vital y trascendente, el metafísico anhelo de eterna plenitud y la naturaleza ambivalente del hombre.

#### 4.4 EL AMOR

En la poesía pradiana el amor aparece como un tópico constante. Poéticamente evidencia una contradicción propia de la naturaleza humana y de su ser en soledad: nos lleva a ahondar en nosotros y, simultáneamente, nos hace salir de nosotros para realizarnos en el otro. Genera, una relación paradójica en la que vivenciamos conjuntamente experiencias antagónicas: soledad y comunión, ruptura y reunión, separación y reconciliación, muerte y recreación. Hace palpable nuestra soledad y nos obliga a superarla por cuanto el amor no es un fenómeno natural, sino una toma de conciencia que evidencia el desarrollo personal de los amantes. Impelidos por la necesidad de encontrarnos con nosotros mismos, la pasión nos arrastra, irremediadamente, a chocar con una conciencia ajena y diferente a la propia. El amor está marcado por un sino trágico en cuanto es vivenciado por la conciencia humana.

Dios lo creó todo: el cielo, la tierra, el mar, la flora y la fauna; y también creó al hombre. Y al verlo solo, le dio compañía: Eva. Entonces el hombre creó el amor, no como el instinto natural de crecer y multiplicarse, sino como un refugio, un medio para superar su desgarramiento existencial. Recordemos que según el Mito del Paraíso, cuando el hombre vivía en contacto con la naturaleza y no se había rebelado, no necesitó concebir el amor como lo hacemos en el siglo XX, constreñido por lo social y sujeto a una imagen de mujer, en la que proyecta su *ánima* y que, a su vez, se proyecta en él reflejando su *animus*, según terminología junguiana. De este modo, se genera la paradoja existencial: la neutralización de los contrarios, de los opuestos, sólo es posible en el momento del encuentro amoroso, que es el instante de la fusión del tiempo y la eternidad, de la soledad y la comunión, de la separación y la reconciliación, de la muerte y la vida.

El sujeto se ve, simultáneamente, solicitado por el deseo natural y este otro sentimiento cultural al que llamamos amor. Se genera, la contradicción en la que el deseo aspira a *consumarse* mediante la destrucción del objeto deseado; en tanto, que el amor *descubre* que ese otro objeto es indestructible. Se originan dos posibilidades: (a) el deseo sin amor que desemboca, una vez perpetrado, en la soledad más absoluta; y (b) el amor sin deseo, imposible experiencia humana, ya que no se puede amar si no se desea. Entonces, el amor y el deseo son palabras creadoras de otra realidad, la poética, en la que se realiza místicamente el amor:

*"En dura soledad, mientras deriva  
mi río sin retorno, aquí suspenso,  
presiento que en mi sueño cruza viva,  
al irse embelleciendo lo que pienso.*

*Se torna toda mi alma sensitiva,  
mi lánguido vivir, vuélvese intenso;  
y tu imagen contempla, compasiva,  
el amor que me tiene así indefenso.*

*En el aire sonrías dolorosa;  
sin poderlo evitar, a mí te inclinas;  
callado espero, y tímida adivinas*

*cómo tu imagen, cuando a mí me roza,  
me agita tanto, y tanto me conmueve,  
que tu sombra se aleja, y no se atreve.”*

(“La imagen”, *Otoño en las dunas*, p. 51).

En Prado la poesía se ha manifestado como camino de conocimiento en una exploración de sí mismo, en una afirmación de la irreductible diferencia que es cada uno de nosotros. Es decir, el poema asevera, confirma, expresa mi singularidad, mi personalidad y, con ello, manifiesta una divergencia que no se puede suprimir ni anular. Permite detener el fluir de la vida en un instante y fijarlo en palabras y éstas no sólo son un juego verbal, son una forma singular de interpretarse uno mismo, de explicarse como individuo. La poesía debe guiar hacia la propia interioridad, hacia la más auténtica verdad, no del poeta, sino del hombre. Esta verdad individual se corresponde con una verdad que atañe a todos los hombres: la conciencia de ser solitario. La poesía pradiana hace evidente dicha verdad oculta. Prado como poeta la revela y libera; porque aunque pertenezca a la esencia humana, la asume en su vertiente personal, y, a través del poema, cada lector la recrea en su soledad y en su verdad individual. El amor introduce en una experiencia única y personal que el poeta eterniza en palabras que superan la vivencia personal, en cuanto instaura ese punto esencial donde lo fenoménico deja de ser apariencia.

Según Pedro Prado, el amor concreto es una ilusión, un sueño no destinado a consumarse materialmente en el tiempo, puesto que toda consumación es desgaste, tedio, rutina, olvido. El amor es un ideal que nos debe impulsar hacia un nivel de realidad superior, el divino. Porque desea vivir en plenitud permanente, Prado asume voluntariamente una actitud de renuncia de la pasión que resuelve la pareja antitética deseo-amor, suprimiendo la realización física de la pasión y favoreciendo el amor en cuanto actividad espiritual, sublime e imaginativa del hombre:

*“Bendigo mi deseo insatisfecho  
y la oculta tragedia que destila,  
la lágrima que enturbia mi pupila,  
y el peso extraño que me oprime el pecho.*

*Bendigo el anhelar siempre en acecho,  
que día y noche, sin cesar, vigila;  
bendigo la fatiga que encandila  
y ve belleza en lo vulgar de un hecho.*

*Qué sería de mí, si ya saciado  
de tu cuerpo, de tu alma y tu hermosura,  
fueras vago recuerdo del pasado!*

*Prefiero, sin querer, mi desventura;  
acaso te amo por no haberte amado;  
que amor insatisfecho siempre dura!*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 35).

El hablante ama; para ello, primero se venció a sí mismo y superó el conflicto entre deseo y amor –aun cuando, paradójicamente no suprime ni al uno ni al otro. Superar el conflicto implica el encuentro entre amor contemplativo y amor activo. El deseo sin dejar de ser tal (amor activo), se transforma en contemplación de la mujer amada (amor contemplativo).

La experiencia de amor para Prado se convierte en una actividad íntima interiorizada, en una opción, una posibilidad, que puede ser pero que nunca es. Se mantiene "*vencedora del tiempo*", en su atemporalidad, en su potencialidad, en su libertad total de tener todas las formas posibles: ser esto y lo otro en un solo tiempo y espacio sin tener que elegir una opción concreta que sumerja el sentimiento en la transitoriedad temporal: "*río y camino, ideal y verdad, ansia y fracaso, certidumbre y mujer, ley y destino, vino de ser y perdurable vaso, vaso trizado y perdurable vino.*" (*Esta bella ciudad envenenada*, p. 81).

El amor es elección. "*Pero la elección amorosa –manifiesta Octavio Paz– es imposible en nuestra sociedad*". En el caso de la mujer, ésta "*vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone; por lo tanto, sólo puede elegir rompiendo consigo misma*". (...) *Si se atreve a amar, a elegir, si se atreve a ser ella misma, debe romper esa imagen con que el mundo encarcela su ser*". En el caso del hombre, éste "*tampoco puede elegir*". De niño, el amor se identifica con lo prohibido: "*descubre la feminidad en la madre o en las hermanas*". Así el erotismo nace condicionado tanto por "*la interdicción social*" como "*por el horror y la atracción del incesto*". (Paz, Octavio, 1989, p. 178). El hombre debe limitar su elección, por consiguiente, a una imagen femenina que el círculo social le impone. En otras palabras, requiere someter sus inclinaciones profundas a esa figura inventada e impuesta socialmente. Por naturaleza, el sentimiento amoroso no significa ni la felicidad ni el reposo, sino "*un instante, de vida plena, en la que se funden los contrarios*". Por el contrario, "*la sociedad concibe el amor, contra la naturaleza de este sentimiento, como una unión estable y destinada a criar hijos. Lo identifica con el matrimonio*". (Ibidem, p. 179).

El hombre Prado tuvo una esposa y nueve hijos; el poeta Prado tiene un ideal femenino –su propia ánima, su propia creación– entrevisto y jamás concretizado:

*"Grabadas en mi alma su figura,  
su rostro, su ademán y su sonrisa;  
mi memoria la eleva y eterniza  
sobre el cansado mar de mi llanura.*

*En la alta noche su perfil perdura;  
la luna con su rostro se humaniza,  
y acordando su marcha con mi prisa,  
me acompaña brillando allá en la altura.*

*Siempre lejana, y a la vez presente,  
oh! luna, peregrina y compañera,  
su recuerdo conservas extasiada;*

*si mis ojos elevo, veo, sonriente,  
que en tu espejo se asoma, pasajera,  
la imagen que persigo, reflejada.”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 13).

El hombre no puede intentar hacer suya materialmente a esa amada ideal, cometería el peor de los errores. Consumar lo imaginado, alcanzar lo soñado, da placer; pero, una vez que el placer ha sido consumado, lo que se encuentra es la experiencia de la soledad. Por tanto, el placer siempre ocupa un lugar “*al lado de su contrario-complemento: la soledad*” (Paz, Octavio, *Palabra edificante*, p. 145). Este binomio rige al mundo. Si olvidando esta verdad general y personal, de todos y de cada uno, el hombre-poeta consumara su placer extramarital, caería irremisiblemente en una soledad abrumadora e infértil. “*La realidad acaba por destruir al deseo*; como consecuencia, “*nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad*”, entre carencia y satisfacción, entre tensión y distensión. Esta situación revela a Octavio Paz una verdad terrible: si el deseo es real, mi cuerpo, es decir, lo concreto es lo único real; en oposición, la realidad se percibe irreal, ya que los otros son los abstracto. “*El deseo vuelve real lo imaginario*” y torna “*irreal la realidad*”. De esta forma, en el hombre, “*deseo y realidad se interpenetran y se cambian*” (Paz, Octavio, 1971, p. 145). El deseo puebla el mundo de imágenes inventadas –creadas y recreadas– y, con ello, simultáneamente, deshhabita la realidad. Entonces, nada puede satisfacer sostenida y plenamente al sujeto, porque vuelve fantasmas a los seres vivos y, a su vez, alimenta, con su tiempo y sangre, sus propios fantasmas:

*“Qué sería de mí, si ya saciado  
de tu cuerpo, de tu alma y tu hermosura,  
fueras vago recuerdo del pasado!  
Prefiero, sin querer, mi desventura;  
acaso te amo por no haberte amado;  
que amor insatisfecho siempre dura!”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 35).

Como nada es eterno, todo se apacigua, se calma, pierde concreción y cual un dolor callado y lejano, se aquieta en nuestra interioridad. A la pasión seguirá el cansancio; al dolor, el alivio; al nacimiento, la vejez; al amor, el olvido; ya que “*término tiene lo que un día empieza... sólo lo que no fue, por ser se obstina*”(Esta bella ciudad envenenada, p. 77).

El amor soñado se convirtió en reflejo de su vida espiritual. Expresa con palabras de renuncia y de dolor, la profunda tristeza existencial que lo marcara desde su infancia. Concreta en el amor y en la mujer el significado de toda experiencia íntima, como se aprecia en sus libros de sonetos, principalmente en *No más que una rosa*. En sus obras advertimos la fuerza con que se refiere a la fugacidad del tiempo, al vivir que es una marcha veloz hacia la muerte, al mundo que cambia y se precipita hacia un fin inexorable, provocándole ansiedad que lo impulsa a buscar paz y reposo en la trascendencia y en un Dios que salva el tiempo del hombre.

Su episodio sentimental no puede ser considerado como una frustrada historia de amor, sino como el testimonio de que los deseos, esperanzas, angustias, tristezas, anhelos, de Prado fueron siempre los mismos a los 30 como a los 60 años, sin presentar, necesariamente, en la realidad el desarrollo progresivo con que ordena sus composiciones en los libros de sonetos. La evolución de Prado se nos revela, entonces, como una intensificación y una conceptualización de lo que en su tierna infancia captó. En su orfandad maternal, se refugió en el padre y cuando lo perdió a él, su alma buscó a Dios y, del mismo modo que en la poesía mística, la mejor expresión para esta búsqueda fue, una vez más, el amor.

El deseo no se cumple sin nuestra libertad y en él se cifra nuestro albedrío. Precisa el deseo cristalizarse en imágenes, las que, a su vez, se vuelven realidades. Pero cuando tocamos esas realidades, se desvanecen. De aquí esa sensación, en los poemas de Prado, de una atmósfera vaga, indefinida, ese ámbito de sueño y de ensueño, ese espacio tenue, sugerente. El hablante pradiano plantea una búsqueda, enseña un camino: el propio; entrega una verdad personal. Pero, no nos puede dar una solución universal, válida para todos, ya que la experiencia de verdad de cada uno es distinta e intransferible con la de otros, aunque el nivel de humanidad sea el mismo para todos: sentimiento de soledad y nostalgia de comunicación:

*"Y ahora cuando nada solicito,  
y a nadie busco y a ninguna espero,  
tu amor acude, pero amarte evito;  
callar, callar, callar sólo prefiero."*

*(Esta bella ciudad envenenada, p. 52).*

El hablante pradiano entrega una meditación sobre sí mismo, pero no nos ofrece ni la solución ni la meta. Somos distintos; por eso, somos solitarios; y la conciencia de nuestra soledad nos mueve al encuentro del otro para alcanzar la unión en plenitud, pero ésta es momentánea ya que el deseo (la imagen) consumado en la realidad, lleva a la soledad. En todo caso, la destrucción del sentimiento amoroso sólo afecta a lo transitorio, a la experiencia sensible, *no* a la vivencia interiorizada, hecha imagen evocadora de la mujer, más que vivida, ensoñada. Una vez realizado el acto amoroso, el otro se nos aleja: comunión y separación al mismo tiempo. *"Aspiramos a la eternidad y un instante de amor nos destruye"* (Paz, Octavio, 1971, p. 148). Esta es la condición trágica del amor:

*“Cuando ahora tranquilo te diviso,  
sonriendo digo iluminado el ceño:  
'a esa mujer mi corazón la quiso,  
en ella tuve, como un hijo, un sueño’*

*El pasajero embrujo se deshizo,  
revivirlo sería vano empeño;  
si ahora me fatiga y la desdeño,  
con emoción recuerdo el bien que hizo.*

*El cuerpo luce y brilla en el amante  
como espejo en que el alma se refleja  
sonriendo apenas pasajero instante.*

*Cuando el amor declina o ya se aleja,  
se hace turbio el espejo de un semblante;  
opaco, inútil al cristal lo deja.”*

*(Esta bella ciudad emvenenada, p. 57).*

En su obra poética más representativa *No más que una rosa*, a través de vivencias básicas temporales: el sentimiento de amor, la percepción del mundo y la experiencia de la muerte, el hablante intenta transgredir límites y alcanzar la dimensión de eternidad. En los sonetos se evoca el momento del reconocimiento de un misterio que permite al Yo emisor superar su propia perspectiva existencial para trascender a la experiencia en sí. La insatisfacción conduce al Yo lírico a anhelar lo que es imposible en la realidad; pero, sí posible en el recuerdo, en la imaginación, en los sueños, en los ensueños, en la poesía: una relación indefinidamente plena entre amante y amada:

*“más allá del amor hemos vivido,  
allí donde el amor se transfigura:”*

*(“La rosa revelada”, No más que una rosa, p. 64).*

Al hablante lo podemos definir como un Yo hiperbólico, impulsado hacia lo alto por un afán de espiritualidad. Esta elevación a una trascendencia transforma al hablante de tal manera, que le permite penetrar el “velo” que cubre lo terrenal y conocer la eternidad, al revelársele un “misterio” de la vida. Termina el amor humano y renace el amor idealizado: el amor que es revelación del ser en la persona amada, “la rosa del amor”. Esta inaugura la vida eterna del sentimiento, la comunicación plena y la superación del tiempo; y ubica al sujeto en un espacio donde prosigue siendo “ideal y verdad”, simultánea y permanentemente.

Con la visión de un misterio se transgreden las fronteras de la vida y se transita más allá de la experiencia amorosa: a la separación sigue el ensueño; el amor, la transubstanciación en rosa. La transformación manifiesta que “ambos” han superado la experiencia de

un universo cerrado, restringido, velado, para integrarse a la dimensión de lo absoluto, al amor esencializado. De este modo, la imagen de la rosa simboliza la unidad perfecta, eterna y atemporal del amor.

En *No más que una rosa*, el libro, el término "rosa" adquiere un valor distinto al otorgado por la tradición poética. No se resalta su brevedad, su rápida desintegración, sino su posibilidad de perdurar. A la muerte de "algo" brota la "rosa del amor", símbolo de lo permanente. Por lo tanto, la rosa no se caracteriza por ser frágil, al contrario, es poderosa, tiene la capacidad de alzarse desde la muerte a la cual derrota. De este modo se invierte un tópico conocido y lo efímero se transmuta en imperecedero. La radical insatisfacción: las ansias de eternidad, el afán por trascender lo fugaz para ir más allá del límite de un sentimiento humano, hacen que el poeta modele, en su interioridad, la imagen de mujer ideal:

*"Vives en todo, sin que en nada existas.  
—oh! mujer misteriosa de mi arcano—  
deshechas huellas de tu cuerpo, en vano  
busqué entre las mujeres de mi vida.  
Si en todas vives, nadie te contiene;  
mirar te veo, si alguien se detiene,  
más distinta en aquella parecida!"*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 62).

La unión con la mujer ideal es perfecta, permanente, plena, gozosa, soñada como amada y amante, pero nunca realizada, "pura existencia, inmaterial, divina". Todo nuestro ser aspira a escapar de los contrarios que nos desgarran: "día y noche, tiempo y eternidad, reposo y movimiento" (Paz, Octavio, 1989, p. 177). Por una parte, todo nos hace "los expulsados de la vida"; por otra, todo "nos empuja a volver, a descender al seno materno de donde fuimos arrancados". (Ibíd., p. 176). Por eso, le pedimos al amor, que es "deseo y hambre de comunión", "que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera." (Ibíd., p. 177).

La experiencia íntegra y totalizadora del amor, por parte del hablante pradiano, no sólo atañe a la mujer en cuanto amada-amante, sino, también, a la relación con la mujer-madre. En este sentido, el hijo busca seguir siendo hijo para reanudar la tarea inconclusa de la figura materna:

*"¡Oh, madre, nuevamente me acompañas!  
¡Oh, alegría al gestarse en mis entrañas!"*

(*Camino de las horas*, p. 27).

El sentimiento de orfandad sólo puede ser superado con las caricias, la ternura y el amor maternal. Pasa, entonces, a ser origen de su madre, la gesta; y, ésta se yergue como posibilidad de reanudar la tarea inconclusa. La carencia, el abandono, la soledad, llevan al hablante a ser, simultáneamente, fuente de la madre e hijo de ella. Lo que es imposible en la

experiencia cotidiana se alcanza en el ámbito de la poseía En una circularidad cobijadora, el encuentro de amor, maternal-filial, es susceptible en su totalidad, por la ruptura del límite existencial.

La unión: el fin último del amor, sólo puede alcanzarse si se acepta que el otro es un ser diferente y libre. Nuestro amor, en lugar de intentar abolir las diferencias, debe convertirse en el espacio para que ella se despliegue.

#### 4.5 BÚSQUEDA DE LA UNIDAD

Proponemos el amor como camino de reintegración, de trascendencia. Si analizamos el proceso hasta aquí estudiado, advertimos que existe una similitud o analogía con las ideas míticas y religiosas que se expresan mediante la caída, el infierno, la resurrección y el ascenso a un nuevo nivel de conciencia: orfandad, muerte, descenso a la materialidad, comprensión, alas, amor. El proceso vivido físicamente y recreado por el poeta en su obra literaria puede sintetizarse así:

Físico	Mental	Espiritual
Cuerpo	Creación literaria	Arquetipo (rosa, por ejemplo)
Enfermedad - disolución	Conciencia de orfandad	Morir-nacer
Experiencia de muerte	Soledad	Infierno
Salud recuperada	Comprensión	Resurrección
Renacer	Alas -Amor	Ascensión al Centro
Yo en mi cuerpo	Egocéntrico	Dios:
Desintegración	Dolor	Trascendencia-Reintegración

Este proceso respondería a una necesidad existencial propia del hombre que vivencia su orfandad. Es expresión de la preocupación metafísica que corresponde a la confusión y a la soledad espiritual de la época (Schulman, Iván, 1975, p. 83) y que se encuentra en la raíz del espiritualismo que se apoderó de los hombres en el tránsito de los siglos XIX y XX, como reacción al cientificismo del momento. Esta etapa de transformaciones radicales en todas las manifestaciones existenciales del hombre culmina con la crisis bélica en lo social; y con caos y confusión en lo personal. El artista busca expresar en su obra estas fuerzas polares a través de paradojas, de contradicciones y de estructuras antitéticas. Por ejemplo, en *Alsino: alas - raíz*. Así, Prado concibe su quehacer poético como una manera de cristalizar los anhelos estéticos e ideales, vedados por la realidad cotidiana (Ibídem, p. 86). Se evade en el ensueño en cuanto posibilidad de descubrir otra realidad posible, mejor que la concreta:

*“Esta tu mano inexistente tiene  
albura y luz de mármol encendido;  
cuán tibia de recuerdo siempre viene,  
y me hace señas, sin causar un ruido.*

*El misterio le da perfil augusto  
de un hecho milagroso y sobrehumano:  
en un jirón de niebla es donde gusto  
ver lo invisible de tu propia mano!*

*Penetra como un fluido a mi aposento  
y vuela cual un ave luminosa  
sin dar su sombra, ni mover el viento.*

*Nadie, nadie la ve, y en mí se posa;  
y en el misterio del amor doliente  
acaricio tu mano inexistente..."*

(“La mano irreal”, *Otoño en las dunas*, p. 115).

Para Prado, la realidad soñada es la única valedera en términos de una concepción empírea de la existencia: el artista crea o nombra lo que no encuentra en la realidad. Paradójicamente, su ideal asume visos de una realidad palpable, carente, por consiguiente, de irrealidad. Su poesía nace de anhelos insatisfechos a los que el creador da realidad. Esta idea no es nueva. Ya en Novalis se hallaba completamente desarrollada esta concepción que orienta todas las poéticas contemporáneas: “*poesía de la poesía, poesía trascendental a la que se añade la conciencia del realizador que se manifiesta conscientemente en la acción y en la obra de arte y he aquí que ya se ha puesto en marcha con toda su riqueza de significado y su fecundidad instrumental para la interpretación del devenir contemporáneo del arte en las artes.*” (Cit. por Umberto Eco, 1970, p. 130).

No es de extrañar, entonces, que no podamos distinguir muchas veces la realidad concreta de la realidad virtual. Para cada hombre es más verdadero su sueño, incluso su pesadilla, que su contingencia. No debe admirarnos, que el hombre busque la historia de la humanidad no en los datos positivistas, sino en el mito: *Mi padre es el Cielo, él me ha engendrado. Tengo por mi familia a toda la vecindad celeste. Mi Madre es la Gran Tierra. Su matriz está en la parte más elevada de su superficie, allí el Padre fecunda el seno de la que es su esposa y su hija*”. Con esta cita de los Vedas iniciaba Edward Schuré su historia de los fundadores de las religiones, (*Los grandes iniciados*, 1987, p. 7). Hierogamia fundamental de la que nace cuanto vemos y conocemos, y que subyace en toda concepción religiosa. Somos hijos del amor y en nosotros está la nostalgia del amor. Pedro Prado es un poeta herido por el amor ideal que puede vislumbrar, pero jamás encontrar. En su vida y en su obra se realizará el proceso purificador del amor: desde el físico hasta conquistar el arquetipo:

*“Los largos años de mi vida oscura  
buscaron siempre a la mujer divina;  
mi vida ya a su término camina,  
y aún el deseo, sin hallar, perdura.*

*Ella ha sido mi miel y mi amargura;  
la sombra misteriosa que ilumina  
el linde de la muerte que, vecina,  
a mi alma en su alma transfigura.*

*En ti que fueras, si una vez lo fuiste;  
en ti que llegas, si una vez lo eres;  
no sé yo en dónde, pero sé que existe*

*la esperada entre todas las mujeres.  
en todo vario amor, sólo él persiste,  
y en su espera inmortal vives y mueres.”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 23).

Palabra fundamental en el soneto es *deseo*, físico y mental, motivo e impulso propio del hacer humano. Sin embargo en cuanto energía motivadora es tensión vital, siempre cambiante y siempre idéntica. Pone en movimiento a la imaginación y da sentido y unidad a la vida. Puede adoptar diversas formas, pero siempre persiste insatisfecho. Es erotismo y, en ese sentido, es verdad verdadera: “*y en su espera inmortal vives y mueres*”. En cuanto erotismo, jamás será saciado, siempre quedará el deseo insatisfecho y el dolor de ser huérfanos, solitarios, desarraigados. En cada amor que muere, no es el amor quien muere, somos nosotros mismos, y bien sabe de ello el poeta en cuanto hombre mortal, porque somos movimiento, dinamismo, cambio, transformación.

#### 4.6 DIOS

Hemos propuesto una estética del amor cuya culminación es el encuentro del hombre con Dios. La primera actitud de Prado hacia Dios corresponde a su momento cultural, y podemos llamar ortodoxa. En esta etapa, cuando se plantea el origen de la vida, el misterio de la creación, el símbolo de la evolución constante, señala: “*Amarás a Dios / y huirás de imágenes de Dios.*” (“Poesías dispersas”, en *El llamado del mundo*, 1971, p. 94).

Amar a Dios es acercarse al principio de la vida y alejarse de los que forjan falsas imágenes de Él:

*“No hay en el cielo cosa alguna,  
las estrellas, el sol, la luna,  
que puedan representarlo.  
Y no hay en la tierra nada,  
ni en el mar, ni en la montaña,  
ni en la selva, ni en el alma humana.”*

(*Ibíd.*, p. 94).

Dios está en toda perfección incorruptible que impulsa lo animado, es la vida que fluye en un eterno presente, la idealidad de lo infinito, lo más alto, lo que no muere, lo eterno. No hay forma hecha por el hombre que pueda representarlo en su infinitud, sólo cuando los ojos se hayan apagado y los oídos no oigan, cuando nada se sienta, entonces, en silencio, se permanece en la sombra de Dios, en lo eternamente perfecto y en lo eternamente cambiante:

*"Cuando no vean ya tus ojos,  
cuando tus oídos ya no oigan  
volverás a El; volverás a Dios."*

(Ibíd., p. 94).

Estas expresiones, sin embargo, no logran conmovernos. Pareciera que el poeta se las dijera a sí mismo para creerlas. En verdad, Prado no sigue, en un sentido estricto, ninguna de las vertientes por las que se encauzan las distintas doctrinas religiosas de su tiempo. Excede toda clasificación, toda posición racional: *"sólo cree profundamente aquél que no separa su creencia de su ser entero"* ("Karez I Roshan", *El llamado del mundo*, p. 128).

Es necesario que se cumpla el proceso de búsqueda y renuncia del que hemos hablado, para que Prado descubra y se sumerja en el Amor divino. Es un difícil trabajo, casi diríamos alquímico, el que permitirá transformar la flor silvestre del camino en rosa cultivada que trasciende a divina. Para Prado no se puede separar la poesía del hacer humano. En ella, se configura nuestro destino terrestre y trascendente. La poesía pasa a ser un puente para llegar a la verdadera vida, la del principio, la del tiempo primordial. Permite, así, reconquistar la inocencia primera. La salida del mundo histórico al mítico es a través de una poesía que adquiere profundas raíces religiosas. Mediante sus sonetos, Prado explora en su interioridad, buscando respuestas, más que a sus dudas lógicas, a su desgarrado sentimiento de soledad, orfandad, desarraigo, y a su búsqueda de compañía, amor, unidad. Es evidente una comprensión cada vez más profunda de Dios en su devenir poético, sobre todo en los sonetos. No se trata de un concepto desarrollado racionalmente: es un acercarse a un amigo para dialogar con él; y su poesía se hace súplica, añoranza, ansia de encuentro, constante búsqueda:

*"Yo vislumbro, Señor, que en mi deseo  
a Ti te busco en todo cuanto veo!"*

(*Camino de las horas*, p. 85).

Siente permanentemente esa presencia de su Dios, es Él quien le da la comprensión de su hacer vital y lo confiesa:

*"Cantando yo al Amor, voy camino a la Muerte;  
nunca fui tan dichoso, tan sereno y tan fuerte (...)  
Me avergüenzo, Dios mío de haber hecho tan poco:  
sólo en simples palabras al Amor invoco;  
hubiese preferido hacer obra más digna;*

*pero Tú la ordenaste, y cumplí tu consigna.  
Si en ella te complazco, en una nueva vida  
ordéname, una empresa más alta y preferida.”*

(Camino de las horas, p. 107).

Su vida se hace oración conforme él mismo lo pide:

*“Dame, Señor, una oración suprema;  
dame la voz, el ritmo y el acento;  
que todo tuyo sea el pensamiento,  
y tuyos el poeta y el poema.”*

(Camino de las horas, p. 139).

El contacto y conocimiento de Dios no está planteado como un hacer externo; en la más profunda intimidad, es donde se produce el encuentro:

*“Te adentras en tu ser, y allí percibes  
raíces invisibles de que vives”.*

(“El vuelo”, Otoño en las dunas, p. 243).

El amor pareciera colmarlo todo; entonces, el ansia de eternidad, el anhelo de plenitud, se concreta en la unidad perfecta del alma con lo divino, alcanzando el campo de la experiencia religiosa:

*“Tan pequeño me veo y sin sentido,  
y tan enorme dádiva me hicieras,  
que bien yo sé, Señor, que consideras  
querer anonadar lo que he vivido.*

*La brasa de tu don en mí yo anido;  
pero esta débil fuerza que me dieras  
ya sucumbe ante Ti ¡oh, Tú, que imperas  
en la dádiva misma contenido!*

*¡Y yo que nada soy, de Ti provengo;  
y yo que nada sé, ni nada puedo,  
cuanto más me anonado, a Ti te tengo!*

*¡Poder abrumador, oh! goce y miedo,  
inefable misterio del arcano,  
de ser divino en este cuerpo humano!”*

(Camino de las horas, p. 123).

Dios es la plenitud total. Hacia su encuentro marcha el hombre en su trayectoria permanente desde la existencia a la esencia, desde el estar al ser. Dios es la vida eterna, la aspiración ideal a lo infinito. Integrarse en la esfera de Él, significa acceder a lo eternamente

mudable y a lo eternamente perfecto, dejar de ser uno mismo, superar la forma, el límite, el cuerpo: "*al penetrar en Dios, no ser conmigo*" ("El desasimiento", *Otoño en las dunas*, p. 135). La libertad absoluta, imposible de conseguir en este mundo que, de un modo u otro, coarta al hombre, únicamente, será posible de alcanzar cuando, al carecer de cuerpo, de forma precisa, sólo sea un pensamiento. El proceso de transformación –el paso del ser al no ser– implica hacer realidad, finalmente, el anhelo de vínculo verdadero. Acceder a ese momento crucial en el que el hablante está totalmente involucrado, significa abandono de sí mismo, no estar consigo: "*ser en su mente, acaso un pensamiento*" (Ibidem).

Vivir es ilusión, esperanza, proyecto que impulsa al hombre a su autorrealización, consumir tiempo, hallarse en el constante estar, en pos del ser, al cual nunca se concluye de ingresar y se está sin ser o bien con un ser fugaz y transitorio. Mientras transcurre la existencia –el estar–, se busca incesantemente el ser –la esencia–. Por ello, cada uno pretende realizar su auténtico e inefable Yo, su persona, tras el límite que forja esta breve existencia. El hablante pradiano postula lo contrario: "*ser sin estar*" ("El desasimiento", *Otoño en las dunas*), abarcar lo infinito, fundido en la unidad. Para lograr la unidad primera, el vínculo primordial, la fuente del origen, es necesario que se disuelva la conciencia individual y que ésta se funda en un Todo superior, armónico, en el cual no es posible diferenciar al Yo.

Prado ha desarrollado una estética del amor que arranca de un deseo físico que, al concretarse, sólo deja frustración y, a través del dolor del desengaño que evidencia orfandad y soledad, llega a la comprensión de una realidad superior que el hombre debe generar y conquistar para penetrar en el mundo del arquetipo o si se prefiere de Dios. El amor –de acuerdo con la concepción pradiana– permite que el hombre ascienda al centro y conquiste su reintegración. El amor se hace rosa. Desde su interioridad, debe ascender el hablante al supremo gozo de la unión, que la poesía pradiana ofrece casi a un nivel de poesía mística. En su "*Cántico de la noche*", reconoce:

*"Ahora que soy la sombra,  
en luz de verdad me enciendo; (...)  
cuando perdida la voz,  
sin voz tenemos El Verbo;  
cuando sin vida, ¡oh! milagro,  
sin vida somos Lo Eterno!  
Y eras en mí y te buscaba  
afuera, y estabas dentro;  
y tu presencia divina,  
era mi propio reflejo!"*

("El cántico de la noche", *Otoño en las dunas*, pp. 255-257).

Sin duda alguna, la poesía de Pedro Prado alcanza su máxima comprensión mística y amorosa en un *No más que una rosa*. La naturaleza cumple un papel entre Dios y el hombre. La divinidad le habla al ser humano por medio de lo natural: a través de la rosa en

este caso. El libro de Dios es la naturaleza y el artista debe ser capaz de descifrar este libro natural:

*“Si un milagro de Dios en flor convierte  
al débil brote de un rugoso leño”*

(“La rosa divina”, *No más que una rosa*, p. 69).

La transformación del “*débil brote de un rugoso leño*” en “*flor*” le revela al hablante su propia condición humana: su materia y espíritu. Pero, al mismo tiempo, le sugiere su capacidad de sublimación espiritual: “*la flor divina de que Dios es dueño*”. En su búsqueda de sí mismo y del centro, la rosa simboliza alquímicamente el ascenso de la materia a la plenitud del espíritu. Así, la rosa se hace *rosa revelada*, y el Yo hablante termina confesando:

*“la imagen de algún Dios dentro de mí anido:  
tengo un fuego central solitario y desnudo!”*

(“Soy un ser solitario”, *No más que una rosa*, p. 91).

La rosa es una espiral que sale de un centro y a él retorna. En ella vemos otro de los símbolos del centro que marcan nuestra cultura. Es, por lo tanto, respuesta al sentimiento de soledad, desarraigo y desintegración de la que nace la poesía pradiana.

Culturalmente podemos relacionar el sentido de soledad con la evolución histórica del hombre desde una etapa en la que vive en contacto con la naturaleza en un *fluir* natural, sin conciencia de sí, hasta otra instancia en que, rompiendo los lazos primeros, volvió la espalda a la naturaleza y desarrolló su vida personal, individual. En la primera etapa, antes de romper los lazos, cuando estaba unido a la naturaleza, no había oposición entre *deseo* y *satisfacción*. La tensión era siempre hacia algo que se alcanzaba con facilidad. Al inventarse a sí mismo, el hombre se expresó como *separación y ruptura*, desamparo y caída en un mundo hostil y extraño, alejamiento de su fuente natural y liberación de los lazos primordiales.

En lo individual y personal, podemos recordar que la primera experiencia humana, en su condición de feto, es la unidad e integración con el mundo que lo rodea: *fluir ignorante de sí mismo*. En el vientre materno, no hay pausa entre *deseo* y *satisfacción*. Nacer significa romper lazos. A medida que crecemos la sensación de soledad se transforma en conciencia de orfandad. La soledad que sobrecoge al hombre en su nostalgia del otro, tal vez no sea sino un impulso irresistible para volver a ese otro cuerpo del que fuimos desgajados. Se expresa como apetencia del centro del mundo, del “*ónfalos*” u ombligo del universo, el bíblico Edén. Son diversos los símbolos que, tradicionalmente, se refieren al centro: el *árbol sagrado* entre los cuales está la cruz, la *montaña sagrada* donde se reúnen el Cielo y la Tierra.

El hombre caído en la temporalidad y espacialidad de la contingencia debe buscar el centro para equilibrar su condición humana. Para ello, inicia un largo y trabajoso camino – laberíntico, circular, cíclico, en espiral– con el fin de conquistar esa zona de lo sagrado por

excelencia, ese ámbito de la realidad absoluta. La vía que conduce hasta allí es difícil. Implica una serie de dificultades que debe enfrentar el centro de su ser. Debe cumplir con las condiciones clásicas del héroe, porque el camino es un tránsito de la vida a la muerte y de la muerte a la eternidad. La creación poética de Prado expresa esa búsqueda del centro; y el poeta se siente poseedor de una verdad que su palabra revela. Restaurador del cosmos primigenio su poema es acto de creación, el paso de lo no manifestado a lo manifestado, de lo culturalmente dado a lo subjetivamente creado, del silencio a la palabra; en términos cosmológicos, del caos al cosmos. El poeta, tras su largo camino, nos ofrece con amor universal su conquista del centro que es "no más que una rosa".

## 5. CONCLUSIÓN

### 5.1 EL SILENCIO

Pedro Prado intenta hacer de su poesía un medio de conocimiento de su estado interior, de comunicación y búsqueda incesante de su propia intimidad. Del mundo externo al interno intenta alcanzar la mejor expresión verbal que traduzca la angustia existencial que paralogiza y se manifiesta como atemporalidad. La imaginación interviene y tiene el poder de imponerse y de arrancar al hablante pradiano del mundo exterior y arrebatarlo hacia su propio espacio interior, de tal forma que aun cuando sonaran mil campanas no se daría cuenta. Las visiones se le presentan al poeta separadas de lo que es para él, la realidad objetiva:

*"Surge, si cruzas mi cansada puerta,  
lenta quejumbre prolongada y viva;  
viejos herrajes, donde siempre alerta,  
vigila insomne mi pasión cautiva.*

*Ábrese grave, temblorosa, esquiva;  
busca callar, y con su voz incierta,  
canto y gemido, sin saber, concierta;  
alma que pasas, quedas pensativa.*

*Hondo silencio de la casa entera,  
palpita con la angustia de la espera.  
Oprime el corazón esa acogida;*

*mas se cierra mi puerta tan callada  
que sospechas, al verla enmudecida,  
el engaño que trajo tu llegada."*

(“Mi puerta”, *Otoño en las dunas*, p. 15).

En la poesía de Prado, encontramos un vínculo verbal que, por ausencia, crea la cadena entre las cosas: la “*pasión cautiva*”, el deseo imposible hacia un objeto, una persona que no existe. Por la misma razón, el poema está recorrido por la sensación de “*silencio*”, de “*angustia*”, de vacío, de muerte en la que parece debatirse el hablante, aferrándose, simultáneamente, a los lazos de la vida: “*siempre alerta*”, “*vigila insomne*”, “*la angustia de la espera*”, “*pasión cautiva*”.

El *silencio* es separación, individualización, tiempo que rueda hacia un fin sin sentido, cosa escindida y disgregada, desprovista de la totalidad. El poeta debe darle voz a ese “*hondo silencio*” y buscar la palabra justa, la frase insustituible en su significado, la expresión necesaria, única, concisa, que manifieste la angustia existencial, la búsqueda del otro, la imposibilidad de comunicación.

El temperamento del hablante: melancólico, contemplativo, solitario, con tendencia a la introversión, al aislamiento, que sugiere un cierto descontento con el mundo tal como es, detiene, finalmente, la mirada en la inmovilidad de las palabras mudas: “*mi puerta tan callada*”, “*enmudecida*”.

Intuye el poeta la soledad, el silencio, el cansancio, el vacío, la imposibilidad del encuentro y del reconocimiento, y debe dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten y se aparten de toda contingencia efímera hasta encontrar esas palabras que expresen, con la mayor precisión posible, el aspecto sensible de las cosas, la propia intimidad y el “*engaño que trajo tu llegada*”.

## 5.2 IMAGINACIÓN VISUAL E IMAGINACIÓN VERBAL

El poeta *imagina visualmente* lo que ve, lo que cree ver, lo que está ensoñando o lo que recuerda. Esta parte visual de la imaginación es anterior o casi simultánea con la *imaginación verbal*. *Ver* para el poeta es enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados vuelto hacia la propia interioridad, hacer que broten formas y colores, pensar en imágenes. En cuanto es una visión, la *imagen* comunica al poeta con el alma del mundo. La imaginación resulta, así, fuente de conocimiento, depositaria de una verdad del universo, de un secreto que el poeta desde su interiorización comunica a través de la palabra:

“*Arena alada de las dunas leves,  
que ahogas a sembrados y labranzas,  
cuando nadie imagina que te mueves,  
como el olvido, sin cesar, avanzas.*”

(“*Las dunas*”, *Otoño en las dunas*, p. 9).

“*Las dunas*” = “*el olvido*”: ambas son imágenes de movimiento. Las primeras ahogan “*a sembrados y labranzas*”; el segundo, al recuerdo, la vivencia de algo. Los dos quitan la vida, asfixian. “*Las dunas*”, lo arraigado en la tierra: “*sembrados y labranzas*”, “*el olvido*”,

lo arraigado en la intimidad de la persona: el recuerdo. La comparación ("como") establece en un mismo nivel de acción a "dunas" y "olvido": la función de ambas es la misma, cumplen inexorablemente un idéntico fin: quitar la vida, ahogar, desarraigar, desasir. Según los versos transcritos, primero es la imagen visual cargada de significado. Momento de la *revelación*, de la *intuición instantánea*. Luego, la *organización del material* –el lenguaje– que debe aunar lo *visual-imaginativo* con lo *conceptual*. Interviene, en este momento, la *intencionalidad* del hablante: ordenar y dar sentido a las palabras mediante la estructura de sintagmas no progresivos que generan el ámbito de la reiteración expresada totalmente por conjuntos semejantes: *arena alada - dunas leves - mueves - sin cesar, avanzas - ahogas - olvido*.

Del caos del tiempo, del fluir indiferenciado y rutinario, sin forma, el poeta rescata *algo* significativo para él, una porción de la vida que *ve* distinta, variada, única, inalcanzable; algo que no ha sido en la realidad, ni será ni es, pero que podría ser; y lo transfigura en lenguaje: *hace* el poema o el texto poético.

De la revelación –*su rostro, su ademán, su sonrisa, unos ojos, la boca, la piel en su blancura, los cabellos, la flor, la nube, el viento, tu silencio, tu mirada, tu gesto, tu caricia, la luna peregrina, la niebla evanescente, un claro estero, el mar, los pájaros errantes*– transmutada la imagen en lenguaje, surge el poema y las palabras quedan allí, en calmo reposo, indefinidas, potenciales, atemporales, suspendidas, indecisas, indeterminadas, virtuales. El conocimiento al que accede el hablante es extraindividual, extrasubjetivo, ya que, a través de la palabra poética, penetra en nosotros, los lectores, y hace vibrar la imaginación, la sensibilidad, la fantasía.

Por el poder evocador, sugerente de la palabra, llegamos a la imagen visual como si ésta –*sonrisa, luna, mirada, gesto, silencio, flor, viento, nube, niebla, mar*– se revelara ante nuestros ojos. En la lectura vamos de la *palabra* a la *imagen visual*, única vía para acceder al conocimiento del *significado profundo* que despliega el texto.

### 5.3 PEDRO PRADO EN LA LÍRICA CHILENA

Reiteramos: Pedro Prado abre las puertas de la poesía chilena contemporánea, al hacer suyos ciertos temas peculiares de la literatura actual: la necesidad de interpretarse y de interpretar en qué consiste ser hombre, el problema del límite de todo lo humano, el sentimiento general de libertad, la dialéctica entre afuera y adentro, el concepto de muerte, la apetencia de plenitud, el afán ilimitado de conocimiento; tópicos todos éstos que evidencian, en nuestro autor, una imagen de mundo contemporáneo. Si relacionamos a Prado con dos de nuestros "*grandes de la literatura*": Gabriela Mistral y Pablo Neruda, podemos constatar lo siguiente: Pedro Prado anhela traspasar los límites del mundo e instalarse en la plenitud la que alcanza por medio de la revelación. Gabriela Mistral también busca la plenitud y está abierta a la revelación, pero ella, igualmente, es el profeta-puente de

lo trascendente. Pablo Neruda, coherente con su actitud ante la vida, asume por sí mismo, en una labor de develación, la responsabilidad de profetizar por y para los demás hombres.

La poesía de Pedro Prado es una propuesta a la actividad dinámica de una lectura creadora y recreadora. Es una invitación a nuestro Yo íntimo, a nuestros propios afanes y anhelos por trascender la propia singularidad para alcanzar, a través del acto poético, a ese otro yo que, de algún modo, me revela a mí mismo y a cada uno de nosotros:

*“Con un lento vagar ensimismado,  
sin rumbo alguno y el deseo ausente,  
atravieso los bosques, cruzo un puente,  
y sigo entre los surcos del arado.*

*Al llegar a la altura del collado,  
veo el milagro de la tarde ardiente:  
¡un mar eterno surge inexistente,  
entre las islas de un país soñado...!*

*Ante la inmensidad que me anonada,  
absorto en lejanía y pensamiento,  
soy un río rizado por el viento*

*que inmóvil al subir la marejada,  
transido de oración y maravillas,  
ensancha como un sueño sus orillas.”*

(*Camino de las horas*, p. 63).

Pedro José Andrés Prado Calvo dejó de oír *el llamado del mundo* que lo recibiera a partir de la una de la tarde el 8 de octubre de 1886, en Viña del Mar un 31 de enero de 1952. Sin embargo, su espíritu de hombre y de artista-creador no ha perecido, perdura entre nosotros, inmortalizado en sus textos literarios. Otra expresión del límite y de la ruptura del límite.



## 6. BIBLIOGRAFÍA

**Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo** (1952): *Pedro Prado un clásico de América*, Santiago, Nascimento.

**Calvino, Italo** (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, España, Siruela.

**Durán, Fernando** (1976): “Los Diez y la literatura chilena”, en *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*, Santiago, Universitaria.

- Eco, Umberto (1970): *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca.
- Ferraté, Juan (1968): *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- Friedrich, Hugo (1974): *La estructura de la línea moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- Ivelic, Radoslav (1965): "La poesía de Pedro Prado", en *Creaciones humanas, la poesía*, Santiago, Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad Católica.
- Maino Prado, V., Elizalde Prado, G. e Ibáñez Santa María, A. (editores) (1976): *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*, Santiago, Universitaria.
- Montenegro, Ernesto (1967): "La sonrisa de Pedro Prado", en *Mis contemporáneos*, Santiago, Universitaria.
- Montes, Hugo y Orlandi, Julio (1956): *Historia de la literatura chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico.
- Neruda, Pablo (1964): *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Losada.
- Paz, Octavio (1967): *Corriente alterna*, México, Siglo XXI.
- Paz, Octavio (1971): "Palabra edificante", en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, pp. 127-155.
- Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1974): "Traducción y metáfora", en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Paz, Octavio (1989): "La dialéctica de la soledad" en *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
- Prado, Pedro (1940): *Otoño en las dunas*, Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro (1945): *Esta bella ciudad emvenenada*, Santiago, Universitaria.
- Prado, Pedro (1946): *No más que una rosa*, Buenos Aires, Losada.
- Prado, Pedro (1949): *Las estancias del amor*, Antología poética, Santiago, Editorial del Pacífico.
- Prado, Pedro (1960): *Los pájaros errantes*, Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro (1965): *Camino de las horas*, Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro (1971): *El llamado del mundo*, Santiago, Universitaria.
- Prado, Pedro (1974): *Alsino*, Santiago, Minerva.
- Rifaterre, Michael (1972): "Semantic overdetermination in Poetry", en *A journal for descriptive and theory of literature*, North Holland Publishing Company, pp. 1-9.
- Rodó, José Enrique (1956): *Obras Completas*, Buenos Aires, Zamora.
- San Juan de la Cruz (1950): *Vida y Obras*, Madrid, BAC.
- Schulman, Iván (1975): *El Modernismo*, Madrid, Taurus.
- Schulte Herbrüggen (1963): *El lenguaje y la visión de mundo*, Santiago, Universidad de Chile.
- Schuré, Edward (1987): *Los grandes iniciados*, Santiago, Cerro Manquehue.
- Silva Castro, Raúl (1965): *Pedro Prado*, Santiago, Andrés Bello.

## COLECCIÓN MONOGRAFÍA TEMÁTICA

1	<i>Literatura española medieval</i> Irma Céspedes B., César García Á., John Toro A.
2	<i>Poética de dos mundos. Chile y España en la magia creadora del lenguaje</i> Editores: Carmen Balart C., Irma Céspedes B. y César García Á.
3	<i>Literatura hispanoamericana moderna</i> Carmen Balart C. y Claudia Maureira G.
4	<i>Poesía chilena contemporánea: Pedro Prado</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
5	<i>Estudios sobre poesía chilena contemporánea</i> Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
6	<i>Poesía de tres mundos: Grecia, España, Chile</i> César García Á.
7	<i>Documento para el estudio de la historia indígena de Chile</i> Cristián Vergara O.
8	<i>Estudios de fonética y literatura inglesas</i> Editor: Héctor Ortiz L.
9	<i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. El Logos</i> Giuseppina Grammatico A.
10	<i>Historia de Chile: 1830-1900</i> Guillermo Bravo A.
11	<i>Poetas chilenos contemporáneos I: Gabriela Mistral y Pablo Neruda</i> Carmen Balart C.
12	<i>Poetas chilenos contemporáneos II: Vicente Huidobro y Nicanor Parra</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
13	<i>Los Estados Unidos de Norteamérica: 1861-1865. Secesión y Guerra Civil</i> Diana Veneros R.
14	<i>La cosmovisión literaria de linaje, familia y hogar en Esquilo, Sófocles y Eurípides</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
15	<i>Mito y palabra creadora de mundo en la literatura hispanoamericana</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
16	<i>Word stress and sentence accent</i> Héctor Ortiz L.
17	<i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. 2ª parte. El hombre y la palabra</i> Giuseppina Grammatico A.
18	<i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su existencia</i> Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
19	<i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su espacio</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
20	<i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su teoría</i> Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

21	<i>De Cicerón a César</i> Erwin Robertson R.
22	<i>Orígenes del hombre y de la cultura paleoindia en América y Chile</i> Cristián Vergara O.
23	<i>Planificación y desarrollo regionales en Chile y su impacto en el bienestar social de la población.</i> Héctor Toledo R.
24	<i>Practical English phonetics</i> Abelardo Avendaño Z. y Héctor Ortiz L.
25	<i>Literatura medieval. El mundo medieval I</i> Irma Céspedes B.
26	<i>Literatura medieval. El mundo medieval II</i> Irma Céspedes B.
27	<i>Manual de estética</i> Jaime Blume S.
28	<i>Grupos y organizaciones de la Resistencia en Alemania durante el Nacionalsocialismo.</i> Sor Úrsula Tapia G.
29	<i>Chile y los chilenos en Selva Lírica</i> Jaime Blume S.

---