

cuadernos de la facultad

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

C O L E C C I O N

**MONOGRAFÍA
TEMÁTICA
2000**

**Estudios sobre poesía
chilena contemporánea**

**Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez**

Nº 5



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**Proyecto:
Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes**

**Estudios sobre poesía
chilena contemporánea**

**Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez**

Nº 5

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

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Decana: Carmen Balart Carmona

Director: Guillermo Bravo Acevedo

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 |
| • Alma Hermansen Leiva | Departamento de Castellano |
| • Héctor Ortiz Lira | Departamento de Inglés |
| • 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.

Fax: 239 20 67. Teléfono: 223 95 99.

Impreso en LOM

Marzo - 1998

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	7
PEDRO PRADO, EN EL UMBRAL DE LA LÍRICA CHILENA CONTEMPORÁNEA	9
Irma Céspedes Benítez y Carmen Balart Carmona	
TEMAS DEL SONETO EN PEDRO PRADO	26
Carmen Balart Carmona e Irma Céspedes Benítez	
LA GENERACIÓN LÁRICA DE CHILE	45
César García Álvarez	
<i>DESTIERROS Y TINIEBLAS EN LA POESÍA DE MIGUEL ARTECHE</i>	55
Gilda Pandolfi Setti	
LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA.....	61
Teresa Ayala Pérez	

PRESENTACIÓN

La actual edición recoge artículos nacidos en el marco del Seminario de Investigación Permanente sobre Poesía Chilena Contemporánea, llevado a cabo durante el año académico 1996, entre académicos de la Facultad de Historia, Geografía y Letras de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y académicos del Seminario de Filología Románica de la Universidad de Göttingen, Alemania. Investigación que se enmarca dentro del Convenio de colaboración académica entre ambas instituciones de educación superior.

La investigación nos ha llevado a encarar metodológica, temática y analíticamente la situación de la poesía en Chile, en el siglo XX, con el fin de alcanzar el objetivo último de modelar el perfil poético contemporáneo nacional en su compleja diversidad. El haber dado figuras señeras, ampliamente reconocidas a nivel mundial, ya situadas en la categoría de clásicos, como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, nos ha llevado a plantearnos el quehacer poético en su diacronía y en su sincronía, centrándonos en determinados autores que tienen en sí, la capacidad de abrir y de experimentar nuevos rumbos poéticos o de darles una expresión muy personal a lo clásico.

El presente texto es el segundo Cuaderno de la Facultad dedicado al tema de la poesía chilena contemporánea; el primero planteó una propuesta de teoría literaria, concretada en el quehacer poético de Pedro Prado, autor que hemos considerado como la puerta de entrada de la gran poesía chilena del siglo XX. Ahora, este segundo Cuaderno se organiza con variados estudios sobre escritores chilenos, abarcando desde Pedro Prado, el umbral poético que conecta la modernidad con la contemporaneidad, a través de sus temas recurrentes que anuncian las innovaciones de los poetas chilenos del XX; a los poetas lárnicos en cuanto generación que diversifica sus senderos poéticos tras una necesidad de ser ellos mismos cifrados en el lenguaje del hombre; con Miguel Arteche se palpa lo clásico con la vanguardia contemporánea en una visión creadoramente personal e íntima. Se cierra la edición con la relación entre lingüística y literatura, aplicando los alcances de la lingüística textual a discursos poéticos chilenos contemporáneos.

PEDRO PRADO, EN EL UMBRAL DE LA LÍRICA CHILENA CONTEMPORÁNEA

Irma Céspedes Benítez
Carmen Balart Carmona

1. INTRODUCCIÓN

En la búsqueda de la identidad nacional, la poesía chilena desde sus inicios coloniales, ha girado en torno a temas fundamentales: el amor, la naturaleza, el mar, el campo, la cordillera, la patria, el terruño, la religión, la familia, el mar.

Los siglos XVII, XVIII y XIX representan una afanosa búsqueda de definición que se vuelve esencialmente hacia lo externo y hacia modelos foráneos, lo que implica muchas veces ignorar la propia realidad. Síntesis de este hacer fue Carlos Pezoa Véliz, poeta misterioso y lejano, cuya obra se publicó con posterioridad a su muerte.

Diferente situación se presenta en la lírica del siglo XX. El decir lógico de las centurias anteriores se hace paulatinamente analógico. Al intentar una sistematización del desarrollo de la poesía en el presente siglo, pareciera manifestarse una extraordinaria confusión tanto en el desarrollo histórico, cuanto en la teorización. Tal vez sea difícil enfocar con objetividad y serenidad la evolución histórica, dada la complejidad que implica este siglo, tanto a nivel nacional como mundial, pero en lo poético se refleja primeramente la búsqueda de una estética, de un decir propio, auténtico, genuino que no permite fácilmente aplicar tradicionales conceptos de escuela, movimiento, generación. Aflora la individualidad que se conquista en la diferenciación. Individualidades que conquistan su lugar y su nombre y se suscita un problema que no hemos logrado superar en la apreciación de nuestros escritores.

Es común que los críticos apliquen criterios históricos, sociales, por no decir políticos, para valorar o rechazar la producción poética de un escritor. Se necesita enfrentar el problema literario con valores estéticos propios e internos del hacer poético. Se hace imprescindible establecer los principios estéticos subyacentes en las producciones poéticas. Tal es el desafío que deseamos enfrentar, basados en la consideración de que en el desarrollo de la poesía lírica durante el presente siglo, es posible observar una interiorización subjetiva, existencialista y metafísica.

Postulamos a Pedro Prado (1886-1952) como el umbral de la poesía chilena contemporánea, por cuanto al estudiar su producción, hemos advertido una interesante evolución muy acorde con el desarrollo de esta poesía chilena a la que Prado ofrece

modelos del hacer poético en la primera mitad del siglo. El poeta fue consciente –y él mismo lo declara en sus *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*– de la influencia que ejercía, a la vez que reconocía como su pensamiento coincidía con el de sus contemporáneos.

En torno a la figura de Pedro Prado se yerguen nombres significativos en la lírica chilena, injustamente obviados por el brillo de los grandes. Debe recordárseles sin embargo por la delicadeza y sentimiento de su lírica. Cronológicamente, podemos recordar a Samuel A. Lillo (1870-1958), Diego Dublé Urrutia (1877-1967), Francisco Contreras (1877-1933), Manuel Magallanes Moure (1878-1924), Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), Jorge González Bastías (1879-1950), Luis Felipe Contardo (1880-1922), Carlos Mondaca (1881-1928), Víctor Domingo Silva (1882-1964), Max Jara (1886-1964).

Entre los que nacieron con posterioridad a 1886, no podemos olvidar, aparte de los grandes a Gabriela Mistral (1889-1957), Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo Neruda (1904-1973), Daniel de la Vega (1892-1971), Angel Cruchaga Santa María (1893-1964), Pedro Sienna (1893-1972), Pablo de Rokha, pseudónimo de Carlos Díaz Loyola (1894-1969), Domingo Gómez Rojas (1896-1920), Francisco Donoso (1896-1969), María Monvel (1897-1936), Salvador Reyes (1899-1970), Alberto Rojas Jiménez (1900-1948), Rosamel del Valle (1900-1965), Oscar Castro (1910-1947), Andrés Sabella, Braulino Arenas, Eduardo Anguita, Roque Esteban Scarpa, Teófilo Cid, Nicanor Parra.

2. ¿QUIÉN ES PRADO?

Poco sabemos acerca de la vida de este chileno de comienzos del siglo, poeta, pintor, arquitecto y agricultor, esposo ejemplar, padre de nueve hijos y autor de una veintena de obras. “*Una gran casa antigua, una chacra junto a la ciudad, un linaje colonial de próceres por el lado paterno y, por su madre, sangre irlandesa, ensueño céltico, imprimen a la personalidad de Prado una fisonomía compleja, sólida, original de poeta, pensador, artista, hombre práctico, fundador de familia, capaz de hacer negocios y, al mismo tiempo, vago, solitario, melancólico*”. Con estas palabras, relata Alone, 1954, a nuestro autor (*Historia personal de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, p. 266). Sus amigos recuerdan algunas anécdotas, pero es su obra poética la que nos permite vislumbrar su autenticidad humana.

Vivió en el tránsito de dos siglos, en el momento en que la humanidad empezaba a vivir grandes cambios al poner en discusión los fundamentos socio-culturales, religiosos y filosóficos que hasta ese momento había considerado prácticamente irrefutables y, en consecuencia, valederos. Desde su infancia fue marcado por lo inexorable de la condición humana: muerte, orfandad, soledad, a la vez que captó la riqueza que significaba ir más allá de los propios límites. La crítica, la ruptura y el cambio propios del arte y de la cultura de su época le enseñaron una visión propicia a lo asistemático, a lo fragmentario, a lo discontinuo, a lo plural, a lo innovador.

En relación con esta íntima conciencia de crisis, surgió acendrada la necesidad de expresar a través de la pintura, y, sobre todo, del lenguaje su reflexión crítica, su sentir personal en relación con la extrañeza, la otredad, lo irreconocible de un mundo externo lejano, opaco, enigmático y, a la vez, práctico, en el que debía realizarse haciéndose otro del que verdaderamente era.

Prado fue un poeta y un pensador no sujeto a modas literarias, sino atento a su propia voz, lo que le permitió no sólo responder a las inquietudes de su época, sino trascender su momento para ofrecernos una respuesta válida también para los que enfrentamos el tránsito al siglo XXI, conscientes de cambios insospechados en su profundidad y amplitud, productos de los avances tecnológicos, que nos exigen reflexión personal crítica, abierta a las nuevas posibilidades. La visión del poeta permite prepararnos adecuadamente al cambio y nos enseña a aunar lo personal con la tradición, lo autóctono con lo universal, la novedad con lo permanente, lo moderno con lo clásico.

3. VISION DE MUNDO

A través de sus obras, Prado configura su mundo poético, el que descansa sobre algunas premisas fundamentales que revelan parte de su estética y de su visión de mundo:

- a) Especialmente el hombre es perfectible y aspira a evolucionar y a crecer espiritualmente.
- b) El conflicto humano no es exterior al hombre, proviene de su propia intimidad.
- c) Las almas sencillas, capaces de pensar en el otro están más cerca, naturalmente, de asumir su propio crecimiento, cuando quieren o reciben el llamado.
- d) Se opone al determinismo genético y al del medio, reconociendo un choque entre lo objetivo y lo ideal. En su orfandad, el hijo puede re-crear a la madre perdida, el amor es perfecto, el niño jorobado puede volar. Las ilusiones se hacen realidad, los sueños hacen posible la vida. La realidad se hace mágica.
- e) Manejamos distintos códigos el hombre y la naturaleza, de aquí la necesidad de mirar el paisaje con los ojos del alma y comunicarlo con un lenguaje que lo exprese mediante una experiencia concreta transmutada en palabra develadora. A través de la proyección e identificación con la naturaleza, el hombre descubre su alma –la propia y la de la naturaleza–.
- f) La observación amorosa de la tierra da a su obra un marcado realismo, a la vez que revela al pueblo y paisaje chilenos.
- g) Es necesario aprender a desasirse de las cosas para no quedar prisionero de ellas y poder trascender los límites para conquistar auténtica libertad.
- h) Desde la perspectiva de Prado, el pasado siempre será una posibilidad de futuro: un acto que no llega a consumarse y que alcanza, de este modo, la inmortalidad. Es la insatisfacción la que conduce al Yo “a anhelar lo que es inconcebible en la realidad”, “una relación de eterna plenitud” (*Academia* 13-14, p. 216). En oposición, la imagen del agua que transcurre de forma irresistible hacia el mar es nuestra vida. Si nada permanece igual en el tiempo, es necesario superar la pasión, el sufrimiento, el dolor, el olvido,

propios de nuestra vida; traspasar el umbral, el límite de la existencia, hasta acceder a ese ámbito “donde el amor se transfigura” (Ibíd., p. 216). Lo cual no significa extinción de la llama del amor, de la pasión, sino seguir viviendo bajo otra forma, la de la transformación en “la rosa del amor”, que equivale paradójicamente para nosotros, a la salvación del amor.

Podría afirmarse que, por fecha de nacimiento, por la preocupación de temáticas peculiares de Hispanoamérica, Pedro Prado es un escritor mundonovista, pero supera la poética vigente en ese momento en Chile para generar el ámbito del espíritu del hombre: el espacio es el nuestro, mas tocado por el alma del creador. Los elementos: campo, dunas, alas, cardo, no sólo valen por su representatividad de un espacio externo, sino que sugieren el espacio de la conciencia en su afán por trascender la simple circunstancialidad, gracias a las creaciones que nacen de la imaginación y de los sueños y que se encarnan en la palabra poética.

Como indica Carlos Fuentes, en *La Nueva Novela Hispanoamericana*, Prado no dice la realidad, la contradice. Más que acercar, su descripción desrealiza la realidad. Visto con nuevos ojos, el mundo es perturbador; los sucesos siendo reales, producen la ilusión de irrealidad; el escritor sugiere un clima mágico, pero no se aparta de la naturaleza, transforma la realidad. Lo mágico no está en la realidad que no goza de privilegios artísticos, sino en la palabra, en la expresión literaria.

4. LA FORMA POÉTICA

La forma poética acuñada por Pedro Prado es un intento por reflejar del modo más adecuado la interioridad del creador. Dicha forma responde, ya sea el verso libre o la forma métrica clásica, a la necesidad de ajustar el decir poético a su propio ritmo interno. Primero fue la mirada ingenua que captó sensorialmente el entorno, pretendiendo traducir el fluir del universo, mediante el versolibrismo: *Flores de Cardo* y *El llamado del Mundo*. Luego, la prosa: *Los Pájaros Errantes* y *Alsino*, representó una opción de aunar las dos actitudes ante la vida y la literatura: el ritmo del movimiento lineal, crítico, progresista, analítico, racional, propio de la prosa, con el movimiento contrario, de retorno, de ensimismamiento, de interiorización, propio del verso, que implica la mirada estética ante el mundo. La revelación del canto es, a su vez, un reconocimiento del ritmo íntimo, en concordancia, en el caso de nuestro autor, con una imagen panteísta, espiritual, gnóstica y teosófica de la realidad y de la naturaleza. *Alsino* aparece como la imagen del poeta; su canto: la interpretación del universo, es su mensaje transmutador de espacios. Posteriormente, los sonetos *Camino de las Horas*, *Otoño en las Dunas*, *Esta bella ciudad envenenada* y *No más que una Rosa*, manifiestan la conquista de la libertad personal que le permite al hablante ajustarse creadoramente a una forma clásica.

La obra de Prado plantea la perfectibilidad del hombre que, como se trata de un poeta, se manifiesta en dos líneas fundamentales: (a) la conquista de la libertad creadora

que implica una ruptura de los límites preestablecidos y fijos en favor de saber escuchar y exteriorizar el propio ritmo interior, y (b) la búsqueda del hombre esencial.

5. LA ACTITUD LITERARIA DE PEDRO PRADO

Hay en Prado y en su obra literaria curiosidad verdadera por sí mismo, por los otros, por la naturaleza, por el universo todo. El anhelo de universalidad no impide que coexistan en Prado el arranque metafísico con el sentimiento de vivo criollismo, tanto en sus novelas, *Alsino*, *Un Juez rural*, como en sus parábolas, ensayos y sonetos.

La actitud literaria de Prado es chilena, no extranjerizante. Mostró escasa curiosidad ante lo foráneo. Su ensimismamiento, ese afán de volcarse dentro de sí y de su país, lo alejó de cualquier moda. En cambio, amó el campo, la tierra y los conoció a fondo. Nace en esta etapa de su creación, *Alsino* (1925). “*Alsino es el valle, la montaña, el panorama agreste, vivido palmo a palmo, gustado en sus obras, sus yerbas, sus árboles, colinas, vientos y quebradas.*” El sentimiento local se transforma hasta “*incorporarse al símbolo de Icaro, en su nacionalización eminentemente campesina del admirable mito griego.*”

El criollismo de Prado es material sobre el cual trabaja la imaginación del poeta, dándole, mediante una simbolización metafísica, una dimensión absoluta. En *Alsino*, percibimos un auténtico telurismo que no significa regionalismo excluyente sino la conciencia de que contiene un hombre situado ante el enigma del cosmos. Prado siempre escapa a las coordenadas establecidas por el macrosistema impuesto por la forma genérica. Su texto expresa algo más y lo esencial está en lo que no aparece, en lo que no es evidente, en lo que sugiere y excede el límite formal. Para él, todo nace de un psiquismo interior, al cual debe darle forma a través del lenguaje poético. Prado es un rebelde a la rutina, a la uniformidad, a la imposición de las normas de época. Es un original creador que no se deja arrastrar por modas literarias, es él mismo.

La crítica en torno a Pedro Prado se ha referido circunstancialmente a sus obras, consideradas aisladamente, valorando una que otra composición del conjunto y no se ha captado la profunda y evidente unidad que se manifiesta desde *Flores de Cardo* hasta *No más que una Rosa*.

6. MOTIVO DE LA ROSA

Considerada en su conjunto la obra de Prado nos ofrece una admirable unidad en la que se plantea como tema esencial, la ubicación consciente y comprometida del hombre con su entorno, con su sentir, hacer y decir como un medio de evolución y comprensión e integración de toda experiencia existencial

La obra literaria de Pedro Prado refleja la evolución interior de un hombre que siente, hace, aprende, reflexiona, medita, se arriesga a la duda existencial hasta llegar a una evidencia conquistada con dolor, con sangre inconsciente que recuerda y logra desde las flores del *cardo* silvestre, la armónica arquitectura de la *rosa* que, en su magnificencia, es un símbolo más de la espiral de la evolución humana.

Si examinamos el conjunto de sus libros, advertimos que en ellos hay una evidente conexión interna que se expresa en un afán constante de superar límites. Primero es la naturaleza la que se le manifiesta en su amplitud magnífica, luego es la propia interioridad la que lo abisma y le enseña, a través del amor, que el hombre puede elevarse a un nivel divino.

En *Flores de cardo*, *La casa abandonada*, *El llamado del mundo*, *La reina de Rapa Nui*, el poeta siente la apelación del exterior y entrañablemente responde a ella desde su interioridad. Pero esa apelación requiere una respuesta, una voz que la asuma existencialmente; y a la embriaguez poética del diálogo con el Todo, se dirigen *Los pájaros errantes* y *Alsino*.

En sus primeros libros, la mirada se extiende desde el propio interior hacia la amplitud del mundo externo. Se le comprende en íntima unidad, pero aún se le escapa el misterio del decir y del hacer. En la segunda etapa, el poeta interroga, extiende el ala y vuela. Arriba, abajo, a diestra y siniestra, adelante el futuro, atrás el pasado. Aprende a superar los límites mentales y a situarse en su centro, equilibrando los contrarios. Mas cuando se ha iniciado el vuelo, hay sólo una meta posible, el sol.

Tres mundos o niveles de realidad: superior, media e inferior, se funden en *Alsino*, que podrían corresponder, según el enfoque, al Infierno, a la Tierra y al Cielo, o también a la Tierra, a la Atmósfera y al Cielo, o similar a los tres niveles de la *Divina Comedia*: Infierno, Purgatorio y Cielo. Esta triple división obedece a una concepción jerarquizada en grados de los niveles de conciencia en que los seres pueden actuar, moverse dentro de su propia condición. Y aparece, único, ejemplar, el motivo del amor que quema, que da dolor. Amor que es camino de ascenso cuando la materia no se quema en la materia. Es la renuncia a sí mismo. Es la cruz que se abraza para no ser abrasado. Y a través de los sonetos se desasirá de su sentir, de su hacer y de su saber hasta conquistar la *rosa* perfecta.

En el ciclo natural el escritor se descubrió, se comprendió y se asumió en sus raíces cosmológicas. Su respuesta fue metafísica, trascendente y se basó en un modo de conocimiento suprarracional, intuitivo e inmediato, como lo advertimos en sus parábolas y en sus primeros poemas. La comunicación del conocimiento metafísico sólo se puede dar a través de la analogía y del símbolo en los que se apoya la intuición sensible para ir penetrando cada vez más profundamente y conquistar una intuición intelectual pura.

Este proceso resulta evidente en el trato que el poeta da al motivo y tema de la rosa desde sus primeros libros hasta *No más que una Rosa*.

7. UNIDADES TEMÁTICAS

Las siguientes unidades temáticas se verifican a través de las distintas matrices que acogen los poemas de Pedro Prado:

- a) En primer lugar, el tema que se actualizó como matriz literaria: el afán de ser pleno, que se traduce en la obra de Prado en un anhelo de ser sí mismo y de ser todo lo que es posible que uno sea; lo que se manifiesta, igualmente, en la percepción de que sin ser los otros, es imposible ser uno mismo. Esto se verifica en los hablantes y narradores pradianos en la *inmovilidad activa*. Pedro Prado es el que está quieto y desde ahí ve pasar todo el dinamismo del mundo. Es la *máxima movilidad*, pero en la *mayor inmovilidad*. Es lo opuesto a Gabriela Mistral: el dinamismo, la vitalidad de los hablantes mistralianos empapa a la naturaleza y al Yo lírico en una actitud de reciprocidad. Así ocurre en el ciclo “América”, de *Tala*.

En el caso de Prado, el Yo lírico absorbe la vitalidad del otro y el otro aparece tipificado como el No Yo (la muerte, por ejemplo). Este fenómeno es progresivo en la obra pradiana. Es evidente en *Camino de las Horas* con respecto al tiempo, en la figura de la rosa en *No más que una Rosa*, en Lázaro, el muerto-resucitado, en *El llamado del mundo*.

- b) Otra fuente de matrices literarias de Pedro Prado es el problema del límite, íntimamente vinculado con el problema anterior. Se verifica esta matriz, frecuentemente, como el motivo del umbral.

¿Cómo se entiende el problema del límite? El problema del límite se entronca con el problema del ser. ¿Cómo se puede determinar la existencia del que es, en este caso, la existencia del Yo lírico? ¿Desde qué madre es nacido el poeta?, dice Prado ¿Dónde establecer el límite que señala la fuente de mi existencia? ¿Cuál es el punto exacto de mi origen? ¿Desde qué momento se puede determinar el límite entre Yo y el Otro?

- c) La muerte: ¿cuál es el límite de la vida?, ¿qué significa el umbral de mi existencia? La muerte aparece configurada como la que existe en la medida en que se adhiere a los otros. Concebida como realidad con límites precisos es una muerte sin vida. Debe sacar la existencia del ser mismo de los otros; si no se adhiere al otro, la muerte no puede existir. La muerte llena de contenido su existencia, es, en la medida en que acaba la vida de los otros; es decir, cuando se adhiere a los otros.

A partir de estos tres temas dominantes se originan todas las matrices poéticas en Prado.

- d) Otra línea temática manifiesta que perder de vista los límites supone en la creación poética una trascendencia de la individualidad en dos direcciones polares:

- hacia la muerte y
- hacia la vida

Siendo primero y después la vida, ésta no se explica sin la muerte, pero la muerte no se concibe sin la vida.

Estos temas están organizados armónicamente en la obra de Pedro Prado; además, forman parte de su propia personalidad humana-creadora. Lo novedoso en el caso de nuestro poeta es la forma en que organiza estas problemáticas en las *matrices* que orientan su obra (el umbral, el desarraigo, el límite, el dolor); que, a su vez, generan *modelos* o modalidades propias de lenguaje, que se actualizan en *series* o *ejes* semántico-sintáctico-fónicos. Estas series se concretan a través de *paralelismos*, *emparejamientos* o *apareamientos* de igualdad o antitéticos que establecen *equivalencias*, *correspondencias*, *analogías* o *convergencias* que estructuran, por su parte, constelaciones o recurrencias. Cualquiera sea la forma usada, lo característico en Prado es la posibilidad de interconectar, sorpresiva y abruptamente, la realidad con la magia de la poesía. Lo que marca su obra es el diálogo constante y potencial con un Tú, que cada lector actualiza en el momento de la lectura, lo cual implica un eterno presente o un presente permanentemente actualizado. La obra pasa, entonces, a romper estancos separados y se transforma en un puente entre autor y lector, superándose el límite espacio-temporal y generándose el espacio mágico de la poesía.

8. PALABRA Y SÍMBOLO

Encontramos en la producción poética de Pedro Prado un proceso de ampliación del mundo, evolución personal y paulatina conquista estética que va desde una percepción sensorial: visual, auditiva, táctil, a una valoración e interpretación del entorno con proyección de la propia interioridad, hasta un autoconocimiento cada vez más profundo, que lo proyecta a una trascendencia superior.

De este modo, la poesía pradiana se transforma en un método de conocimiento a través del cual el poeta y el lector con él, ascienden al misterio de la creación toda.

Esta evolución que pareciera caracterizar el hacer poético de comienzos de siglo tanto en América como en Europa fue provocada por la paulatina decadencia de las culturas y el desgaste de mitos, símbolos y alegorías.

Tal vez por deformación profesional, este cambio se nos hace más evidente en las artes, especialmente en la literatura y en el manejo del lenguaje y de los símbolos. Para Prado cada objeto que sus sentidos descubren, se transforma en soporte simbólico de otra realidad que trasciende a la sensorial.

La naturaleza toda aparece poseída por un espíritu que habla, que se manifiesta a la mirada atenta y no está personificada al modo modernista, por un dios pagano.

Paulatinamente la palabra que sólo era un signo, va revelando otro sentido. El canto se gesta lentamente como un hijo que se agita en las entrañas (*Pájaros errantes*, pp. 27-28)

y llega una comprensión nueva, que adviene preñada de la alegría de vivir (Ibíd., pp. 27-39). Esta comprensión no puede ser transmitida por la desgastada palabra-signo y culmina en la palabra-símbolo.

El símbolo es la representación sintética sensible de una idea universal. Se basa en la correspondencia entre dos niveles u órdenes de realidad: la contingencia física material y otra desconocida, misteriosa, inquietante: la trascendente-ideal. El símbolo no designa ni expresa ni explica ni define. Es sólo un apoyo que, mediante la meditación, la contemplación, permite acceder al conocimiento superior y lograr, por consiguiente, una superior comprensión de sí mismo y del universo. De carácter polisémico, resulta, paradójicamente ambiguo, por cuanto, conforme la analogía que establece la imagen, se relaciona con diversos planos de la realidad y cada lector lo penetra conforme sus propias capacidades y cualidades.

Podríamos caracterizar a la primera etapa como la iniciación melódica del poeta. En ella surgen sus motivos íntimamente ligados a lo cotidiano: la casa, la pesca, la naturaleza, la mujer, el amor, el vuelo, el canto, la palabra, la libertad, el presentimiento. (*Pájaros errantes*, p. 109).

La experiencia cotidiana que corresponde a la realidad chilena, se hace poseía cuando en el hacer que podría ser rutinario, se descubre el otro sentido. Pongamos un ejemplo:

“Al iniciarse marzo con sus tardes revueltas, y cuando el viento dice que viene a sacudir las hojas polvorientas y sólo viene a enamorarlas, para huir con ellas, yo recorro los rosales de mi jardín.” (“Las rosas”, *Los Pájaros errantes*, p. 109).

Nos habla del trabajo del jardinero, del jardinero que cada uno de nosotros es, que debe cultivar sus rosales para facilitar la evolución, el desarrollo, la alquimia que permitirá transitar de la rosa silvestre –que en la mañana florece y en la tarde muere– a la rosa revelada, la del misterio, la eterna, la rosa divina.

La rosa que cultiva el jardinero, le revela otra realidad. Y no sólo la rosa. Para el hombre que está en contacto con la tierra, a través del trabajo diario, la naturaleza le habla en la tierra, en el agua, en el viento, en el sol. Así unos elementos se personifican, otros se divinizan y todos se transforman en manifestaciones concretas del misterio.

En gran número de tradiciones, encontramos que algunas flores se toman como símbolos diversos con pluralidad de significaciones, vinculadas con ciertas correspondencias. Tal vez la más evidente sea la del principio femenino o pasivo de la manifestación, la copa. Por su forma, evoca al receptáculo, al cáliz (explícito al estudiar su conformación, el “cáliz de la flor”). La flor se abre y se manifiesta en su misterio, plegada sobre sí misma. El loto, el crisantemo, la rosa, suelen ser las formas preferidas y cada una de ellas conlleva un contexto cultural asociativo. Característica común de estas flores es el abrirse en torno a un centro, lo que nos recuerda su relación con la “rueda” de las evoluciones cíclicas.

9. LA ROSA

Al escoger Prado el símbolo de la rosa genera en toda su obra una espiral que, al modo de la rosa simbólica, guarda en su centro, la montaña sagrada, la entrada al templo, la interioridad, el sí mismo. Su producción se inscribe en tres niveles en cada ámbito de realidad:

- a) Literario: cada poema - serie de poemas - obra - conjunto de libros.
- b) Microcosmos: Niveles de conciencia en los que penetra el hablante: sensible - conceptual - espiritual.
- c) Macrocósmos: Naturaleza - Hombre- Dios

En sus primeros libros aparece la rosa en su concreción de bella flor que el jardinero cuida y de ella aprende que no se la puede cortar sin destruir la unidad esencial con el todo al que pertenece (*La casa abandonada*).

Jardinero de sus rosas, sabe que debe “suprimir los pequeños frutos”, “penosa y triste tarea”. Por ello, cuán “profunda alegría recibo si contemplo un rosal de fruto infecundo”. El rosal comprende lo que de él se espera y crece en sabiduría, concentrando “en sus flores el objeto de toda su vida, y logra que sus rosas brillen como oraciones”. Se convierte, entonces en un maestro junto al cual el hablante comprende: “Así debieran brillar las mías, si no me torciera la vana ambición; así debiera yo, inconsecuente jardinero, alabar la sabiduría de Dios, y acatar con recocijo el humilde y único destino que me he señalado”. (“Las rosas”, *Los pájaros errantes*, pp. 110-111).

En *Otoño en las dunas*, se ha conquistado la paz, “nace puro un cántico sereno”, y surge del “profundo ciego / la flor suprema que lo dice todo” y “sobre el agua quieta / luce blanca corola luminosa”, símbolo de paz y de ventura. (“El cántico”, *Otoño en las dunas*, p. 195).

Se abre, con ello, la comprensión hacia la “divina rosa” que eterna vive en “fugaz tangencia.” (“Fugacidad perenne”, *Otoño en las dunas*, p. 227). El verso, en “El vuelo”, se hace rosa que permite adentrarse en el ser para, desde allí, percibir, “raíces invisibles”:

“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 arrebatado.”

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

En su obra se elabora una teoría estética que compromete vida y obra en ascenso a la belleza divina.

Será en *No más que una rosa* donde se cumpla y se alcance la comprensión última que ilumina la vida y el hacer de Prado.

El conocimiento metafísico no puede ser experimentado por estar más allá de lo físico, pero tampoco, se lo puede demostrar, porque escapa a la razón individual; su único medio de prueba es la realización personal, experiencia única e intransferible a la que el poeta nos invita. Así su poesía es un método o camino de conocimiento para acceder a la conciencia de una posibilidad de trascender todo límite e integrarse en una totalidad sin espacio ni tiempo: en un ser donde la elección única es la esencia sin posible sucesión ni temporal ni espacial. Liberado de toda contingencia, el hablante accede a un estado primigenio, anterior a toda caída. La rosa simboliza el proceso transmutador, alquímico como una constante en la producción pradiana.

Como lo señalábamos, en la rosa vislumbramos niveles de realidad que se extienden en diversos ámbitos no sólo lógicos sino analógicamente:

- a) La rosa en su concreción material es la flor concreta que cultiva el jardinero. También representa al hombre y el trabajo que debe llevar a cabo para su propia evolución. No podemos dejar fuera, al poema que realiza el creador. Analógicamente, también puede apuntar al hombre, creado a imagen y semejanza de su creador, y a la mujer, en cuanto receptáculo del misterio.
- b) En su interpretación mental nos entrega la imagen de la flor conectada con el Todo, que reúne en sí —como el árbol— los universos superiores e inferiores, invisibles para el hombre, pero que pueden revelársele en la concreción de la rosa. El amor, siendo atributo divino, se mueve en los ámbitos sublimes y eleva al amante. La energía superior que evoluciona permitirá al hombre que la materia ascienda a su origen divino. La teoría del amor sistematiza y organiza un modo de interpretar, de conocer, de ascender, de reunificarse en una hierogamia primigenia.

10. EVOLUCIÓN POÉTICA

Prado en sus *Ensayos sobre la Poesía y la Arquitectura* ha señalado que muchas veces encuentra sus ideas en obras ajenas, aunque no con el matiz exacto que él le hubiera dado. Esta observación muestra a Prado como el exponente de un pensamiento existencial pertinente a su aquí-ahora que percibe con intensidad para expresarlo adecuadamente.

No es de extrañar, entonces, que en la evolución de su poesía encontremos aspectos que resultan constitutivos del desarrollo de nuestras letras, y coincidan sus innovaciones con las necesidades que otros escritores también sentían.

Rebeldía, deseos de innovación, búsqueda de la tradición, contradicción existencial, sentido de la tierra y de la familia, búsqueda de un amor ideal, dolor, alegría, soledad, son

algunas de sus inquietudes, expresadas tanto en su poesía como en sus novelas. Desde el vértice inesperado e insospechado en que confluyen su opinión y la ajena, Prado busca su propio sendero hasta llegar a un sitio donde se le ofrezcan nuevas perspectivas. En consecuencia, este analítico observador de la realidad puede vislumbrar la senda poética y marcar el camino de avanzada; aunque reconoce que las verdades estéticas viven y se transforman.

Rápidamente analicemos algunas de las peculiaridades formales que caracterizan el hacer pradiano y revisemos si son o no significativas en otros autores chilenos contemporáneos:

10.1 *Versolibrismo*: Veintidós años tenía Prado cuando en 1908 publicó sus *Flores de Cardo*, considerada la primera manifestación del versolibrismo en Chile. Las formas métricas tradicionales en el Romanticismo se habían prestado para efectismos rimbombantes, carentes, muchas veces, de valor estético, lo que impelió a los poetas a buscar nuevos cauces. La poesía pradiana engarza no sólo con la innovación modernista sino con la experiencia poética y vital que, a comienzos de siglo, implicó una rebeldía frente a todo academicismo y afirmó una poesía basada en el sentimiento y en la intuición. La renovación de Prado significa una nueva actitud lírica ante el mundo que intenta liberar la palabra, el ritmo y el metro versal de todo artificio formal y posibilita al poeta la libertad de crear conforme las leyes de su propio ritmo interior, interpretativo de una emoción, de una sensación, de una vivencia que busca trascender cuanto convencionalismo coarte la manifestación del impulso creador. Cada poema resulta un texto personal que genera un ámbito poético en que se expresan rasgos arcaicos, místicos, panteístas, que transforman la realidad cotidiana en algo insólito, extraño, que se revela a la mirada del poeta:

*“¿Qué dicen los signos
del viento en la arena?”*

(“En las dunas”, *El llamado del mundo*, p. 57).

Al emplear el versolibrismo, Prado busca esencialmente la autenticidad, postula que las experiencias sensibles del mundo, por el vertiginoso ritmo de la existencia, no pueden contenerse en formas prefijadas: el creador debe encontrar su propio ritmo de expresión lingüístico-versal.

En esta etapa, representada por *Flores de Cardo* (1908) y *El llamado del mundo* (1913), es evidente un sensorialismo para captar el entorno. El poeta devela el misterio a través de su palabra, que se hace cada vez más compleja e interiorizada, revelando una mejor comunión del poeta con su entorno. Ambos libros constituyen un umbral que prepara los caminos vanguardistas de la poesía posterior. De esta forma, Prado abre con su versolibrismo una posibilidad métrica que se conserva hasta nuestros poetas contemporáneos: Oscar Castro, Andrés Sabella, Pablo Neruda, Vicente Huidobro.

10.2 *Prosa poética*: La tan ansiada armonía no se refiere sólo a la poesía conformada métricamente sino que se manifiesta en toda forma creada; es un estado de consonancia que involucra al hombre consigo mismo, con la creación total, y que se refleja en la obra del artista. “*La armonía no es una ley o en conjunto de leyes. Es algo que no es aparte de nosotros; es la actitud resultante de nuestro ser actual ante determinados asuntos*” (“En torno a la poesía”, *Ensayos sobre la Arquitectura y la Poesía*, p. 94).

Prado intenta expresar mejor su ritmo interior y espera crear un espacio de comunión consigo mismo y con el Todo a través de la prosa poética, forma que descubre libre de tipografías métricas y de imposiciones de ritmo y de rima, ya que sólo siente sometida a leyes morfosintácticas. La prosa poética responde a una manifestación vital de Prado: al afán de no quedarse “*esclavo de las palabras al decir, y esclavo de las propias fuerzas al hacer*”, no destruir la vida, “*la inestabilidad del dinamismo, ese ir y venir, ese completarse y corregirse*”, romper el límite de las propias fuerzas (“*Prosa varia*”, *El llamado del mundo*, p. 143). El primer deber del creador es escuchar el movimiento interior que conlleva su propio ritmo y, por ende, su forma. Del movimiento interior –pensamiento primigenio que lucha por alcanzar su forma– nace incluso el ordenamiento sintáctico que mejor lo expresa: “*Y respecto a aquello de saber el tono exacto, os puedo decir que los pensamientos vienen a la vida como los hombres; el alma que acompaña a éstos, es en aquéllos un agrupamiento de palabras inamovible y un tono preciso. Si no dais con ellos, no pensáis con justeza*” (“En torno a la poesía”, *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*, p. 92). Ritmo, tono y agrupamiento de palabras constituyen una expresión supravocal: no es válido el significado individual de cada término, el contexto carga de nuevos semas el texto al irradiar la energía de unos en otros.

Con la prosa poética, Prado entrega una primera elaboración del mundo captado, tratando de expresarlo mediante experiencias contingentes que apuntan a una trascendencia. Lo circunstancial se convierte en expresión del movimiento interior y el aquí-ahora, a través del poeta y su decir metafórico, se transmutan en símbolos no sólo de la propia experiencia, sino de la humanidad toda. Supera lo personal relativo hacia la imagen universal. En *Los pájaros errantes*, 1915, el canto y el vuelo de las aves le revela al hablante el ritmo natural del mundo: una cierta intencionalidad, una dirección y un sentido. El canto los mantiene unidos en la oscuridad y cual una “*peregrinación interminable*” cruzan “*en un arco sonoro de uno a otro horizonte*”.

La realidad inmediata, física, local –*archipiélagos del sur, pescadores, pájaros, balandra, noche, mar, velas remendadas*– se desdibuja en una atmósfera vaga, imprecisa, irreal, asordada, donde lo único verdadero es el “*coro de los pájaros errantes*”. La de ellos es una voz no aprendida, natural, instintiva que enseña al hablante una nueva posibilidad de comunicación y su “*deber*” de poeta con sus “*taciturnos compañeros*”: cantar, unir su voz a la de los “*pájaros errantes*”. Equivale a interiorizarse en el ritmo natural del universo, dejándose llevar hacia algo que la razón no sabe ni puede definir, pero que se intuye como verdadero y absoluto. “*Los pájaros incansable 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*, p. 12).

El poeta vislumbra otra realidad. Su tragedia radica en que para comunicar esa experiencia trascendente, sólo cuenta con la palabra que, para él, aún es un sistema convencional de signos, en el que “*el valor de cada uno de sus términos depende del valor con el que se le haya revestido*” (“En torno a la poesía”, *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*, p. 64). En 1921, bajo el pseudónimo de Andróvar, exclama: “*Palabras, siempre palabras, sucias, iguales y borrosas como monedas que ruedan inexpresivas entre las manos avaras de las multitudes. Tener que valerse de estas viejas y mañosas cabalgaduras que se obstinan en no dejar el camino conocido que lleva derecho a los antiguos pesebres.*” (“Prosa varia”, *El llamado del mundo*, pp. 144-145).

Epoca de búsqueda, todavía siente que la música de las formas métricas es “*una armonía aparte, solitaria, como orquesta que acompaña una comida y que se hace sensible cuando dejamos de oírla.*” (“En torno a la poesía”, *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*, p. 94) Aún no se le revela al poeta la palabra en toda su capacidad mágica y creadora, pero ya concibe el decir poético como un intento de comunicación que busca al otro, al interlocutor que, en definitiva, soy Yo en el Otro. La prosa poética, excelente vehículo para exponer una visión original de la problemática humana, ha sido cultivada por Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Alberto Rojas Jiménez, Oscar Castro, Andrés Sabella, entre otros.

10.3 *El soneto*: A partir de 1934, Prado publica sus libros de sonetos en los que no sólo trabaja en la renovación y ejercicio métrico sino que redescubre la palabra y su trascendencia.

Hay un reconocimiento de que la palabra nace de ese fuego divino que arde en su interior y no es una forma esquemática y pobre. Esta nueva actitud se traducirá en su poesía en un descubrimiento de la vida y de la creación literaria:

*“Un ritmo que circula sin cesar en el pecho,
y rige el corazón con un abrazo estrecho.
Una emoción sutil que penetra profunda,
y me conmueve el alma y el ensueño la inunda.”*

(Camino de las horas, p. 95).

El soneto, a pesar de ser una construcción lingüística y estilística cerrada y prefijada, le ofrecía internamente numerosas posibilidades de variar en el ritmo según la emoción, sentimiento o experiencia de vida transmutada en palabras. Más allá de la forma predeterminada, del límite, Prado intentó usar todas las posibilidades que el soneto y el endecasílabo le permitían. No ajustó incondicionalmente su decir en una abstracta medida silábica o acentual, en una rígida ley métrica, sino que encarnó su propio contenido interno, personal e íntimo, en una forma lingüística concreta, la que configura, a su vez, una imagen poética con sentido.

El soneto aparece como una evolución que se inicia en la captación sensible del entorno para culminar en la intimidad del hablante lírico donde se produce la integración con el Todo. Así la realidad campesina chilena se disuelve en un ámbito real-mágico-extraño-totalizador. La duna, por ejemplo, se transforma en símbolo de nuestro destino, transitorio y temporal, de nuestra vida arrebatada por el movimiento hacia el cansancio, la rutina, la indiferencia, el abandono, la muerte. Prado nos habla de una realidad concreta, pero no la describe como una copia exacta de lo externo ni la idealiza hasta dejarla irreconocible, la atenúa en su materialidad y la hace símbolo de otra realidad, una que supera lo simplemente fonoménico.

Es interesante observar las construcciones rítmicas que subyacen en sus sonetos: Prado ha descubierto la forma perfecta para su poesía. Hay una arquitectura posible del soneto que el poeta aprovecha, poniendo la forma en consonancia con su mensaje. No podemos pensar que esta distribución sea casual: la distribución de los acentos es siempre diferente y adecuada a la matriz temática, construyendo un ritmo acorde con aquello que expresa el hablante. Al escribir sonetos, Prado conserva una tradición y la sobrepasa, haciéndose portavoz de una nueva generación poética. Su búsqueda no sólo compromete al creador sino al hombre en plenitud y su poesía nos revela su vida y su íntimo sentir. Parte del versolibrismo, a medida que transcurre su quehacer poético, lo va conteniendo dentro de la forma clásica, prefiriendo el soneto, para aprehender una existencia que desborda, en todo momento, la ley. Así difunde esta forma métrica y podemos afirmar que casi no hay poeta chileno que no lo haya cultivado: Gabriela Mistral, Pablo Neruda, ciertamente acompañarían el nombre de Prado.

11. CONCLUSIÓN

No sólo en lo formal métrico, es maestro y guía Pedro Prado. También lo es en su temática y en el planteamiento de una poesía en la que se evidencia un afán de trascendencia:

- a) Mundo objetivo: La primera fase de la poesía pradiana se caracteriza por su objetividad cosística, material que reencontramos en Jorge González Bastías, Carlos Préndez Saldías, Óscar Castro, Andrés Sabella.
- b) Pontífice entre la naturaleza y los hombres: Ese mundo externo, objetivo que el poeta descubre, le revela su secreto para que lo transmita a la humanidad. Los escritores chilenos tanto del norte como del sur, asumen su pontificado poético y nos revelan el misterio. Manuel Magallanes Moure, Max Jara, María Monvel, Eduardo Anguita, Fidel Sepúlveda, nos comunican con el misterio.
- c) La magia de la palabra: Pedro Prado redescubre el valor de la palabra e inaugura para nuestras letras la revalorización del lenguaje que recogerán Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y prácticamente todos los escritores vanguardistas.

- d) Interiorización y proyección: Prado enseña en su poesía el arte del ensimismamiento. Volver la mirada hacia el interior para descubrir en la propia intimidad el reflejo del universo todo. Este camino de autorreflexión será común a los poetas contemporáneos. Basta recordar a Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Gabriela Mistral, junto a Roque Esteban Scarpa, Nicanor Parra, Eduardo Anguita.
- e) Trascendencia metafísica: Más allá de lo concreto, en la poesía pradiana se manifiesta lo ideal. Tras la mujer concreta, se perfila Dios y llega a su punto álgido en *No más que una rosa*. La poesía se hace trascendente, metafísica, religiosa, a la vez que se hace metapoesía, se vuelca en sí misma y habla de sí, lo que caracterizará a poetas posteriores.
- f) Poesía adánica: La palabra funda el mundo y en él se descubre al hombre que empieza a vivir y a conocer. *Alsino*, *Altazor*, *Residencia en la Tierra*, son las cumbres de este aspecto lírico. Recordemos a Jonás, Samuel Lillo, Diego Dublé Urrutia, Francisco Contreras, Manuel Magallanes Moure.
- g) Sentido del hombre y de la tierra: Prado descubre en su concreción al hombre que habita su tierra. Lo descubre con respeto y con amor y describe su vida, su hacer, su entorno, como lo harán Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Jorge González Bastías.
- h) Forma poética: La forma poética acuñada por Prado influye en sus contemporáneos y en los escritores posteriores por todo lo que tiene de investigador y escudriñador de lo pequeño y de lo nimio, elevados a categoría estética.
- i) Poesía-espejo: Enseña Prado a reflejar –como en un espejo– en el decir poético, la esencialidad del hombre, la propia y la del otro, y ello será recogido como un valioso legado por escritores posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- Alone, 1962: "Pedro Prado", en *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, pp. 302-303.
- Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo, 1952: *Pedro Prado, un clásico de América*, Santiago, Nascimento.
- Balart, Carmen y Céspedes, Irma, 1996: "Pedro Prado: de la ruptura al límite y del límite a la ruptura", en *Revista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación N° 1*, Santiago, pp. 57-63.
- Balart, Carmen, 1986: "Pedro Prado y la ruptura del límite", en *Academia N° 13-14*, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 213-227.
- Durán Fernando, 1976: "Los Diez y la literatura chilena", en *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*, Santiago, Universitaria, pp. 17, 27.
- Ivelic, Radoslav, 1965: "La poesía de Pedro Prado", en *Creaciones humanas. La poesía*. Santiago, Centro de Investigaciones Estéticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 107-226.
- Pascal García Huidobro, Enrique, 1975: "Prólogo" a *Pedro Prado*, Santiago, Gabriela Mistral, pp. I-XIII.
- Paz, Octavio, 1972: *El arco y la lira*, México, F.C.E.
- Prado, Pedro, 1940: *Otoño en la dunas*, Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro, 1945: *Esta bella ciudad envenenada*, Santiago, Universitaria.
- Prado, Pedro, 1946: *No más que una rosa*, Buenos Aires, Losada.
- 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, Nascimento.
- Prado, Pedro, 1981: *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*, Santiago, Nascimento.
- Silva Castro, Raúl, 1965: *Pedro Prado, 1886-1952*, Santiago, Andrés Bello.
- Tzitsikas, Helen, 1973: *Dos revistas chilenas: "Los Diez" y "Artes y Letras"*, Santiago, Nascimento.



TEMAS DEL SONETO EN PEDRO PRADO

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez

1. INTRODUCCIÓN: EL LENGUAJE POÉTICO PRADIANO

El lenguaje cotidiano cuando se usa de manera aproximativa, negligente, casual, pierde la fuerza cognoscitiva que debe poseer, y se convierte en un instrumento de inmediatez que tiende a diluir la expresividad en formas genéricas, abstractas y repetidas, a atenuar los significados; y a disolver cualquiera manifestación que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias. No sólo el lenguaje está afectado por lo cuantitativo, uniforme y aproximativo; 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. La inconsistencia 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 conlleva 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.

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, lo alcanza Prado a través de la palabra. Une la palabra, la huella visible con el alma invisible de las cosas ausentes, deseadas, buscadas, sutiles, ensoñadas; y la unión es como un puente que supera el vacío, la nada, la muerte, lo indiferente para acceder a lo otro, a lo que anima al mundo. Entonces, el conocer intelectual se transforma en *ver* con los ojos del alma y del corazón. El justo uso del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes), con la atención (ojos, oídos alertos) centrada en aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras.

2. POESÍA EN CUANTO AUTOCONOCIMIENTO Y AUTOCREACIÓN

La experiencia poética se convierte en una experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. Los poemas no configuran, únicamente, una realidad verbal, también

constituyen un acto. El poeta *dice* y, al decir, *hace*. Este hacer es, sobre todo, un hacerse a sí mismo: el poema resulta, por tanto, autoconocimiento y autocreación, tal como lo vemos en el soneto LXXI, de *Otoño en las dunas*: un verdadero autorretrato del poeta:

*“Mi abierta soledad ya se concreta;
la ausencia, por constante, es compañía;
de puro, mi dolor, ya da alegría;
mi pena, de profunda, no es secreta.
Hay una luz que es sombra, y es violeta;
y un placer que es sufrir: melancolía;
amargo es el amor, y nunca hastía,
alimento del alma del poeta. (...)
Confuso de verdad, cierto de engaño,
sonriente sufro, con placer, mi daño”.*

(“Unidad”, *Otoño en las dunas*, p. 189).

La palabra poética tiene el poder de transmutar la realidad, produciéndose una analogía entre magia y poesía. La concepción de la poesía como magia implica una estética activa: el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad y esa intervención es mágica, pues cambia el mundo.

3. EL RECUERDO Y EL OLVIDO

Para el hablante pradiano el amor, el recuerdo y la palabra son posibilidades de perdurar en el tiempo, de eternizar el momento vivido, de superar el límite que signa toda vivencia humana. El recuerdo engrandece el pasado al comparárselo con el momento presente; no hay confianza en este último y el hablante se siente extraño a lo que vive y lo que ve:

*“Haciendo y deshaciendo igual andanza,
camino hacia el pasado y el recuerdo;
tan distante me alejo, que me pierdo;
y aun sigue mi buscar, y no descansa. (...)
Y sigo sin cesar en mi paseo,
absorto, silencioso y pensativo,
ajeno a mi presente y cuanto veo,
penetrando sin fin en el deseo
del remoto recuerdo en el que vivo,
única realidad en la que creo!”*

(“El paseo solitario”, *Otoño en las dunas*, p. 103).

Desde otra perspectiva, se evoca la fragilidad del recuerdo. El transcurrir del tiempo aniquila el pasado, el cual no es asible y, con ello, los recuerdos inexorablemente se nos

alejan y llega el olvido. Si se pudiera recobrar, imaginativamente, los venturosos días lejanos habría posibilidad de mantener vivos los valores humanos y traer al presente de soledad, la frescura e ingenuidad de antaño, la ternura y espiritualidad de antiguas experiencias compartidas. El sentimiento de disolución paulatina de las evocaciones se plasma, por ejemplo, en el soneto “La llave”:

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

(“La llave”, *Otoño en las dunas*, p. 13).

La palabra se hace huidiza, es una llave mohosa que no logra abrir lo vivido y el poeta pierde hasta los ecos de un tiempo pretérito:

*“Sobrevendrá la noche, y detenido,
tratando de vencer la vieja puerta,
estaré de mi esfuerzo tan cansado,
que no sabré, siquiera, si he venido
a ver una mansión, en que, desierta,
no queda ni la sombra del pasado.”*

(Ibidem p. 13).

A través de imágenes que indican cansancio, soledad, envejecimiento, caducidad, el hablante sugiere la imperceptible fuga del pasado: *dunas leves, tierra que anda, playas del otoño caudaloso, soledad marina, húmedas arenas, soledad fugaz, espuma, llave mohosa, vieja cerradura, vieja puerta, lejanos días de ventura, mansión desierta, cansada puerta, viejos herrajes, hondo silencio de la casa entera, puerta callada, parque abandonado, maleza, sendas perdidas, fuentes secas, malva, ortiga, vilano, oscuro rincón, casa solitaria, ramo de alelí desecado, sol postrero, luz escasa, húmedo silencio de la casa, dura soledad, llovizna, polvo del camino, escondida senda*. Estos motivos líricos simbolizan la conciencia y el alma atormentada del poeta. Sobre estas imágenes del recuerdo, visualizamos el esplendor de un otoño en cuanto metáfora del transitar hacia la evocación y el olvido: interiorizada expresión del sentimiento del límite y del anhelo de ruptura.

Ante la mirada absorta, fascinada, casi extasiada, se abre la multiplicidad de enigmas que ofrece el entorno. Una dinámica interior lleva desde afuera hacia adentro –*las dunas, las playas del recuerdo, el parque abandonado, la casa solitaria*– para terminar, nuevamente, fuera, en el *polvo del camino*. ¿Ha generado el Yo lírico un espacio para ser? No, únicamente se especifica un lugar para estar, para existir, una estancia; no una esencia que es la que se busca entre las galerías del recuerdo y se intenta plasmar en la palabra. Cada símbolo plasmado es una “llave” que, difícilmente, abre el recuerdo, el estar, pues es necesaria la clave. Ella se nos entrega en “Mi verso” (*Otoño en las dunas*, p. 25). El hablante –sabio encantador– sabe transmutar el dolor en belleza, hacer florecer la rosa en la

"*extraña arquitectura*" del verso, a la vez que espera, estoicamente, en el silencio de su "*sonrisa*", en "*la soledad*" de su "*quebranto*", que el "*alma loca*" en "*belleza florezca*". La construcción analógica, a través del recurso poético de las correspondencias, revela y descubre el mundo, a nosotros, los lectores. En "*las dunas*", el hablante pradiano conoce el olvido y enseña el valor de lo ingravido y de lo sutil, de lo ínfimo que imperceptiblemente avanza sin cesar, ahogando "*sembrados y labranzas*", destruyendo el hacer del hombre que cultiva la tierra. Paradójicamente el avance de la duna, imperceptible para la vista, tiene sonido, es un "*silencioso cántico*" que "*llanto y lluvia*" por igual embebe; y se hace oráculo que revela un enigma:

*¡Oh! desierto de cálida ceniza,
de la pasión del mar y de la tierra;
el grande amor de lo imposible encierra
tu vuelo de colina en la brisa.
Unión sólo alcanzada con amarguras,
tierra que andas, oleaje que perduras!*

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

En oposición a la multiplicidad de enigmas, el misterio al que apunta el poema es uno, es el Todo que lo integra todo; por ello pareciera que sólo la paradoja lo pudiera expresar: la paradoja del oleaje que perdura o la de la tierra que anda. Prado dirige sus imágenes por vía del mundo espiritual. Ellas buscan simbolizar el mundo interior del hombre por medio de las cosas de la naturaleza, a la cual sensorialmente descubre. Su sensibilidad presente interiormente una revelación, oye los llamados del mundo, de la naturaleza, y los visualiza como energías que lo interrogan con su misterio. El simple vuelo del vilano, por ejemplo, le propone un enigma en el que se juega la vida, porque en su vuelo, el poeta debe comprender la necesidad de obedecer con blandura "los ocultos designios" ("El vilano", *Otoño en las dunas*, p. 19).

4. EL AMOR Y LA MUJER

Las ideas que expresa Pedro Prado son las de su cultura; y, también, sus palabras hablan de sus propias vivencias. Del depósito concreto de la experiencia vital que cada hablante ha atesorado en su memoria personal, nacen sus expresiones, símbolos, construcciones morfosintácticas, recursos diversos. De allí la complejidad profunda del signo poético acuñado.

En cuánto proceso de comunicación, el decir del poeta apela a ese depósito personal, subjetivo, que guarda el receptor y suscita en él, procesos de imaginación y de volición totalmente personales. En horas de crisis todo hombre se detiene para preguntarse por el sentido de su existencia. Culturalmente hay respuestas dadas, pero necesitamos encontrar la propia que ilumine nuestro caminar.

Pedro Prado simboliza en la mujer el sentido de la existencia toda: “de la rosa, del ave y de la estrella” (*Esta bella ciudad envenenada*, p. 12). La mujer es presencia del signo y del sentido; y, por lo tanto, sin palabras mediadoras, con su mirada entrega la visión global. No aparece en su singularidad, sino genéricamente. Es arquetípica, sutil, aérea, leve; y, paradójicamente, a su paso deja honda huella: turba el alma “por la vida entera” (Ibíd., p. 12).

Al respecto, en cierta ocasión, Prado le contó a un amigo que, “*al verse obligado a separarse de su amiga noruega, le rogó (...) que no le dejara ni siquiera una fotografía suya; pero, desde el instante mismo de la separación, comenzó a reconstruir su imagen detalle por detalle, obsesivamente como lo había hecho con la de su madre.*” Le confesó, asimismo, que, a veces, “*seguía por las calles de la ciudad a alguna mujer que se asemejara a su amada ausente, aunque fuese en el resplandor de uno solo de sus cabellos. (...) Desconocía (...) el poeta los impulsos inconscientes que lo llevaban a actuar en forma extraña e inexplicable.*”

Igual que la madre, tempranamente perdida, eternizada en una imagen juvenil casi niña a veces, la mujer amada, también una creación del espíritu, persistió en sus rasgos. Más allá de la palabra poética, evocadora y sugerente, la realidad avanzaba en un cambio lineal hacia el deterioro, el desgaste, la rutina, el cansancio, el olvido, el desconocimiento, la incomunicación, la muerte:

*“Si distinto me ves, ay! cuán cambiada
veo también aquélla que tú fueras (...)
Qué sonrisa la nuestra tan cansada, (...)
¿Quiénes, hoy, en nosotros, pobres, vemos?
¿Y cómo, sin saber, de nos salimos?
¿Cuáles fueron aquéllos, los que amamos
que estos tristes de ahora no queremos?
¿Ay, nunca estos que somos antes fuimos!”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 56).

Entonces, sólo queda la renuncia:

*“Para mejor amarte no te amara;
renuncié yo a tu amor, mas nunca al mío (...)
y en honda soledad mejor te he amado!”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 32)

La paradoja implica una opción de amor que no se concreta, que sólo se acepta como sueño, recuerdo o posibilidad; sin embargo, frente a la tentación de que ella lo amara, el hablante lírico, en un acto voluntario, renuncia, asumiendo el desvarío de la locura, el frío de la muerte y una creciente angustia que “*de crecer no para*” (*Esta bella ciudad*

envenenada, p. 32). Sabe que toda concreción está irremisiblemente condenada a morir; porque nada es eterno, todo se apacigua, pierde fuerza y, como un dolor callado y lejano, se aquieta. A la pasión consumada, seguirá el cansancio; al sufrimiento, el alivio; al amor, el olvido. Si nada permanece igual en el tiempo, es necesario superar la pasión, el dolor, el olvido, propios de nuestra vida. Esto no significa la extinción del sentimiento amoroso, sino la posibilidad de seguir viviendo bajo el alero del amor ideal, pleno, virtual, intacto:

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

(Esta bella ciudad envenenada, p. 35).

Tras la renuncia sólo queda el recuerdo que se define como “tiempo eternizado” (Ibíd., p. 34) del que se puede estar seguro frente a la fugacidad del tiempo. En la insatisfacción del amor está la única posibilidad del recuerdo verdadero, ya “que amor insatisfecho siempre dura” (Ibíd., p. 35). La imagen amada, el amor transfigurado en lenguaje, perdura sin alterarse ni envejecer ni modificarse, eternamente igual:

*“Hoy cuando más te alejas de mi lado,
en el recuerdo, como el ave anido.
La vida es sólo un sueño ilusionado!
En ti no fueras, sólo en mí lo has sido!”*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 73).

La mujer abre la posibilidad del sentimiento, es camino o puente para acceder a una verdad profunda. Los ojos masculinos, gracias al amor, adquieren una visión genuina y, así, todo se hace espejo, en el cual el hablante lírico vislumbra la realidad en esencia. Anclado en un ayer, le es dado el recuerdo que es, a la vez, esperanza de vida y de perennidad. Tema central de la obra de Pedro Prado es el amor y en *Esta bella ciudad envenenada*, está plenamente manifestado como una evolución que culmina con la metáfora de la *imago*, última etapa en el desarrollo de la mariposa, que simboliza: belleza, alas levedad, ligereza, vuelo:

*“Estuve a punto de entrever el cielo; (...)
y esperé, por instantes, de repente
nacer mis alas desatando el vuelo.”*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 36).

El amor es, al mismo tiempo, búsqueda de plenitud, insatisfacción permanente, sentido del límite y afán de totalidad, presencia de la amada y lejanía inalcanzable; pone ansias de infinito que chocan con lo fugaz. Precisamente, el anhelo de eternidad lleva a forjarse la imagen de mujer ideal que no puede concretarse en ninguna real. Mas, simultánea y paradójicamente, esta idealidad conduce al hablante lírico desde lo percedero a lo impercedero, de lo fugaz a lo permanente, de lo humano a lo divino, no en el mundo de las realidades concretas, sino en el de la imaginación, del ensueño y del espíritu:

*“Sólo imagen de una imagen fuiste, (...)
eres el recuerdo de un recuerdo;
y un recuerdo a su vez fue la primera”.*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 75).

La mujer poetizada es un recuerdo o un remedo de ese amor imborrable, original, de esa imagen femenina que Prado, por anhelo y carencia, necesita crear:

*“Todo te di, que al darte tu sentido
te di principio y fin, causa y objeto;
te di belleza, sugestión, secreto;
vivir sabías sin haber nacido.”*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 74).

Esta imagen del sentimiento amoroso encarna el tópico pradiano de *límite y ruptura*, puesto que los amores humanos a humanos seres, por grandes que sean alcanzan demasiado pronto sus límites; los amores humanos a seres que, en alguna medida, imaginamos, ensoñamos, creamos y recreamos, pueden desplegarse en una libertad sin fronteras:

*“Cuando todo a su término camina
sólo lo que no fue, por ser se obstina;
existe sin vivir, y no se muere.”*

(Esta bella ciudad envenenada, p. 77).

La aspiración hacia la amada ideal tuvo siempre el mismo origen espiritual: su propio corazón. El *amor* también es captado como identidad cuando el silencio se hace palabra:

*“Responde tu silencio al amor mío,
con un lenguaje tan maravillado,
que es como el remanso de algún río,
donde al beber me veo retratado (...)
tu silencio a mi alma la ha besado! (...)
y mi silencio, al tuyo entremezclado,
dejan nuestra existencia suspendida,
alcanzando el milagro de una vida
que en palabras jamás hemos logrado.”*

(“El silencio”, Otoño en las dunas, p. 71).

El hablante, igualmente, descubre la virtud demiúrgica de la *palabra*, símbolo que hace eterno el amor y logra comunicar al otro, al lector, la propia vivencia soñada:

*“Atado por mis versos a la vida,
ceniza el cuerpo, olvido la 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. ”*

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

Es así como el arte, concretamente la poesía, logra instaurar un espacio de comunicación en el que la voz del hablante lírico vive y revive más allá de la muerte y del tiempo, a la Amada, al Amante y al Amor, enigmática trinidad que refleja una armonía cósmica, de nueva vida y perfección:

*“Mujer hecha de luz y pensamiento,
este amor, todo ensueño, en que deliro,
engendra con el beso de un suspiro,
el advenir de un alma, el nacimiento
de nuestro hijo en el verbo...”*

(“El verbo”, *Otoño en las dunas*, p. 249).

El universo todo ha sido convocado por la palabra del hablante lírico y nace el Verbo portador de simbología de vida. En alta vibración espiritual, el hombre debe aprender y saber verse en las cosas:

*“Yo estaba en tí, oh! amada, como un sueño;
en tu invisible hoguera, era una llama;
soñando florecía el seco leño,
mezclado con tu luz, él que te ama. ”*

(“El ensueño”, *Otoño en las dunas*, p. 67).

El símbolo “invisible hoguera” genera una imagen que crea una realidad especial: el amor es una *hoguera* que enciende de vida, de entusiasmo. El adjetivo *invisible* llena a la estrofa de espiritualidad: el amor es *hoguera* que no consume, no quema, porque no es pasión instintiva; gracias al amor, la vida arde en plenitud. Y en este inflamarse, se produce la fusión con el Todo que se expresa mediante una paradoja que alude a la plenitud interior-exterior:

*“Yo más me encuentro en mí, si en ti resido,
y más despierto voy, si más dormido. ”*

(Ibidem, p. 67).

5. EL ANHELO DE LO IMPOSIBLE

Constante en la poesía pradiana es el juego de contrarios, la *antítesis*, que se intensifica con los años y culmina en los sonetos. Revela las oposiciones, el choque

constante entre la contingencia del poeta y sus sueños, la plenitud y la frustración, lo que se pudo ser y lo que se es, lo que podría haber tenido y aquello de lo que fue privado. Este desajuste entre el anhelo y el logro es la fuente inspiradora de todos los esfuerzos de Pedro Prado.

La llave que, abre el *misterio* y resuelve el *secreto* del cosmos es la metáfora del vuelo. El ansia de volar todo lo impregna y lo marca. Alsino en vuelo y Alsino en tierra es, probablemente, la imagen que mejor refleja la vida de Pedro Prado.

En *Camino de las horas*, el hablante se enfrenta con la dicotomía entre espíritu y materia, cuerpo y alma. Lo espiritual que anima al hombre pareciera no conformarse con lo permanente material ni permanecer replegado y buscara abrirse a lo inagotable, a lo permanente, a lo ilimitado, a la plenitud del ser, a la perdida unidad, a lo omnipresente; pero debe hacerlo desde el límite, del aquí-ahora, del estar: “*ser divino en este cuerpo humano*” (*Camino de las horas*, p. 123). El hablante anhela, imagina, poetiza, expresa lo que es *imposible* en la experiencia cotidiana como *posible* de ser recreado en la poesía: “besarte con mis versos si lo dicen tus labios.” (*Camino de las horas*, p. 95).

El anhelo recurrente por lo imposible se manifiesta:

- a) En el campo del amor, como unión permanente con la mujer ideal, perfecta, siempre soñada, amada y amante:

*“La emoción fue tan bella y tan profunda,
que sigo siempre allí... y tú a mi lado! (...)
¡En el silencio, el corazón amante,
logró la eternidad de aquel instante!”*

(*Camino de las horas*, p. 19).

- b) En el campo de la experiencia religiosa, como tendencia a la unidad completa y absoluta del alma con lo divino:

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

(*Camino de las horas*, p. 123).

- c) En el campo de las relaciones humanas, en cuanto deseo por alcanzar vínculos humanos eternos de plenitud:

*“Recuerdas aquel pueblo con molinos (...)
¿No sientes todavía aquel perfume...?
(...)
¿ya no ves, en la paz de aquel ambiente,
vagar dos niños, presas las miradas?”*

*¿Tu fatigado corazón no siente
una brisa que viene de la altura?
¡La brisa que subía el agua pura!”*

(Camino de las horas, p. 17).

- d) En el ámbito de la existencia propia, como una tensión por vivir en simultaneidad diferentes experiencias de vida, sin renunciar a ninguna, lo que es lógicamente imposible, pero que traduce el deseo de acceder a lo otro en su totalidad integradora:

*“Yo no sé cómo amar la vida esquiva
con alma libre, que se ve cautiva.”*

(Camino de las horas, p. 79).

- e) En un Yo afanoso por concretar en una vida la virtualidad de otras vidas:

*“Circulan en nosotros nuestros muertos;
circulan en la vida y las ideas (...)
¿Por qué sólo llorarlo? El está vivo;
oigo cuanto me dicta su consejo. (...)
El llevaba a su padre, y éste, a otros;
todos están en mí, yo nunca mido
la inmensa multitud que hay en nosotros.
La oculta sucesión de mis abuelos
es luz de mi pensar, es el latido
que sostiene a mis alas en sus vuelos.”*

(Camino de las horas, p. 29).

El anhelo siempre insatisfecho provoca en el Yo un efecto contradictorio: dado que es imposible lograr todos los afanes en la experiencia humana, se renuncia a ellos y se los contempla dolorosamente en su máxima movilidad; pero el hablante está ubicado en una perspectiva de total inmovilidad:

*“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. (...)
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).

La dicotomía, la dialéctica, la oposición, la antítesis entre lo real y lo anhelado, culmina en un medio concretizador condensado: el *soneto*, imagen del límite y superación de éste, símbolo de lo temporal y de la trascendencia hacia la eternidad.

6. LO CÍCLICO

La poesía para Prado es *trabajo, proceso espiritual* con nacimiento, desarrollo y término. *No más que una rosa* está constituida por ciclos que indican el afán de construirlo conforme una arquitectura con plan previo: una unidad con un principio, una continuación articulada –un desarrollo– y un fin. Sus obras no son álbumes de poemas organizados según libre inspiración del autor; el plan arquitectónico se verifica tanto en los diferentes textos poéticos pradianos –se consolida a partir de *Los pájaros errantes*–, como al interior de los distintos ciclos que componen las obras. Si consideramos el conjunto de poemas, encontramos un sistema ordenado, pero en movimiento, con una trayectoria vital y trascendente, circular, parabólica o en espiral. Esta característica del texto pradiano estructurado arquitectónicamente muestra, cuán lejos está del Romanticismo, cuyos libros líricos eran recopilaciones o álbumes de poesías que, incluso en lo caprichoso de su ordenación, no hacían más que repetir formalmente el azar de la inspiración.

Siete ciclos conforman *No más que una rosa*, cada uno corresponde a un distinto modo de estar de la rosa, aludidos por los títulos de cada ciclo. Estas nominaciones cíclicas configuran un viaje -un ciclo- que aquí es parabólico: nace con la creación de la rosa, sigue con la transformación de la rosa en mujer, continúa con la mujer transfigurada en rosa hasta culminar en la dispersión; se reinicia el ciclo con el nacimiento de una nueva rosa, como semilla. El movimiento se sigue en forma continua y se cierra sobre sí mismo para reabrirse en una periódica repetición. El viaje se inicia con un soneto introductorio a modo de epígrafe, “El misterio”, que aparece como portador y organizador del ciclo completo. Da las claves de lectura del libro. La razón de ser de la rosa está esbozada en este soneto inicial. El misterio dentro del ciclo poético se revela como el *misterio de la rosa*.

En el texto tiene importancia hasta la distribución numérica: siete estancias de sonetos que comprueban la voluntad de construcción formal de Prado, rigor que refleja, al mismo tiempo, el sentido del cosmos creado por Dios. Dentro de esta organicidad, el número siete adquiere un valor especial, cabalístico: indica un ciclo cerrado y perfecto, es emblema de lo irrepetible, simboliza una experiencia total que gira en torno a la imagen de la rosa.

7. LA NATURALEZA, EL HOMBRE, DIOS

En relación con la estructura cíclica de *No más que una rosa*, se infiere que, dentro de la armonía infinita que constituye la naturaleza, el hombre sólo representa un instante de la evolución universal, encarna un momento de la armonía infinita. En los poemas del libro,

domina como espacio lírico la naturaleza, pero sentida con alta religiosidad. En su amor por ella, Prado supera lo objetivo; y su acercamiento es subjetivo, intuitivo, analógico, mágico, poético, personal, religioso. En medio de la naturaleza, el hombre es una fuerza que se diferencia de las demás por su dolorosa conciencia de ser. Vivir es realizar una acción: ser un acto (un existente) desarrollado en perspectiva infinita. La naturaleza es la fuerza perenne, universal y cíclica, el ámbito de la eterna evolución de la vida y de la renovación constante, el espacio en que la muerte adquiere el carácter de un accidente pasajero que en nada altera lo sustancial, puesto que significa un cambio de forma: muere el amor humano y brota “la rosa del amor” (“La rosa revelada”, *No más que una rosa*, p. 64).

El tema de la muerte se verifica a través de la matriz del límite. Para Prado, la plenitud sólo es posible lograrla si se supera el término natural de la existencia: la muerte. Sólo cuando se trasciende ésta, se origina la vida verdadera –atemporal–. Superado el amor humano, se alcanza el amor idealizado:

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

(“La rosa revelada”, *No más que una rosa*, p. 63).

La muerte no es pérdida de lo humano, es transubstanciación en algo supremo. Es un cambio de forma: de lo experiencial relativo a lo esencial absoluto. Lo que implica un tránsito, desde el tiempo a la muerte; y desde la muerte a la eternidad. La muerte es vista, entonces, como fin y principio, es lo último y lo primero, es la extinción y el renacer hacia la plenitud.

La naturaleza en *No más que una rosa* tiene un papel específico que cumplir entre Dios y el hombre: es el medio que le revela lo divino al ser humano. Dios tiene un libro para ser leído y este libro es su propia creación: la naturaleza. Le corresponde al artista descifrar ese libro natural. No se trata de panteísmo, sino más bien, de religiosidad natural:

*“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).

Tres realidades plantea el soneto transcrito:

- a) La *acción divina* que abre el poema: “un milagro” que transforma “un rugoso leño” en “débil brote”, del cual nace la *flor-rosa*.

- b) El *cosmos natural* que le “revela” al hombre “*un milagro de Dios*”: la “*flor*” que surge en un medio adverso, “*rugoso leño*”, que se transforma en “*débil brote*”, y, luego en *rosa*.
- c) El *ámbito humano*, en el cual se ubica el hombre en cuanto receptor del mensaje de Dios. Éste no le habla directamente, sino de modo indirecto, metafórico, por medio de la “*flor*”. Esta dice y comunica algo al sujeto: “*un milagro de Dios*” que convierte “*al débil brote de un rugoso leño*” en “*flor*”. El nos descubre (“revela”) que en la “*adversa suerte*” (por analogía, “*rugoso leño*”), “*más fino el sueño*” (simbólicamente, el “*débil brote*” que culmina en la perfección de la “*flor*”, en “*rosa*”. El llegar a la rosa, el centro de la vida, no es gratuito; la experiencia es dolorosa. El dolor equivale a la vida y sólo una vez superado éste, se accede a la rosa, al amor en esencia, espiritualizado, sublime, íntegro y vital, a la mujer-rosa:

*“desde el instante en que el dolor empieza,
brota también la rosa inadvertida...”*

(“La rosa divina”, *No más que una rosa*, p. 70).

Los tres órdenes de realidad se corresponden entre sí: el orden divino (experiencia de Dios), el orden natural (experiencia de la rosa) y el orden humano (experiencia del hombre). A través de ellos, se modela la matriz que estructura el poema: la experiencia del dolor. Uno de estos órdenes (el natural: flor-rosa) aparece resaltado porque es el puente entre Dios y el individuo: la *rosa* le descubre la divinidad de *Dios al hombre*. Entonces, dentro del universo en que se desenvuelven los sonetos, la *conciencia religiosa* y el *sentimiento de Dios* son vistos como etapas plenas por las que tiene que pasar el hombre en su marcha hacia la perfección, en su deambular permanente desde la existencia a la esencia. Dios es la vida, es lo que fluye y lo que late; es la inquietud de lo eterno, la aspiración ideal a lo infinito, a lo más alto: es lo eternamente mudable y lo eternamente perfecto.

8. EL LÍMITE Y LA SUPERACIÓN DEL LÍMITE

El tópico del límite se reitera en *Otoño en las dunas*. La necesidad de superar cualquier obstáculo lleva en el soneto “La senda” (*Otoño en las dunas*, p. 125) a un constante anhelo de querer abarcar todos los caminos simultáneamente, sin tener que decidir por alguno en particular. Un afán extremo de libertad impulsa a vivir todo al mismo tiempo. La elección constante fuerza a seleccionar un camino, limita; porque debe hacerse con un desconocimiento casi absoluto: “*y he de escoger... esta miseria... de tan estrecho y despreciable sino*”. Esto provoca en el hablante una ruptura interior, una lucha íntima, una “*contienda*”. La elección, condición esencial del hombre, puesto que si no elige, deja de ser persona, significa que no se puede asumir la totalidad. El anhelo de abarcarlo todo, de dominar límites existenciales, se convierte, entonces, en tragedia; porque se sabe que la plenitud de la experiencia, la trascendencia de lo vivido, es imposible: “*voy trazando, sin saber mi senda*”. Se percibe el desgarramiento del alma del hablante: “*contemplo airado mi único destino*”.

En los momentos críticos de *Otoño en las dunas*, el hablante pierde la esperanza y se interroga acerca de la finalidad de su vivir disminuido: “¿De qué me sirve este vivir menguado?” El Yo emisor siente que debe realizar la senda de su vida, diseñar su camino con total desconocimiento de lo que ha hecho y de lo que hace, imbuido, en una sensación de vacío, de no avanzar, de sin sentido, de profunda soledad:

*“si tengo algún igual, tal vez comprenda
la nada, en campo abierto, de un camino.”*

(“La senda”, *Otoño en las dunas*, p. 125).

El hablante siente la falta de fe en algo superior que lo guíe. Carencia de fundamento que se traduce en “voy trazando, sin saber, mi senda”. Diseña, por ello, no un camino con meta clara y precisa, sino un sendero que lo proyecta y conduce a la nada: a veces, siente cortadas sus alas de libertad total, insatisfechas sus ansias de plenitud; en otros momentos, “mi senda” se transforma en “mi único destino”, lo cual singulariza la vida a través del adjetivo posesivo “mi” y del indefinido “único”. Y, en vez de existencia, habla de “destino”, pues pareciera que no hay ni hubo opción de escoger otro. Tuvo que preferir por un sino determinado, exclusivamente propio e individual:

*“Contemplo airado mi único destino (...)
Todo lo quiero en mi vivir sin tino;
y he de escoger, en íntima contienda,
esta miseria; y no hay quien me defienda
de tan estrecho y despreciable sino.”*

(Ibíd., p. 125).

Vivir es consumir tiempo personal e intransferible, que empieza a acabarse desde el momento en que uno nace. Llegar a la vida significa, por tanto, comenzar a morir, paulatinamente:

*“Las olas al nacer, ya van muriendo,
para vivir la vida, la consumo.”*

(Ibíd., p. 125).

Percibe el Yo lírico que su existencia –similar al desenlace de Alsino– se disuelve en humo, en algo incorpóreo, volátil, ingrávito, en nada: “no comprendo que aun mi nada se disuelva en humo!” (Ibíd., p. 125). La muerte para Pedro Prado no es separación, es pérdida del contorno de lo humano para transformarse en algo superior. Es un cambio de estado que permite trascender el plano de experiencia inmediata y descubrir otra dimensión: la de lo absoluto, antagónica con lo limitado y relativo. Inaugura la muerte 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 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 vista como fin y

principio, es lo último y lo primero, es la extinción y el renacer hacia la plenitud. Es el medio para liberarse de las ataduras y acceder a lo que permanece. El tránsito de una situación a otra es desde 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. (...)
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 del límite lleva al hablante a romper lo habitual para incorporarse en un ámbito trascendente, donde se han superado los contrarios y se ha generado una nueva realidad que los funde en un oxímoron:

*“Amor es brote en áspera corteza;
y en la mudez del agua transparente
es el canto que nace en la corriente,
que luego de extasiada se apereza.”*

(“La rosa del amor”, *No más que una rosa*, p. 65).

El camino es el de la revelación, no el de la razón. En el instante de la revelación, el hablante traspasa el umbral de lo humano y conquista una vivencia total, definitiva:

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

(Ibíd., p. 66).

El motivo del paso del umbral significa que Prado construye sus poemas en torno a experiencias extremas que afectan al hablante en su integridad. Un rasgo peculiar de la poesía de Prado es el hecho 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).

9. EL VIAJE Y LA CREACIÓN DE UNA SEGUNDA REALIDAD

*“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).

Los dos primeros versos del soneto transcrito nos enfrentan a un hablante que deambula lentamente, abstraído en sí mismo, metido en su propia interioridad, sin rumbo fijo ni meta alguna, la voluntad laxa y el deseo flojo, nada pretende. Avanza yendo de un lugar a otro en medio de la naturaleza, vagando *“ensimismado, sin rumbo alguno y el deseo ausente”*. Cruza un puente y continúa con su marcha, sin detenerse, entre las huellas que el arado dejó en la tierra. El ritmo del primer cuarteto es lento, sólo dinamizado por verbos que indican movimiento: *atravieso, cruzo, sigo*, que, en sí, indican acciones que se terminan, que tienen un principio y un fin; pero, aquí, gracias a la creación de un espacio leve, casi sin peso ni gravedad, indeterminado, significan algo permanente. El Yo, por su parte, tampoco aparece determinado explícitamente, sólo sabemos de él, que pasea, no se detiene, su vagar es lento, está concentrado en sí mismo, su voluntad está relajada, suelta. A medida que el cuerpo se adormece en su materialidad, surgen las imágenes visionarias –las del vaticinio de otra realidad–, y se produce el milagro: la revelación de una inmensidad sin fin ni límite que impresiona e impacta –*“mar eterno”*– y que procede de sus propios sueños que adquieren más realidad que el exterior mismo: *“país soñado”*. Tal es el ámbito propio, que auna armoniosamente lo de adentro y lo de afuera, lo interno y lo externo, la contingencia y la idealización, la conciencia y la naturaleza, Yo y lo Otro.

El tiempo cronológico –el del reloj– huye del hablante y éste accede en visión al tiempo-espacio interior, que no permite distinguir entre imaginación y realidad; y que se convierte en un refugio poético para él. Alcanza instantáneamente la felicidad: intuye el límite, la ruptura y la trascendencia. La felicidad equivale al éxtasis del placer estético. Esta segunda realidad –lo revelado– se manifiesta, a veces en un sentimiento de extrañeza, que

se traduce en el hecho de que tanto el mundo físico que lo rodea, su propia existencia y la conciencia íntima de su ser, se le muestran como algo ajeno y distinto.

Analógicamente, al identificarse con “*un río rizado por el viento*” proyecta, el paisaje con la emoción que experimenta el hablante. El verso simboliza la *alegría*, con una intensa vibración expresada por los sonidos brillantes y silbantes de las consonantes R-R-Z-R-V, que destacan con mayor fuerza el sentido poético. La metáfora fusiona magistralmente la visión y la imagen, lo sensible y lo intelectual, “lo espiritual y lo material, lo abstracto y lo concreto, lo sensorial y lo mental” (Kupareo, Raimundo, 1965, El valor del arte en *Creaciones humanas. La poesía*, Santiago, Pontificia Universidad Católica, p. 65). Unificado a sí mismo, “*río rizado*”, e integrado a ese “*mar eterno*”, se conquista la ruptura de todo límite: “*ensancha como un sueño sus orillas*”.

10. CONCLUSIÓN

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. La literatura es la Tierra Prometida donde la vida hecha lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser. 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. El poeta capta la *vaguedad deseada* que es, al mismo tiempo, imagen de la *precisión* que sabe asumir la sensación más sutil, más tenue. Y la búsqueda de lo indeterminado se convierte en observación de lo distinto, diferente, único, múltiple, imaginado e intuido que guarda, a su vez, una experiencia única, real o imaginada.

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*.

Dentro de la vida concreta que fluye sin cambio aparente, uniforme, sin principio ni fin, el poema cristaliza una porción de la existencia en una *forma*, que adquiere un sentido no definitivo, no fijo, no absoluto, sino viviente como un organismo. El texto poético expresa el *límite* (la forma, la perspectiva, el plan) y la *ruptura* (el sentido abierto, plural).

Y la escritura es el elemento 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*” (*Esta bella ciudad ervenada*, p. 11).

BIBLIOGRAFÍA

- Alone, 1963: "Pedro Prado", en *Los Cuatro Grandes de la Literatura Chilena*, Santiago, Zig-Zag, pp. 54-114.
- Anderson Imbert, Enrique, 1976: "El Realismo Mágico en la Ficción Hispanoamericana", en *Realismo Mágico y Otros Ensayos*, Venezuela, Monte Avila, pp. 7-25.
- Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo, 1952: *Pedro Prado, un Clásico de América*, Santiago, Nascimento.
- Balart, Carmen, 1980: "La Rosa Revelada, poema de *No más que una Rosa*, Pedro Prado", en *Revista Chilena de Literatura* N°15, Santiago, Universidad de Chile, pp. 36-58.
- Balart, Carmen, 1986: "Pedro Prado y la Ruptura del Límite", en *Academia* N°13 y 14, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 213-226.
- Donoso, Armando, 1962: "La Obra de Pedro Prado", en *Atenea* N°398, Concepción, Universidad de Concepción, pp. 99-130.
- Durán, Fernando, 1976: "Los Diez y la Literatura Chilena", en *Los Diez en el Arte Chileno del siglo XX*, Santiago, Universitaria, pp. 17-27.
- Emeth, Omer, 1961: "Pedro Prado", en *Estudios Críticos de la Literatura Chilena*, Santiago, Nascimento, pp. 240-276.
- Eyzaguirre, Jaime, 1973: "La Búsqueda del Ideal Místico", en *El Héroe en la Novela Hispanoamericana del siglo XX*, Santiago, Universitaria, pp. 81-94.
- Ivelic, Radoslav, 1965: "La Poesía de Pedro Prado", en *Creaciones Humanas. La Poesía*, Santiago, Pontificia Universidad Católica, pp. 129-186.
- Massone, Juan Antonio, 1981: "Pedro Prado: Experiencia Plural y Comunicación Vigente", en *Ensayos sobre la Arquitectura y la Poesía*, Santiago, Nascimento, pp. 7-18.
- Mistral, Gabriela, 1978: "Pedro Prado, Escritor Chileno", en *Gabriela piensa en...*, Santiago, Andrés Bello, pp. 113-120.
- Montenegro, Ernesto, 1968: "La sonrisa de Pedro Prado", en *Mis Contemporáneos*, Santiago, Universitaria, pp. 119-131.
- Neruda, Pablo, 1978: "Latorre, Prado y mi Propia Sombra", en *Para Nacer he Nacido*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 388-409.
- Paz, Octavio, 1956: *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-181.
- Prado, Pedro, 1940: *Otoño en las Dunas*, Santiago, Nascimento.
- Prado, Pedro, 1945: *Esta bella ciudad envenenada*, Santiago, Universitaria.
- Prado, Pedro, 1946: *No más que una Rosa*, Buenos Aires, Losada.
- 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, Nascimento.
- Prado, Pedro, 1981: “En torno a la poesía”, en *Estudios sobre la arquitectura y la poesía*, Santiago, Nascimento.
- Santana, Francisco, 1976: “Pedro Prado”, en *Evolución de la Poesía Chilena*, Santiago, Nascimento, pp. 125-128.
- Silva Castro., Raúl, 1965: *Pedro Prado*, Santiago, Andrés Bello.
- Torres-Rioseco, Arturo, 1965: “La Novela Psicológica y Filosófica: Pedro Prado”, en *Nueva Historia de la gran Literatura Iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, pp. 204-207.
- Villegas, Juan, 1977: “El Llamado del Mundo, de Pedro Prado”, en *Interpretación de Textos Poéticos Chilenos*, Santiago, Nascimento, pp. 9-30.



LA GENERACIÓN LÁRICA DE CHILE

César García Álvarez

Esta generación recibe también el nombre de “Generación de 1950”, concepto creado por Pedro Lastra, y comprende los poetas nacidos entre 1920 y 1935.

He aquí una síntesis de las coincidencias cronológicas: Nacen en 1926: Sara Vial, Miguel Arteche y Pablo Guíñez. En 1928, nace Juan Lanza. Pertenecen al año 1930: Alfonso Calderón y Jorge Teillier. En 1931, encontramos a Efraín Barquero, Sergio Hernández y Rosa Cruchaga. Sin duda que esta cronología es de las más apretadamente generacionales.

El espacio de nacimiento también nos entrega otra variable: Arteche nace en Nueva Imperial; Teillier, en Lautaro; Pablo Guíñez, en Lumaco; Alfonso Calderón, en San Fernando; Juan Lanza, en Temuco; Rosa Cruchaga, en Concepción; Sergio Hernández, en Chillán y Sara Vial, en Valparaíso. Todos de provincia y, por lo general, del sur.

Finalmente, profesores. Así, estudiaron en el Pedagógico de Santiago: Teillier, Guíñez, Barquero; en la Universidad Católica, Rosa Cruchaga; y casi todos, con la excepción de Sara Vial y Barquero, han ejercido la pedagogía.

Nos hallamos ante una generación desidentificada. Un intento por definirla hace años, mediante un conjunto de estudios que se expondrían en la Biblioteca Nacional, quedó en eso, en intento. Son muchas las razones de esta “postergación” en cuanto grupo. Primero, Chile es un país personalista, donde los grupos sociales –sindicatos, asociaciones, partidos políticos, generaciones literarias– son muy frágiles, cambiantes, incapaces de hacer historia sostenida. Se cree más en las figuras, que se entienden como salvadoras. El sistema presidencialista reproduce con frecuencia más a la familia –Carrera Pinto, Alessandri, Frei– que a los partidos; el sindicalismo se centró en Recabarren y Clotario Blest; en poesía, exaltamos a Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Nicanor Parra. José María Echeverría, traductor de Weber, cree que el personalismo chileno obedece o arranca del antiguo hacendado colonial, y éste del “personalismo” español, que es, además, mediterráneo: el griego es olímpico; el italiano, emperador; el español, conquistador. Los tres hablan en singular; “*y yo estoy aquí para cantarlo*”, dice Neruda, como buen heredero de ese yo. En este marco mental, es muy difícil valorar, y muy poco se han valorado en Chile los grupos literarios: la Mandrágora, el Grupo Fuego, el Grupo de los Diez, la Generación del 40 y esta Generación Lárlica o de 1950. En segundo lugar, la Generación Lárlica es de clase media, clase eternamente postergada en Chile. Martín Rivas, Mamá Rosa, Hijo de Ladrón son ideales de hombres y mujeres de clase media sin porosidad político-social. Finalmente, profesores, en un país que siempre ha privilegiado al médico, abogado, ingeniero, y pocas carreras más.

Una nota más en esta introducción apresurada: En este estudio, no vamos a proponer los fundamentos estéticos-fenomenológicos del tema los “lares”, ni el contexto histórico-sociológico que enmarcó inicialmente esta generación. Remito, en el primer caso, a las obras de Bachelard *La poética del espacio* y el de Otto Bollnow *Ser y espacio*; en el segundo, véase la *Historia de Chile* de Sergio Villalobos y, de modo particular, *Testigos del 38*, singular obra de Marta Infante.

BIOGRAFÍAS COMPARADAS

Jorge Teillier Sandoval nace en Lautaro, provincia de Cautín, “donde la voz de la lluvia hace callar la voz de la noche”. Su padre, contador y agricultor. Poeta-campesino es Teillier, quien escribe su primer libro con el título *Para ángeles y gorriones*.

Sergio Efraín Barahona Jofré, nació en Piedra Blanca, Curicó, un 3 de mayo de 1931. Como Teillier, también estudia en el Pedagógico. Su primera obra está arraigada en el campo: *La piedra del pueblo*, 1954. En “Amor de tierra”, leemos:

*“Amor de la tierra, no me des tregua nunca.
Yo seré como una ola que regresará siempre,
a morir y a renacer en tus arenas.
.....
Amor de la tierra, entiérrame en el río cuando
muera,
para seguir recorriendo siempre tu cuerpo.
O entiérrame en la selva, para estar siempre
rodando
hacia tus astilleros como un árbol marino.”*

Pablo Guíñez Gutiérrez nace en Lumaco un 30 de junio de 1929, en “una aldea situada al fondo de la lluvia”, en Malleco, novena región. Hijo de profesor rural y horticultor:

*“Hace tiempo mi padre me enseñó la floresta
Me llevó por caminos ondulados de trigos
y trepamos alegres en pos de la colmena
primitiva que canta al pie de añosos olmos.”*

Miguel Arteche, Premio Nacional de Literatura 1996, nació también en el sur, en Nueva Imperial, en 1926. Profesor en la Universidad de Honduras. Golpeado por la ciudad, que no abandona, remite una y otra vez a sus fuentes y nostalgias:

*“Huelo todo el pasado en esta casa
siento toda la ausencia en esta ropa
vacío el comedor, bebo en la copa
que un viento asolador muele y arrasa.”*

Así recuerda “El comedor” de su casa, vieja casa de Nueva Imperial. Igualmente, del campo son otros poetas: Sergio Hernández, eterno arraigado, en Chillán; Rosa Cruchaga, con nombre de viñedos, cuya vocación literaria se despertó en el sur, en Concepción, a la vera de Arteche. Junto con ellos, proceden del campo, Alfonso Calderón, Juan Lanza, José Miguel Vicuña y su esposa Eliana Navarro, Rolando Cárdenas, Armando Rubio, Enrique Lihn.

LO LÁRICO Y SUS VERTIENTES

Lo láríco es sólo una vertiente de esta generación, enriquecida por otros muchos esteros temáticos; así: la marca existencial, la vinculación con los clásicos (Arteche); lo religioso, en algunos (Cruchaga); el “genos”, que es tronco de arboleda hecha abuelo, padre, hermanos (Teillier, Guíñez Barquero) y frutos de hijos; como profesores, hay en ellos conciencia de la palabra, casi filólogos-poetas, así: Guíñez, Arteche, Cruchaga, Lihn, teorizan todos ellos, reflexionan, sobre este instrumento que usan: la palabra. Hay estudios serios al respecto: los de Guíñez, marcados por Oroz y Rabanales; el estructuralismo de Lihn, que lo llevó a la polémica con José Miguel Ibáñez Langlois; Cruchaga hizo, sobre esta conciencia lingüística, un brevísimo discurso de ingreso a la Real Academia Chilena de la Lengua; Arteche habló sobre la palabra y sus palabras, en una presentación en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. En virtud de ello, Alfonso Calderón, Sergio Hernández, Arteche y Cruchaga pertenecen a la Academia Chilena de la Lengua.

Jorge Teillier, poeta láríco. Su nacimiento se produjo entre araucarias y lluvias. Su poesía es como las casas campesinas “abiertas para quien quiera entrar en ella” (Prólogo a *Muertes y Maravillas*). Cantor de grandes símbolos lárícos: trenes, caminos y ríos, “porque los trenes caminos y ríos simbolizan el paso del tiempo y me recuerdan la infancia en un pueblo con el corazón atravesado por un tren... todo lo que hago en mis poemas y en mi vida, son viajes. Pero viajes hacia el interior, porque soy sedentario y mucho, mucho más árbol que pájaro”. Los caminos en el campo, se sienten. El tren hace sonar sus ruedas y los ríos tienen murmullo. En la ciudad toda esta vivencia se nos fue. Santiago es parejo, siempre el mismo; el campo, con cada estación anual renace de forma distinta.

Y la nostalgia del mundo mágico de la niñez, “el menosprecio de corte y alabanza de aldea”, se encarna en Teillier con su propia marca: se siente del mundo natural, al cual pertenecía antes de nacer y al cual retornará al morir:

*“Veo pasar un rostro desconocido
en el canal que corre frente a la casa.
Ese rostro
será mi rostro un día.”*

(Crónica del Forastero, 1968).

El lar para Teillier es más que el espacio del sur de su infancia, éste remite al otro al “post mortem”: un espacio, una casa mítica, donde los pájaros, los seres vivos y los muertos, incluso los antepasados, se encontrarán en la casa-madre de la naturaleza. “Los antepasados y los parientes aparecen en esta poesía no en su condición de mero parentesco, sino elevados a la categoría de figuras míticas transfiguradas en ángeles guardianes”. Teillier se libera del mito de un “mundo otro” de Huidobro, del mito comunista de Neruda, de los espacios caídos y descompuestos de Parra, crea una interioridad natural, nos rescata para el primer día de la creación cuando estábamos armonizados con la naturaleza, éramos naturaleza que pensaba y cantaba sin dejar de ser hermanos del gorrión, del viento de la tarde y de las aguas mansas. Su padre fue militante comunista; él renunció a ideologías, pues “ninguna poesía ha calmado el hambre física del hombre”. Él fue profesor, y dejó de ser profesor, porque le molestaba el segundo y hasta tercer grado de abstracción que usamos los profesores, mucho más las fórmulas y metalenguajes:

*“Cuando las amadas palabras cotidianas
pierden su sentido
y no se puede nombrar ni el pan
ni el agua ni la ventana...”*

Quiere un mundo físico al que pertenece y le pertenece, y no hay otro que el del campo. El uso reiterado de la personificación se debe a que las cosas tienen vida, hablan. El pecado original en Teillier es pasar de la niñez mimetizada con el espacio, al adulto que piensa irse a la ciudad: “Pasamos a hijos pródigos”, título de un poema suyo.

La muerte, será hermana muerte, pues nos rescata para la naturaleza: “La muerte será una hoguera junto a la cual nos agrupamos”. “Para mí la poesía es un intento de integrarme a la muerte”. Lo láríco para Teillier no es un tema folclórico, es el profundo e inefable ser de las cosas. Es un buscador de un tiempo y espacio arraigado, y por esta vía Teillier, como otros poetas de esta generación, se hacen existencialistas y “creyentes”. La aldea es también una imagen del Universo.

Alone dijo en una oportunidad que Teillier era el mejor de su generación. Ahora descansa en un cementerio rural, como él quería, en la Ligua, no con sauces llorones o enlutados pinos de cementerio: “Planten a la vera de mi tumba un aroma, anunciador de presurosos días de primaveras, donde yo cante con los pájaros”.

Pablo Guíñez, 1949. Claudio Solar publicó una antología de la joven poesía de la Escuela Normal de Victoria, allí apareció su primer poema. Dice Claudio Solar: “son todos adolescentes y sus poemas les crecen como una flor”; ahí aparecía el poema “Al árbol” (1942), galardonado en Purén, “un soneto que me costó “fiebre y lágrimas”, dice Guíñez. El siempre ha confesado: “Escribo en homenaje a la palabra” (*Libro de las Imágenes*). En 1951, fue Premio de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción; allí participó en un taller literario con Lihn, Arteché y vino Teillier, luego Rosa Cruchaga. Tenía conciencia de su generación, de la nueva palabra, por eso se atrevió a decir: “Neruda

ya cumplió con lo suyo; esto me trajo muchos disgustos” *Afonía total* está dedicada “a los que me silencian”. Como Teiller, renunció también a una lingüística de metalenguajes: renunció a una invitación para la Universidad de Hopkins, renunció a la postulación de Rocco Cambareri, para ir a la Universidad de Roma; Eladio García quiso, y no pudo llevarlo a la Universidad de Costa Rica, Coseriu lo invitó a la Universidad de Tubingen. Guíñez es poeta, escribe a destajo y sin cansancio, y escribe a la vera de las cosas que le vieron nacer, “no las traicionaré exiliándome culturalmente”:

*“El poema es un árbol
que al girarlo
se le cae la música.
En el poema crece la palabra.
Y la palabra canta, como un pájaro
afirmada en el arco primitivo
que desnuda la sangre.”*

Hay que recuperar la palabra. Huidobro hizo de ella un meteorito galáctico; Neruda la subió al olimpo, es himnico; Parra la zamarreó. El poeta de esta generación de 1950 es mimador de la palabra: Calderón, es conciso; Cruchaga, hermética; “escribo en homenaje de la palabra”, dice Guíñez. Cuando más rescate mi palabra, más me rescato yo y el espacio lárco que me funda. Amar la palabra por el amor del espacio. Palabra y ser, ésta es la cuestión. Y para hablar del ser y la palabra, hay que hablar en voz baja, confesional. Esta es una generación de intimidades, sin las grandilocuencia de Pablo de Rocka, Neruda, Huidobro o las iras amargas de Gabriela Mistral, para quien, como Neruda, su verso se hace látigo y castigo. “De la tumba donde te pusieron, te bajaré...” “Yo tengo una palabra en mi garganta, si la dejo salir...”

Esta generación es de palabra callada, aquélla con la que el campesino saluda todos los días al animal en su cuadra, a la flor en el huerto, o dice con el trago de vino o de agua, a solas, “qué buena es esta agua, este vino es de la cepa de don Clemente”. El agua, río, estero, lluvia o rocío llama a la intimidad y a compartir secretos. El agua, con su sonido, siempre secretea, por eso su palabra es agua y ser, pues el mundo se fundó sobre esta movilidad significativa. De esto da cuenta su obra *Fundación de las Aguas*. El agua es idea fuerza en su poesía, porque el agua marca al hombre de la Frontera: come, calza, viste, se mueve, trabaja, según el agua se lo permita. Pero el agua no es elemento maldito:

*“la lluvia se descuelga con su paso de niña
de lo alto del cielo y el agua rueda.”*

El agua enseña a leer:

“Yo no tengo lenguaje, pero leo en la lluvia.”

El agua tiene señorío:

*“En el Sur. Donde el agua dice su señorío
y la ventana coge el caracol del viento.”*

Esta generación, como observamos, es antiheroica, recoleta, sin las bufonadas e histrionismo de Neruda y Rocka, Neruda y Huidobro. Ellos hacían poesía discurso, la generación del 50 es poesía del antidiscurso, enunciativa, confesional:

*“Bajemos a la tierra a endulzar la palabra
y llenar de presencia vegetal su estatura.”*

Son poetas que se sienten cerca de Machado y Garcilaso. De Guíñez, decía Arteche: “me alegra tu libro tan ausente de metáforas...creo que es el destino de nuestra generación, cambiarle el rostro a la poesía”:

En Guíñez, hubo una ruta de exploración lárca:

*“Yo estoy muy lejos. Sol. Nadando en raíces.
Queriendo perforar, ir hacia el agua
y recorrer la piedra y su lamento.”*

En aquellas angustias, se intoxicó, estuvo largas horas en coma, pero supo salvarse:

*“Largos períodos de preparación requieren las flores
largos períodos como el amor
largos períodos de preparación y crecimiento.”*

Guíñez es un obsesivo de la palabra, porque es un obsesivo de la raíz, corola, flor y fruto de su ser en el espacio. Para ser ahí, necesitó de la palabra única, eterna, elegida antes de todos los siglos, que le permita hablar de ese ahí. Nuevamente el problema del ser y la palabra. El poeta debe deslexicalizar la palabra. La palabra funda las cosas, las cosas fundan las palabras:

*“Construyamos ahora nuestra rosa
la luz edifiquemos bajo el agua.
Tratemos de mirar aquella tierra
Ese rincón que cabe en una mano.”*

Guíñez vive en Santiago, pero en un Santiago que no se le muestra agresivo; sabe descubrir lo que tiene de valle del Mapocho, de frescura natural oculta por la civilización: un día resonarán los himnos marciales del “Dieciocho”, que siempre llegan civilizadamente ritualizados, pero añade:

*“Un día resonarán los himnos marciales
y volarán de gozo las libélulas.”*

Qué hay aquí de más valioso: ¿los himnos marciales o las libélulas? Sin duda, es el alma lárca que cada día ocultamos más en Santiago, al levantar más torres y dejar menos árboles, al producir más esmog y dejar menos aire.

Y Guíñez llegó finalmente a la palabra y al ser en su último libro, *La región celeste*. Piensa con Parra que lo lárco natural de Teillier es muy respetable, pero “los gusanos no pueden ser nuestros jueces”; y se levanta desde la insatisfacción lárca de las aguas, símbolo

de lo que se va, a la fundación de otra casa, en la que la del abuelo y el vecino se sumergen más dignificadas. *La región celeste*: ¿no manan de aquí las aguas?, ¿no es el cielo nuestro techo mayor?, ¿no es círculo que nos contenta y horizonte que no nos paraliza? Buscó el ser y la palabra, y encontró el Ser con mayúscula y la Palabra con mayúscula que penetra las materias y las hace luz, como “Esta piedra”, que se hace transparencia. Se siente constructor de la palabra y su significación. Empedernido hurgador, horadó la palabra hacia una semántica consoladora. Existencialismo y religiosidad se dan la mano, dice él. “Nosotros venimos emergiendo de un mundo caótico y hay que construirlo en el lar”.

Efraín Barquero, como Teillier, Guíñez, Cruchaga, Arteche, Hernández, Gastón, profesor. Abandonó las lecciones. *La piedra del pueblo* es su primera obra, de 1954. Libro de un larismo que se hibrida con la lucha de clases. La lucha de clases conmueve el espacio lárco. No sin razón lleva el prólogo de Neruda. Segunda obra: *La compañera*, la mujer ya lazo de reconciliación:

*“Hasta miro de otra manera a los hombres
desde que descubrí tu miel silvestre.
No quiero lastimar a nadie: siento que todos
tienen como tú algo de nido salvaje.”*

La mujer es riqueza. La lucha de clases se aleja de Barquero y su campo brilla con luz propia, sin mediatizaciones ideológicas:

*“... como el único orgullo, como lo único bello
como una joya ahorrada en la casa de un pobre.”*

Ahora se invierten las palabras de los conflictos sociales, se llenan de otra semántica: los valores lárcos sustituyen y superan los valores de cambio. La plata, el dinero, la riqueza; en el campo, hay otras platas, más ricas y valiosas. Dice de su padre muerto:

*“Y aunque era negra la pobreza
tu brillaste como un barco de plata.”*

Enjambre es la tercera obra. Obra madura. La casa campesina se ha convertido aquí en imagen del mundo. Es un universo aparte. Este mundo tiene como el otro, el profano, una historia, con la diferencia de que en aquél hay luchas de clases, violencias; en éste no ha habido pecado original, es la armonía de los abuelos, padres, hijos, nietos, allegados, todos hermanos. Aquí se habla del fermento para renovar al otro, el de las violencias sociales. Hasta las cosas materiales, son hermanas:

*“Quiero dormir en el granero, en el granero
de vigas añosas y paredes de barro.
Que estén cerca de mí las herramientas que conocen la tierra
que duerme junto a mí las trenzas del verano.”*

En la ciudad, no hay identidad:

*“Poco nos distinguimos de un zapato
en este apuro por vivir.”*

Los hijos son la continuidad láríca:

*“Un recién nacido en una casa sola
es como el secreto de los viejos muebles
y en la soledad casi humana de los lechos
se aleja la muerte con su mancha pura.”*

El pan del hombre es el libro siguiente. Se trata de un viaje a la energía misteriosa de la vida de la cual surgió su padre y él y sus hijos y los hijos de sus hijos. Energía convocante. Barquero va a las raíces metafísicas de lo láríco, donde está la raíz última de su espacio .

Esta energía hecha familia se hace religión en *El Regreso*, libro de 1961. Lo óntico siempre es sagrado. Barquero se hace religioso, la imagen es la del padre en el correlato de Cristo que en la Última Cena, deja su cuerpo, alimento perdurable. El padre es el alimento de lo láríco. El padre toma el pasado del abuelo y el futuro de los nietos:

*“Padre, siempre que parta el pan, estaré
tratando de comprender este momento
¿Para qué nos has reunido en torno
a esta mesa donde no hay alimento ni bebidas?
- Es mi propio cuerpo el que reconocéis
mi casa inhabitada, mi lecho verdadero.”*

Una reflexión recapituladora: Guíñez fundó una región celeste; Teillier, un cielo de armonía con la naturaleza; Arteche y Cruchaga, tienen un cielo cristiano; Barquero concluye, como ellos, en la intuición de lo láríco como superación del tiempo, y funda como ellos un espacio sagrado.

Naturalmente tenía que escribir *Poemas infantiles*. Los niños son los herederos de la tierra; ninguno de estos poetas deja de tener temas de niños: “Bicicleta”, Arteche; “Simple juego”, Guíñez; Barquero escribe este “Juego”:

*“La guinda roja
buscar, buscar
entre las hojas
coral, coral.”*

*El tranco viejo
gomar, gomar
el zorzalejo
brincar, brincar”*

Miguel Arteche nació en 1926. Escribe su primer poema en Quinteros, en provincia. Tiene 18 años. El primer ciclo de Arteche es de melancolía y nostalgia, carece de

originalidad. Sin embargo, hay ya en “El sur dormido” algo que, en forma ahondada, persistirá: la fuente, el río, el boldo generoso, lo sagrado. Arteche es un poeta confesional. Lo lárlico hace cristiano-católico. En *Destierros y Tinieblas*, leemos: “Creo que he dado una dimensión religiosa del mundo a nuestra poesía”. En lo demás coincide con los poetas de su generación: el lar y la conciencia de la palabra, lo que hemos llamado poetas filólogos: “No es nada nuevo, pero sí lo es en la poesía chilena, dicho en términos generales, donde se ha abusado de la palabra, donde no ha existido conciencia de lo que es ella. El lenguaje de la poesía debe ser seco, austero, y esto no es corriente en la poesía chilena”. También en Arteche encontramos la imagen del padre, del niño, del comedor, del tiempo que se ha ido, de los ríos, de las aguas: las universales temáticas de su generación.

Hay en Arteche una dramática, irresuelta originalidad, manierista originalidad, por la confrontación lárlica-laica con la dimensión religiosa-doctrinal. Los poetas lárlicos, hasta ahora, fueron hurgando en el ser cercano, para fundar la región celeste: el paraíso perdido, hasta llegar a lo óntico y, como queda dicho, lo óntico es religioso. Arteche no llega a la región celeste, ya la tiene. Entonces, en la ruta penetradora de los espacios originales del sur, encuentra al final un desencanto: no son espacios autenticadores, también serán consumidos por el tiempo barroco: “tú y ello juntamente, en polvo, en humo, en sombra en nada”. Arteche no funda espacios humanos. El orden natural no tiene autonomía para él. Aspira hacia lo lárlico, lo quiere, lo ama, le atrae y le subyuga, pero “mil gracias derramando, pasó por estos sotos con presura y yéndolos mirando vestidos los dejó de su hermosura”, no son Dios. San Agustín lo había expresado: pregunté a la belleza de las cosas y ellas me dijeron, no somos Dios, Él nos hizo:

*“De mi matriz a la cuna
y de la cuna hacia el río:
y en el río vas al mar,
hijo.*

Madre, pero en el mar siento frío.

*De mi matriz a la tierra
no será largo el camino
y en la tierra yo estaré
contigo.*

Madre, pero en la mar siento el frío.

*De la matriz a la noche
se va lo tuyo y lo mío;
mas la noche será tierna
para nosotros, hijo.*

*Madre,
¿y si la noche es el frío?”*

Matriz, cuna, río, tierra, caminos del lar, ... pero con noche y frío.

De esta dualidad irresuelta, de esta doble polaridad: “Casa paterna”-“Casa de Dios”, “Reino de la tierra”-“Reino de los cielos”, “Padre de mi vida-Padre, Dios”, queda una no menor inseguridad como se ve en el poema siguiente:

*“Cuando todo sea olvidado (porque todo será olvidado)
cuando no recordemos quienes fuimos bajo este árbol
que ha de ser una mesa
y cuando la mesa se transforme en el fuego
y cuando todo se restituya en ti —oh Madre tierra—
en tu terrón amargo
tu fluirás cantando, seguramente cantando.”*

“Madre tierra” cuanto gozo, “terrón amargo”, cuanta desilusión. Arteche o la inseguridad láríca.

Distinguen los analistas el tiempo y el tempo, el tiempo cronológico y el tiempo psicológico o vital, el real y el de la añoranza, que revive Kavafis y escribe con minúscula y con mayúscula. Los poetas lárícos son de una inmensa riqueza en este tiempo vital que —y vuelvo a Kavafis— hacen las cosas más bellas, presentes y atractivas. Arteche no tiene tiempo vital, tiempo o añoranza consistente. Arteche es un barroco, gran lector de los sonetos de la muerte de Quevedo. Arteche ama lo láríco y a la vez escribe *Destierros y tinieblas*:

*“Busco el pasado entero en esta mesa
las manos que no son y están, el mundo
que estuvo alrededor de este vacío.*

*Y al levantar de nuevo la cabeza
huelo todo el ayer, y aquí, profundo
me encuentro a solas con la edad y el frío.”*



DESTIERROS Y TINIEBLAS EN LA POESÍA DE MIGUEL ARTECHE

Gilda Pandolfi Setti

*“Tinieblas que allí están. Si no las veo
es porque estoy sombrío de tinieblas.”*

Enjutez esquelética y sentenciosa, ceñida la forma, concentración condensada de la idea. Con este poema se instala en la poesía de Miguel Arteché, un espacio y un sentir de tradición barroca hispánica que, como la expresión más pura de la angustia y el desasosiego, expresa una “forma de arte y de vida altísima, merced únicamente a un radical y angustiado problematismo”.

La mezcla de recogimiento y desmesura, de espera y desengaño, de incertidumbre y seguridad, que se conjugan sin contradicción en el barroco, no son sino expresiones de una misma tensión hacia un absoluto entrevisto y casi nunca logrado, alma en ascensión y naturaleza que retiene y pugna en la que se debate la doble creatura humana.

La poesía de Miguel Arteché nace de la incertidumbre, de la duda, de un interior conmocionado, lejos de la serenidad, claridad y equilibrio de las certezas.

Aparece en el poema, un espacio de tinieblas, en las que en lucha silenciosa, se debaten la luz y las sombras; un espacio desolado y vacío al que llega el hombre.

El sentimiento de destierro y tinieblas se posesiona de los poemas, que expresan un yo lírico perdido en “el oscuro espacio de la estrella”, que no es paraíso ni infierno, sino un Limbo desconocido y tenebroso, en donde el hombre se encuentra desolado.

La muerte no es un paso que lleva a una certeza: Dios o la Nada, sino que conduce a un mundo vacío y frío en donde el hombre queda desterrado, lejos de lo familiar y de “los de abajo”.

La muerte y Dios, inicio y final de la vida trascendente, son las grandes angustias e incertidumbres que enseñorean la poesía de Miguel Arteché, de indudable signo religioso.

La dura evidencia de la muerte, ineludible y sin consuelo ni poesía, se hace presencia poética en numerosos poemas de *Destierros y Tinieblas*:

En “Frío”, se van tramando en una red de bellísimas imágenes de profundas resonancias simbólicas, el patético diálogo de la madre que revela e intenta dulcificar al hijo, el terrible destino humano: nacer para morir:

*“De mi matriz a la cuna,
y de la cuna hacia el río:
y en el río vas al mar,
hijo.*

*Madre,
pero en el mar siento el frío.*

*De mi matriz a la tierra
no será largo el camino,
y en la tierra yo estaré
contigo.*

*Madre,
pero en el mar siento el frío.*

*De la matriz a la noche
se va lo tuyo y lo mío;
mas la noche será tierna
para nosotros, hijo.*

*Madre,
¿Y si la noche es el frío?”*

El maravilloso poema, situado en la develación de la madre al hijo, logra crear un patético clima que contrasta, la dureza de la verdad ineludible, con la ternura del amor materno que avisa ¡con qué dolor! y a la vez, consuela y promete, suaviza y atenúa, la terrible verdad de la vida: tener que morir.

Gradualmente, las palabras poéticas van recorriendo el trayecto humano: matriz, cuna tierra, noche, frío, pero en un creciendo sostenido, que la aglomeración de enumeraciones presididas por la persistente conjunción que opera como centinela de algo que no debe omitirse, “y de la cuna hacia el río/ y en el río vas al mar/ hijo/, siguen el ritmo fatalmente ininterrumpido del curso de la vida hacia su fin.

El camino de la vida se despliega, disimulada su dureza, en la ternura materna que promete:

*“Y en la tierra yo estaré
contigo hijo
.....
mas la noche será tierna
para nosotros, hijo”,*

pero la voz del hijo, no obstante la promesa tranquilizadora, opone la duda:

“pero en el mar siento el frío

.....
¿Y si la noche es el frío?”

Posibilidad-verdad ya ineludible, imposible de disimular: madre e hijo irán al Frío.

El tono contenido, el sentido concentrado, el vacío de certezas que las preguntas reiteradas van articulando, la ambigüedad que subyace a la palabra poética, lo oscuro, ubican al poema bajo el signo de la mejor tradición barroca.

Es, precisamente, la incertidumbre, la falta de certeza frente a las grandes verdades buscadas por el hombre, que lo plantean ante la muerte y lo que habrá tras ella, lo que vertebra los poemas de *Destierros y Tinieblas*, que recogen la angustia metafísica del poeta.

La muerte sentida como destierro, se configura en el poema “Girando”. El hombre está perdido “en el oscuro espacio de la estrella”, está perdido en medio de un espacio desnudo en el que no hay nada familiar: “habitación que desconozco”, “sin campo”, “sin lluvia”, marginado del mundo de los hombres, “sin manos”, “sin voz”. El hombre sacado de su tierra: mundo, patria, aldea, casa, desterrado, ha sido trasladado a un mundo que el hombre no habita.

Desde una red de metáforas-símbolos de profundas resonancias, se va tramando un ámbito de desolación y tinieblas:

*“Y ahora en el espacio, en el oscuro espacio
de la estrella, en una habitación que desconozco:
en el espacio
sin campo,
sin lluvia,
sin manos
y sin ciudades. Ahora: en el espacio,
donde no habita nadie, donde la oscuridad es llanto
sin respuesta. Solo, con una silla, y desnudo, canto:
pero no tengo voz, pero no tengo manos.
Gira y arde en el espacio
mi habitación desnuda. Y canto
a ver si me responden desde abajo.”*

Desde estos versos magníficos se descarga sobre el poema, el terrible espacio que el poema sustenta: no es gloria ni condenación, es un Limbo vacío y desolado, terrible, parecido, a la Nada, en el que se encuentra el hombre desterrado.

El hombre, con una voz que no existe, venida desde el fondo del vacío, solo, con una silla, desnudo, sin nada traído “desde abajo”, canta. Pero, ya no es el que cantaba, porque ahora “no tengo voz”, “no tengo manos”:

*“[...] y cantos
a ver si me responden desde abajo.”*

La fuerza de la frase poética, “a ver si me responden desde abajo”, traduce la angustia del que está perdido en un espacio vacío y oscuro que no conoce, desde el cual quiere comunicarse con su mundo conocido y habitado.

El verso, casi coloquial en su forma, “a ver si me responden”, define un sentido esencial del poema: el hombre no sabe su actual condición, sólo sabe que está en un lugar “donde no habita nadie, donde la oscuridad es llanto sin respuesta”, en el que está desolado y, supone inocente, la posibilidad de ser oído y regresado a su mundo, a su campo, su lluvia, a su voz y a sus manos.

El poema recoge el desgarrado sentimiento humano hacia la muerte, que se resiste a la evidencia. Nuevamente expresa la ambigüedad del fin humano, la incertidumbre, la duda, porque ¿dónde está verdaderamente el hombre? ¿Adónde va al final del Frío?

Pero aún hay más, hay un resplandor que se acerca girando:

*“Y veo la luz, y clamo
pero las palabras que no brotan y el resplandor se acerca
girando.
Pero no es tu luz, Dios mío.”*

El hombre se encuentra en la noche oscura de un Limbo, sin Dios. La Muerte sólo es un espacio vacío, sin Dios.

El tenebroso sentido de una Nada que traspasa, como terrible certeza, el ingenuo o difícil entramado de la fe religiosa, vuelve a temblar en los poemas de Arteché.

Su alma vuelve a asomar en la tensión entrevista, hacia una meta absoluta y nunca lograda. Tiende desesperadamente a encontrar una verdad, pero no hay verdades encontradas, sólo incertidumbre y terrible presentimiento.

En el poema “Nadie en el Mundo”, el poeta recoge la terrible muerte total que significa la muerte. Todo ha sido borrado, las montañas, y “las puertas de la tierra y las ventanas del aire”. En una alucinante cadena de interrogantes, el yo lírico se pregunta por el mundo, el mundo doméstico y diario: “dónde fue el Zapato”, “fue la llave”, “dónde está la silla”, “cuándo desapareció la calle”, el tenedor “y el cuchillo”, “los instrumentos del hombre”, y en bellísimas imágenes, indaga por la vida de la tierra:

*“¿Y los témpanos de fuego
del verano? ¿Cómo, Padre,
fundiste la primavera
y el otoño retiraste?*

.....
*¿Y las paredes del solo
que un viento negro deshace,
y el salir de las estrellas
y los cerrojos del valle?”*

La angustiada interrogante, que avanza insistente, desde su dónde, progresiva en su reiterada conjunción, y que va sumando, agregando objetos y signos de vida, “y las paredes... y el salir..., y los cerrojos..., y la muchedumbre”, da cuenta de la desaparición del mundo. No es la destrucción del mundo lo que acontece, sino la desaparición de la vida.

El hombre se encuentra, nuevamente, como en el poema “Girando”, en un espacio vacío y desolado, el espacio en donde, para él, ha dejado de existir todo.

De repente, en un solo instante, todo ha dejado de estar ahí, y el hombre, nuevamente, no sabe qué pasa y pregunta desolado al Padre: ¿dónde, dónde, están las cosas; dónde, dónde, la vida?

El poema traduce en sus magníficas metáforas que contienen los signos de la vida, del cosmos y de Dios, el angustiada y desgarrado sentimiento humano que al morir, uno no se sabrá muerto, y que, no obstante, se encontrará desterrado en un mundo extraño, vacío y sin nadie.

Un mundo sin nadie, en que ha desaparecido el tiempo, “¿no hay nadie/ sobre este jueves que ahora/ es domingo, viernes, martes?” En que ha desaparecido el tiempo, el espacio, el hombre, la vida: “¿La eternidad? ¿La Nada?”

Y, luego, la gran pregunta final:

*“Y el pozo de tu distancia,
¿Dónde se halla Padre?”*

La pregunta trágica traspasa el poema; la implícita pregunta verdadera del texto queda sólo sugerida, pues el hombre se aferra a la existencia de un camino.

Sin embargo, el poema, despiadado, desencadena en su secuencia de preguntas por la nada, la patética y terrible incertidumbre-certeza: ¿También borraste el camino de tu distancia, Padre?

La angustia como elemento principal de sus poemas, el motivo religioso como incertidumbre, el sentido trágico y desesperanzador que implica la duda, los motivos recurrentes de lo oscuro y el frío, del espacio vacío y tenebroso, de la desolación y la Nada, como lugares de destierro del hombre, las insistentes preguntas retóricas que interrogan sin respuesta, el lenguaje, absoluto, intensamente figurativo, el paradójico entrelazamiento y asociación de ideas y palabras, hacen de esta poesía de Miguel Arteche, una poética de signo barroco, que ciñe circularmente su obra y rezuma su sentido en los dos únicos versos de “Tenebre”, que también en su gesto de suprema elegancia, fijan un lenguaje de contención castellana:

*“Tinieblas que allí están. Si no las veo
es porque estoy sombrío de tinieblas.”*



LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA

Teresa Ayala Pérez

INTRODUCCIÓN

Abordar la poesía es, en sí, tarea difícil, puesto que en ella aparece la palabra en su uso más sublime; es la palabra mágica, una suerte de conjuro para sacar algo de la nada. La poesía es la alquimia de la palabra, la búsqueda de la palabra esencial, la búsqueda del ser de las cosas que está más allá de la palabra convencional. El poeta es un *creador*, representa la mirada del asombro, pues *poiesis* significa creación:

*“Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida mata”.*
*“Por qué cantáis la rosa ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema”.*
“El poeta es un pequeño Dios”.

(Vicente Huidobro, “Arte Poética”).

Además de creador, el poeta es el *vate*, el que *vaticina*, pues vive con los dioses, según Vico. Los primeros hombres fueron los poetas, pues ellos miran la esencia de las cosas; tratan de ver qué hace que la cosa tenga ese nombre. Es el poeta quien nombra las cosas por primera vez:

*“Escribo para alguien que me espera.
No sabe que me espera. Cualquier día
encontrará la palabra quieta con su ansia
y le dirá mi sentido a su sentido”.*

(Roque Esteban Escarpa, “Leerán algún día”).

*“Las galaxias estaban prácticamente en contacto
hace seis mil millones de años,
y los gallos de Einstein cantan desde otras
cumbres
pero nadie los oye. Leamos en el cielo
libremente el origen.*

*Tú que vienes llegando con octubre gozoso
y los ojos abiertos en la luz de tu madre,
oh Gonzalo invasor, amémonos sin término
a la estrella más alta.*

*Todo es parte de un día para que el hombre
vuelva,
para que el hombre vuelva a su morada.
Tú que entraste volando dinos qué pasa arriba,
pero sigue volando”.*

(Gonzalo Rojas, “El recién nacido”).

Con el *Creacionismo*, no obstante, se crea un mundo de lenguaje que se opone al mundo de la realidad: el poeta es un pequeño dios, pues crea con la palabra y es el poeta quien tiene la primera mirada. Pero las vanguardias rompen la lógica y la sintaxis y la palabra pierde su natural contexto. El lenguaje es un estallido, porque el lenguaje de la poesía no está hecho para ser usado por una voz humana. Mientras el mundo está al borde del estallido, el lenguaje de la poesía también lo está, pues está reflejando cómo el mundo se destruye:

*“Te hablo.
No estás.
La noche.
No quiero convencerme de la noche.
No estás.
La noche.
Te hablo.
Sólo la noche en torno.
En torno”.*

(Braulio Arenas, “La silenciosa”, fragmento).

¿Cómo es posible, entonces, aplicar la Lingüística del Texto a la poesía, que es palabra mágica, o en particular a la poesía contemporánea, donde a menudo se destruye la sintaxis?

*“Temporio
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
semperiva
ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
Auriciente auronida
Lalalí
Io ia
i i i o
ai a i ai a i i i o ia”*

(Vicente Huidobro, canto VII, *Altazor*, fragmento)

En la poesía, el hablante lírico no es un emisor convencional, pero el receptor tampoco es convencional a nivel pragmático. Sin embargo sí existen ambos factores

comunicativos. Por otra parte, si bien es cierto que el texto poético posee su propia referencialidad, su sentido propio, no es menos cierto que también tiene referentes extrapoéticos:

*“que llegue esa carta piensa Hilda y el sello
diga Santiago, con tal que esa carta
sea de Santiago, y
el que la firme sea Alejandro y
diga: aparecí. Firmado: Alejandro
Rodríguez; siempre y cuando
se aclare todo y ningunas
muertes sean muertes, ningunas
Cármenes sean sino Cármenes, alondras en
vuelo hacia sus Alejandro, mi Dios, y
los únicos de este juego cruel sean ellos, jellos
por lo que escribo esto con mi
sintaxis de niño contra el maleficio:
los mutilados, los
desaparecidos!”*

(Gonzalo Rojas, “Ningunos”).

En este poema los mecanismos formales de los encabezamientos, cesuras, apelaciones y exclamaciones intertextuales van configurando la historia en el interior de las palabras para mostrar un espacio fragmentado, un sentimiento sombrío frente a la realidad de Chile. Sin embargo, aunque existe un referente extrapoético, importa más el uso del código, puesto que la poesía no narra el mundo, sino que lo sugiere. Hay implicación pragmática: una sola línea descubre el mundo y con poca masa lingüística aparece una mayor capacidad expresiva.

De hecho, la poesía es eminentemente expresiva y aun cuando representa un muy especial uso del lenguaje y una forma de comunicación que va más allá de los sentidos, pues apela a los sentimientos, es comunicación y es lenguaje, por lo cual no sólo la Lingüística del Texto, sino que la Lingüística –como la ciencia del lenguaje– tiene algo que decir, amén de otras ciencias conexas, como la Semiología.

LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO

En las décadas del ‘50 y del ‘60 resultó evidente que la lingüística estructural y la generativa no eran suficientes para resolver problemas a nivel transfrásico o para abordar la comunicación como proceso. Los investigadores se abocaron a la tarea de analizar lo que va más allá de la oración, concepto en el cual se detenían los estudios tradicionales: Isenberg (Berlín Oriental), Petöfi y Rieser (U. de Bielefeld), van Dijk (Amsterdam), Dressler (Viena) y Coseriu (Tübingen) contribuyeron a sentar las bases y a desarrollar una teoría que rápidamente se ha ido consolidando.

Se parte del supuesto de que no hablamos por frases, sino por textos; es decir, que “todas las unidades lingüísticas regulan su interacción operativa según el ‘plan textual’ en que aparecen insertas” (Petöfi, 1978). Se considera, entonces, que el lenguaje no existe sino como texto y todos los fenómenos se dan en este signo lingüístico originario.

El *texto* se caracteriza por ser capaz de abrir y cerrar un acto de comunicación. Es una realidad lingüística que está enmarcada en una situación extralingüística (pragmática).

Definición de texto:

El texto es “una secuencia de oraciones coherentes y puede consistir, sin embargo, en una sola palabra o en una interjección. Un texto mínimo es aquél que es suficiente para determinar alguna reacción (verbalizada o no verbalizada) en el oyente. Se admite que no todo texto mínimo exige una reacción inmediata”. (Ernest Zierer).

“[...] todo conjunto analizable de signos. Son textos, por tanto, un fragmento de una conversación, una conversación entera, un verso, un hombre, la lengua en la totalidad, etc.” (Lázaro Carreter).

“Podríamos definir [...] el texto como el mayor signo lingüístico”. (Wolfgang Dressler).

En consecuencia, el texto es una unidad comunicativa, un producto, una sucesión de oraciones y un signo lingüístico. Además, la definición de texto debería considerar los siguientes factores:

- 1) Carácter comunicativo: actividad.
- 2) Carácter pragmático: intención del hablante, situación.
- 3) Carácter estructurado: existencia de reglas propias de nivel textual.

Enrique Bernández da la siguiente definición: “Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debido a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y los del sistema de la lengua”.

Sin embargo, se debe distinguir entre “texto”, “discurso” y “enunciado”. Según Bernández, *discurso* se refiere fundamentalmente a la sucesión coherente de oraciones; *enunciado* se especializa en el sentido de “producto de actividad verbal”, mientras que *texto* integra a ambos significados.

Por otra parte, para van Dijk (1977), *texto* es un conjunto abstracto que se manifiesta o realiza en *discursos* concretos: “Este término (texto) se usará aquí para designar el constructor teórico abstracto que suele llamarse *discurso*”.

Para Humberto López Morales, es importante en Lingüística Aplicada distinguir entre *texto*, la realización “interna” del discurso y la realización de superficie posible, *discurso* propiamente tal.

Eugenio Coseriu, por su parte, sostiene que el lenguaje —como *actividad individual*— es *discurso*, es decir, el acto lingüístico (o la serie de actos lingüísticos conexos) de un individuo determinado en una sucesión determinada, y como *producto individual* es un *texto* (hablado o escrito).

CRITERIOS DE TEXTUALIDAD

Desde otro punto de vista, conviene considerar que existen los llamados “criterios de textualidad” que de no cumplirse alguno de ellos, el texto no es considerado como comunicativo.

En textos informativos o narrativos es bastante fácil advertir la presencia de estos criterios; sin embargo, en la poesía —y especialmente la contemporánea— no siempre resulta tan evidente y, de hecho, la mayoría de las teorías textuales no se han dedicado *en extenso* a estudiar el género lírico. Pero, a pesar de ello, conviene revisar dichos criterios:

1. *Cohesión*: modo como están unidos los componentes del texto de superficie, vale decir, las palabras tal como se leen o escuchan. La cohesión reposa en dependencias gramaticales. Una ciencia textual debe aclarar cómo son posibles las ambigüedades en la superficie y cómo los usuarios de una lengua las excluyen sin dificultad.
2. *Coherencia*: se refiere a las funciones por medio de las cuales los componentes del mundo textual, las relaciones que subyacen al texto de superficie, se complementan mutuamente y son relevantes. Las *relaciones* son conectores entre conceptos que aparecen juntos en el texto.

Los usuarios de la lengua controlarán tantas relaciones como sea posible para darle sentido al texto que tienen frente a sí. La coherencia puede aclararse bastante bien, basándose en el grupo de relaciones que son agrupadas bajo el término de *causalidad*. Las relaciones son la *causa*, la *posibilitación*, el *motivo*, la *meta* y el *tiempo*. Pero la *coherencia* no sólo es una característica de textos, sino el resultado de procesos cognitivos de los usuarios de textos.

3. *Intencionalidad*: se refiere a la postura del producto del texto, quien desea construir un texto cohesivo y coherente para difundir el conocimiento o alcanzar un objetivo dado en un plan:

“En cuanto a mí ya no estoy
para nadie. Por eso me echaron.
De la república asesina y de la otra me echaron
De las antologías me echaron...”

(Gonzalo Rojas, “Alegato”).

En este caso, el título del poema ya está indicando la *intencionalidad*, lo cual se refuerza con “ya no estoy para nadie”.

4. *Aceptabilidad*: se refiere a la postura del receptor del texto, de esperar un texto cohesivo y coherente, que es para él, útil o relevante.
5. *Informativa*: es la cantidad de lo esperable, lo conocido o lo desconocido, la inseguridad de los elementos textuales ofrecidos. Cada texto es, en alguna manera, informativo:

*“Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,
describí el luto y su metal morado,
yo escribí sobre el cielo y la manzana,
ahora escribo sobre Stalingrado” .*

(Pablo Neruda, “Nuevo canto de amor a Stalingrado”).

6. *Situacionalidad*: dice relación con los factores que hacen a un texto *relevante* para una situación comunicativa:

*“Sólo veo al inmolado de Concepción que hizo humo
de su carne y ardió por Chile entero en las gradas
de la catedral frente a la tropa sin
pestañear, sin llorar, encendido y
estallando por un grisú que no es de este Mundo: sólo
veo al inmolado
Sólo veo allí llamear a Acevedo.”*

(Gonzalo Rojas, “Sebastián Acevedo”).

7. *Intertextualidad*: se refiere a los factores que hacen independiente el empleo de un texto del conocimiento de uno o más textos anteriormente registrados.

LA RECEPCIÓN

Según Eco (Lector in Fábula, Cap. 3, “El lector modelo”), el texto es una manifestación lingüística que representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. El destinatario se postula como el operador capaz de “abrir el diccionario” a cada palabra que encuentra y de recurrir a una serie de reglas sintácticas preexistentes con el fin de reconocer las funciones recíprocas de los términos en el contexto de la oración.

Así, el texto requiere de la cooperación activa y consciente por parte del lector, puesto que la complejidad del texto radica mayormente en el hecho de estar plagado de vacíos, de lo no dicho, o sea, no manifestados en la superficie del plano de la expresión.

Todo texto está plagado de espacios en blanco que hay que rellenar, debido a que, por una parte, es un mecanismo económico que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y, por otra, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

Un texto se actualiza para que alguien lo actualice y para decodificar el mensaje verbal se necesita, además, de la competencia lingüística otras capacidades, lo cual revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino que una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí.

Al respecto, Eugenio Coseriu (el primero en utilizar la denominación “Lingüística del Texto”) sostiene que se debe distinguir entre la *designación* (referencia a la realidad), el *significado* (contenido de un signo) y el *sentido*, que es el contenido propio de un texto, es decir, lo que el texto expresa más allá (y a través) de la designación y el significado. El plano del sentido “es, por decirlo así, *doblemente semiótico*, porque en este plano un *significante* y un *significado* de lengua constituyen una primera serie de relaciones, seguida por otra serie, en la que el significado de lengua (con lo que designa) se hace a su vez “significante” para el *contenido del texto* o “sentido”. Los significados lingüísticos (y lo que ellos designan) constituyen la parte material del texto, siendo precisamente la parte material –el “significante”– de *otro signo*, cuyo “significado” es el sentido del texto” (Eugenio Coseriu, *Lecciones de Lingüística General*).

En consecuencia, la Lingüística del Texto, a pesar de resultar muy estricta a primera vista, representa un enfoque bastante global no sólo de la literatura, sino de cualquier tipo de texto y, de hecho, esta ciencia tiene como tarea la distinción y caracterización de la tipología textual.

En el ámbito de la poesía, aún queda bastante por hacer, pero gracias a las sólidas bases teóricas que sustentan a la Lingüística del Texto, se puede predecir que tendrá mucho que decir y que aportar al respecto y, de esa manera, contribuir a la mejor aprehensión del maravilloso y mágico mundo poético y a la mayor comprensión del uso más sublime del lenguaje desde el punto de vista del receptor.

Como dice Julia Kristeva (Semiótica I), “El verbo ‘leer’ tenía para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vista a una comprensión de la práctica literaria. ‘Leer’ era también ‘recoger’, ‘recolectar’, ‘espíar’, ‘reconocer las huellas’, ‘coger’, ‘robar’, ‘leer’ denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro”. Sin duda, esta debería ser la gran meta de la Lingüística del Texto.



COLECCIÓN MONOGRAFÍAS TEMÁTICAS

1

Literatura española medieval

Irma Céspedes B., César García Á., John Toro A.

2

Poética de dos mundos. Chile y España en la magia creadora del lenguaje. Editores: Carmen Balart C., Irma Céspedes B. y César García Á.

3

Literatura hispanoamericana moderna

Carmen Balart C. y Claudia Maureira G.

4

Poesía chilena contemporánea: Pedro Prado

Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

5

Estudios sobre poesía chilena contemporánea

Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

6

Poesía de tres mundos: Grecia, España, Chile

César García Á.

7

Documento para el estudio de la historia indígena de Chile

Cristián Vergara O.

8

Estudios de fonética y literatura inglesas

Editor Héctor Ortiz L.

9

Términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. El Logos

Giuseppina Grammatico A.

10

Historia de Chile: 1830-1900

Guillermo Bravo A.

11

Poetas chilenos contemporáneos I: Gabriela Mistral y Pablo Neruda

Carmen Balart C.

12

Poetas chilenos contemporáneos II: Vicente Huidobro y Nicanor

Parra. Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS TEMÁTICAS

13

Los Estados Unidos de Norteamérica, la experiencia nacional. 1861-1865, Secesión y Guerra Civil. Diana Veneros R.

14

La cosmovisión literaria de linaje, familia y hogar en Esquilo, Sófocles y Eurípides. Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

15

Mitos y palabra creadora de mundo en la literatura hispanoamericana. Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

16

Word stress and sentence accent
Héctor Ortiz L.

17

Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. 2ª parte. El hombre y la palabra. Giuseppina Grammatico A.

18

Seminario de poesía lírica chilena: El hombre y su existencia
Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

19

Seminario de poesía lírica chilena: El hombre y su espacio
Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

20

Seminario de poesía lírica chilena: El hombre y su teoría
Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.

21

De Cicerón a César
Erwin Robertson R.

22

Orígenes del hombre y de la cultura paleoindia en América y Chile
Cristián Vergara O.

23

Planificación y desarrollo regionales en Chile y su impacto en el bienestar social de la población. Héctor Toledo R.