

188736

de Ruiz

CARMEN BALART CARMONA



1866-1952

PEDRO PRADO Y LA
RUPTURA DEL LIMITE

Difícil tarea es la que nos proponemos en las páginas siguientes: actualizar la poesía de Pedro Prado, tratando de acceder a ella como un todo coherente y armónico que dé cuenta, hasta donde es posible en las creaciones imaginarias del hombre, de la sensibilidad expresiva, metafórica y metafísica de nuestro Premio Nacional de Literatura del año 1949.

Hace cien años, en 1886, nació un hombre, y parafraseando las palabras de Pablo Neruda, "entre muchos que nacieron, vivió entre muchos que vivieron, y esto no tiene historia", (1) sino espacio: el ámbito de la poesía en cuanto medio de conocimiento y reconocimiento, de creación y recreación —afanosa, incesante y nostálgica— de sí mismo, del propio e inmóvil centro.

Prado, como todo artista auténtico, posee el don de sentir "el llamado del mundo", la capacidad para interiorizarse en las cosas, darles vida a través del lenguaje, y hacer que los objetos inexpresivos, impenetrables y silenciosos, se muestren, junto con su propia alma de hombre, en la más profunda intimidad. El poeta manifiesta sus emociones, pero no se queda en la descripción de concretos estados de ánimo, pues es capaz de transfigurar sus sentimientos en imágenes de valor universal. Es decir, sobre la emoción domina la revelación de una honda vivencia espiritual humana:

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

Rodando siempre, siempre, no descansas;
y en silencioso cántico te atreves
a sepultar campiñas y esperanzas,
y llanto y lluvia, por igual, embebes.

Academia No 13-14
Stgo., 1986

¡Oh! desierto de cálida ceniza,
 de la pasión del mar y de la tierra;
 el grande amor de lo imposible encierra
 tu vuelo de colinas en la brisa.
 ¡Unión sólo alcanzada en amarguras,
 tierra que andas, oleaje que perduras!" (2)

Si atendemos al soneto transcrito, vemos que éste alude al incesante avance de la arena impelida por la fuerza del viento. Sin embargo, el sentido profundo del poema sugiere la búsqueda afanosa del hombre en pos de una unión imperecedera, estable, inmutable, anhelo imposible de alcanzar.

El último verso —“tierra que andas, oleaje que perduras”— configura un doble oxímoron: la tierra, elemento estático, aparece en movimiento —“andas”—; y el mar, manifestación de la movilidad permanente, persiste —“perduras”. La alusión “tierra”-“oleaje” se refiere, desde la perspectiva cósmica, al principio femenino y al principio masculino, respectivamente.

De este modo, “la pasión del mar y de la tierra” culmina en la íntima alteración del ser de cada uno y en la adquisición de las características primordiales del otro. No obstante, ambos quedan separados y lo que era espacio —“tierra”— se temporalizó y, por el contrario, el devenir —“oleaje”— se hizo espacio. De la momentánea unión sólo resta un “desierto de cálida ceniza”, cuyo perpetuo movimiento todo lo ahoga. Así, la duna con su incesante fluir es imagen del hombre, del mundo y de la inestabilidad de las cosas de éste. Por ello, el amor, posibilidad de encuentro definitivo, de arraigo y permanencia en plenitud, no puede ofrecer un sólido fundamento de algo duradero para el sujeto. Ante el fluir inagotable, que “como el olvido sin cesar avanza”, el ser humano siente la angustia del desfondamiento en que vive, su propia inseguridad en el espacio y en el tiempo.

Vemos, por tanto, que el poema “Las Dunas” sugiere una doble posibilidad interpretativa. De aquí su riqueza simbólica y metafórica.

Los estudiosos de la lírica chilena consideran a Pedro Prado como “la verdadera puerta de entrada de la gran poesía chilena actual (...) En este sentido Pedro Prado ocupa un lugar insustituible en la historia de nuestras letras.” (3) Tal afirmación se justifica puesto que, probablemente, ningún autor antes que Prado indagó tan hondo en su propio espíritu e hizo de él su fuente de creación literaria.

En realidad, con nuestro autor se inaugura la lírica chilena contemporánea, en cuanto él manifiesta ciertas temáticas peculiares de la concepción actual de hombre: la necesidad de plenitud, el anhelo de trascendencia, el sentimiento religioso de comunión o de íntima comunicación, el afán por traspasar los límites de este mundo:

“Quisiera ir y quedarme; quisiera hacer y no hacer al mismo tiempo.

Es triste: a la elección llamamos libertad. Mi libertad no quisiera verse obligada a elegir un camino; mi libertad quisiera recorrerlos todos a un mismo tiempo.

Si pudiera hacer y no hacer una acción, tendría una experiencia útil. Como no puedo optar sino entre ejecutarla o no, mi experiencia vale bien poca cosa. Mi ser es uno y quisiera desdoblarse. Quisiera observar desde lejos qué silueta dibuja mi cuerpo y saber si, cuando lloro, yo también parezco un miserable. (...) Mientras tengamos que elegir no podremos ser felices." (4)

Pedro Prado, de acuerdo con sus palabras, se revela como un poeta que intenta alcanzar lo que es imposible en la experiencia cotidiana: superar cualquier obstáculo para anclarse en la simultaneidad de todas las vivencias; es decir, trascender nuestras naturales fronteras tras una luminosa lucidez. Al respecto, Radoslav Ivelic ha manifestado lo siguiente: "Se ha dicho (...) que el tema central de la obra de Pedro Prado, es el amor; creemos que, sin negar lo antedicho, ubicándonos desde otra perspectiva, desde otro ángulo, el común denominador es *el sentido del límite*: la búsqueda de amor es búsqueda de plenitud, y ésta contrasta con esa radical insatisfacción que, según propia confesión, siente el poeta." (5) El mismo Prado declaró, en cierta ocasión, cuál era la idea cardinal de su obra: "Yo creo ver en todos mis libros una idea, una preocupación central: la lucha contra el límite." (6)

Junto con lo anterior, la dimensión metafísica del tiempo, que nos pone ante un hombre sumido en el constante devenir, pero cuyo anhelo es adentrarse en la plenitud:

"Nada es nuestro, mas todo lo queremos;
¡cómo se desbarata breve vida!
De ansia de eternidad, hambre tenemos
y un día tras nacer, ya está perdida." (7)

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

"No sé nada y afirmo.
No sé nada y elijo.
No sé nada y ejecuto mis obras y elevo mis canciones." (8)

Por el contrario, sólo el camino de la revelación permite que el alma del artista ascienda a las claridades más altas del conocimiento. Así, sus imágenes sugieren el mundo espiritual —interior— del hombre, a través de la evocación de elementos de la naturaleza. Por ejemplo, el símbolo de la rosa.

De acuerdo con nuestro planteamiento, veamos de qué modo se manifiesta la ruptura del límite en una de sus obras poéticas más representativas, *No más que una Rosa*, publicada en 1946. En los sonetos que constituyen este libro, Pedro Prado se vislumbra como el poeta que se asoma a la intimidad profunda del ser para intuir su relación con la eternidad. Para él, ni la vida ni el hombre tienen término o fronteras. Sin embargo, lo peculiar de la existencia radica en que el infinito debe configurarse dentro de unos límites concretos. Por esta razón, tal vez, acude al soneto, una forma retórica que se caracteriza por su estructura fija e integrada. El soneto, dentro de la concepción de Prado, es imagen de las limitaciones del hombre y de su mundo, pero también sugiere la radical imposibilidad del autor para ceñirse a las normas de dicha estructura formal y sus imágenes buscan la expresión dinámica y abarcadora del Yo.

A través de experiencias básicas temporales: el amor, la percepción del mundo y la muerte, el autor trata de alcanzar la dimensión de eternidad. A ésta se accede, según decíamos, por el camino de la revelación y no por una vía racional. En los sonetos de *No más que una Rosa* se evoca el momento del reconocimiento de un misterio que permite al hablante superar su perspectiva temporal —existencial— para trascender a la experiencia en sí. La insatisfacción conduce al Yo lírico a anhelar lo que es inconcebible en la realidad. Así, en el amor surge una relación de eterna plenitud: ambos siempre amantes y amados. Pero esto sucede únicamente en el recuerdo:

“Si tú supieras lo que buscas tanto
si no ignorase lo que tanto anhelo,
ni tú tendrías desespero y llanto
ni yo dudara del azul del cielo.

Los dos sentimos que nos cubre un velo,
pero ahora ese velo si levanto,
ambos sabemos que termina el duelo
ante un misterio prodigioso y santo.

Algo agoniza, y al morir transido,
surge de la invisible sepultura
la rosa del amor que, hacia el olvido,
en el eterno olvido siempre dura;
más allá del amor hemos vivido,
allí donde el amor se transfigura.” (9)

Vemos que, en el instante de la revelación, el hablante traspasa el umbral de lo humano y logra una vivencia total, definitiva. El motivo del paso del umbral —“ahora ese velo si levanto”— significa que Pedro Prado construye sus poemas en torno a experiencias extremas que afectan al hablante en su integridad.

Por eso, al hablante lo podemos definir como un Yo hiperbólico, impulsado hacia lo alto por un afán de espiritualidad. Un rasgo pecu-

liar 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 ascensional. Esta elevación a una trascendencia transforma al hablante de tal manera que le permite penetrar el “velo” que cubre lo terrenal y conocer la eternidad, al revelársele un “misterio” de la vida.

Dicha apertura hacia un ámbito mayor es una especie de viaje hacia el infinito. Esta actitud responde a la necesidad de alcanzar la plenitud de una vivencia, la cual, en definitiva, sólo puede darse si se supera el límite natural de la existencia humana: la muerte. Desde ésta se originará la vida verdadera, atemporal e infinita. De este modo, termina el amor humano y renace el amor idealizado, “la rosa del amor”. La muerte no separa, por el contrario, inaugura la vida eterna del hombre.

En el soneto, el término “rosa” adquiere un valor distinto al otorgado por la tradición poética. No se resalta su brevedad, su rápida desintegración, sino su posibilidad de perdurar. A la muerte de “algo” brota la “rosa del amor”, símbolo de lo permanente. Por lo tanto, la rosa no se caracteriza por ser frágil, al contrario, es poderosa, pues tiene la capacidad de alzarse desde la muerte a la cual derrota. Así, se invierte un tópico reconocido y lo efímero se transmuta en imperecedero.

La muerte, para Pedro Prado, es pérdida del contorno de lo humano, pero transformación en algo superior. Es un cambio de estado que permite trascender el plano de la experiencia inmediata y descubrir otra dimensión: la de lo absoluto, antagónica con el nivel de lo limitado y relativo. El tránsito de una situación a otra es desde el tiempo a la muerte y desde ésta a la eternidad.

La muerte es fin y principio, lo último y lo primero, la extinción y el renacer hacia la plenitud. Como término de algo es sólo aparente, antes bien, es el medio para liberarse de las ataduras y acceder a lo inalterable. En el caso del soneto, la destrucción —“algo agoniza”— sólo atañe a lo transitorio, la experiencia sensible del amor.

Con la visión del misterio se transgreden las fronteras de la vida y se transita más allá del límite: a la muerte sigue la resurrección; al amor, la transubstanciación en rosa. La transformación manifiesta que “ambos” han superado la experiencia de un universo cerrado, restringido, velado, para integrarse a la dimensión de lo absoluto, al amor esencializado. El anhelo de plenitud junto con la conciencia del límite llevan al hablante a romper lo habitual para incorporarse a un ámbito trascendente y sagrado, el de “un misterio prodigioso y santo”. La participación en éste manifiesta el traspaso del umbral y el acceso al mundo del espíritu hasta alcanzar una libertad total, sin obstáculos alguno. De este modo, la imagen de la rosa simboliza la unidad perfecta, eterna y atemporal, del amor.

A través de una representación simbólica, tal como pudimos apreciar en el soneto transcrito, Pedro Prado expresa la creciente inquietud de su alma, siempre insatisfecha ante las fronteras de lo humano que coartan, como un insalvable muro, el afán ilimitado de libertad, el

despliegue del espíritu en lo infinito. De acuerdo con esto, el ansia de eternidad que preside la obra de Pedro Prado manifiesta el conflicto permanente del hombre: el choque profundo entre cuerpo y alma, espíritu y materia:

“Pesa el ala si el cuerpo se repliega;
pesa el cuerpo, si el ala va extendida;
el vuelo libre, que el destino niega,
sólo se obtiene cuando bien se olvida.
El ala estorba, que el esfuerzo cansa;
¡el vuelo sin el ala es mi esperanza!” (10)

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

La matriz del límite se verifica como una unidad de sentido que se actualiza de formas diversas en los poemas de Pedro Prado. Esto hace que toda la obra del autor, tanto en verso como en prosa, evidencie un trasfondo común que comienza a manifestarse desde sus primeras publicaciones. Así, el poema “Lázaro”, de *El Llamado del Mundo*, se organiza en torno al motivo del umbral. En este caso, la manifestación de la angustia —dice René de Costa— “se da a través de un drama metafísico de los límites”. (11) Lázaro, el muerto-resucitado, oscila entre la vida y la muerte. Simboliza la ansiedad del hombre de estar siempre en tensión entre las dos polaridades configuradoras de su realidad concreta: la vida y la muerte. Pero esto para Prado no es un problema existencial, sino religioso, trascendente:

“ ‘ ¡Lázaro, anda!’ exclamó Cristo.
Lázaro pareció no oír, e inmóvil
en la puerta del sepulcro, dijo al Nazareno:
‘Como tú me llamaste, me llamaban
las raíces de las vides y de los olivos,
para resucitar en aceite y vino.
Con igual imperio que el tuyo,
el agua me inducía a disgregarme
y a huir con ella.
Empecé a comprender con el morir
el sentido de la voz de las cosas,
y todas ellas no cesaron de llamar.

Innúmeras vocecillas llenan los sepulcros:
¡Lázaro, ven! ¡Lázaro, canta! Lázaro,
sube por nosotras y en nuestro perfume vuela,
exclamaban las silvestres flores de mi tierra.
¡Oh! ¡poder de las voces veladas de la tumba!
Yo, solícito, en mitad de todas ellas,
como arena insegura que entre los dedos pasa,
me sentía escurrir. Era
un caer sin fondo,
blando como el sueño de un niño.

.....
Cuando vivimos, es un dolor el dar;
cuando muertos, una gran alegría.
Es el único camino que nuevamente,
conduce a la vida.” (12)

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

“ ¡Oh! ¡recia muralla impenetrable
que nadie escala si no renuncia
a su saber antiguo!

.....
Y así como nadie guarda memoria
de su estada en el materno vientre,
nadie alcanzará jamás a recordar
cuando muerto, a la vida,
cuando vivo, a la muerte.” (13)

Esta necesidad por trasponer límites que se manifiesta desde las primeras composiciones de Pedro Prado, se evidencia también en una serie de innovaciones en el aspecto formal. Así, inicia en Chile el uso del verso libre cuando publica, en 1908, su libro *Flores de Cardo*. Tiene, por ese entonces, veintidós años:

“En su primer libro *Flores de Cardo*, escrito por el poeta en horas de divagación solitaria por los campos de Quilpué, ensayó Prado el poema en verso. Quiso libertarse de la poética habitual, de esa que se aprende en los textos, y trazó poemas sin rima y, a veces, algunos sin ritmo cantable. Llamó la atención, y la crítica formalista se sintió escandalizada. Con mayor perspectiva temporal —agrega Raúl Silva Castro— podemos apreciar mejor el fenómeno producido (...) contaba sólo veintidós años, la edad de la rebeldía se manifestaba en él por el

abandono voluntario de las formas solitas de la poesía". (14)

Al respecto, Gabriela Mistral manifiesta que Pedro Prado debe ser aclamado desde su obra inicial, porque en ella ya se revela como una nueva voz lírica:

"Pedro Prado comenzó su carrera literaria, como la mayoría de los sudamericanos, con un volumen de poemas, *Flores de Cardo*, compuestos en verso libre allá por los tiempos en que no granaban todavía los trigos de las emancipaciones; fue, pues en un precursor de la generación garrida de versolibristas que vendría luego. (...) A pesar del desconcierto, algunos se dieron cuenta de que por esa poesía atrabiliaria levantaba sus cuernos una personalidad robusta, que apuntaba más allá de la poesía, al pensamiento filosófico, y que no venía afirmada en los soportes viejos del romanticismo bronco ni del clasicismo emaciado en que habíamos vivido." (15)

Gabriela Mistral califica al "clasicismo" o modernismo con el término "emaciado", vocablo que sintetiza adecuadamente el estado de la lírica en nuestro país por aquellos años. El adjetivo alude a un quehacer poético debilitado, sin fuerzas, reiterativo en uso y abuso de tópicos clásicos —cisnes, faunos, ninfas, sátiros—, de rimas y estructuras sintácticas que impactaban, más que al espíritu del hombre, a los sentidos.

Con *Flores de Cardo*, Prado se adelantaba a su época y rompía con los moldes de la tradición literaria y con las normas de la retórica. Le correspondía a esta obra de juventud señalar cuáles serían los caminos por los que avanzaría la nueva poesía chilena. Significaba la puerta de entrada que, aún en ciernes, separaba el Modernismo vigente de la lírica actual. Incluso, el título mismo —*Flores de Cardo*— disentía de la poesía anterior, pues aludía a una modesta flor en oposición al Modernismo que acudía a una flora más propia del mundo mitológico que al de la realidad circundante.

Luego, en 1913, otro libro de versos, *El Llamado del Mundo*, muestra que la poesía para Prado no es sólo un vehículo de expresión de sentimentalismos románticos o un preciosismo de tipo modernista. Son poemas de índole bastante libre que no se sujetan a reglas establecidas de ritmo o rima. El autor huía de la retórica modernista y, de acuerdo con su propio genio creador, pretendía escribir en la forma más simple posible.

De este modo, en forma paulatina, Prado abría para sus contemporáneos y para las generaciones venideras los nuevos cauces para el desenvolvimiento de la lírica. "Fue uno de los más audaces pioneros de nuestra renovación literaria y uno de los escritores de mayor significación estética y filosófica en las letras continentales." (16)

Por ello, todo estudio de la poesía chilena contemporánea no deberá olvidar a Pedro Prado: una renovadora personalidad lírica tanto por su capacidad para adecuar el verso a la expresión de un sentimiento o de una idea cuanto por la honda cosmovisión metafísica que trasunta su obra en general.

Desde la perspectiva de la historia literaria, Prado se sitúa no sólo como un escritor mundonovista, sino como el epónimo de su genera-

ción en la lírica chilena. La misma Gabriela Mistral lo considera el líder de su grupo literario.

Ahora bien, la trayectoria poética del autor, si atendemos a la evolución cronológica de sus publicaciones, va del versolibrismo inicial (*Flores de Cardo*, 1908, *El Llamado del Mundo*, 1913) hacia el aparente encierro del soneto (*Camino de las Horas*, 1934, *Otoño en las Dunas*, 1940, *Esta Bella Ciudad Envenenada*, 1945, *No más que una Rosa*, 1946). Además, sus imágenes recurrentes experimentarán, a lo largo de su obra, una gradual intensificación que culminará en una poesía vitalista, caracterizadora de su producción de sonetos.

El afán vitalista o anhelo de plenitud se traduce en los sonetos en una necesidad de ser, simultáneamente, él mismo y todo lo que uno es posible de ser. Ser esto y lo otro en un solo tiempo y espacio sin tener que elegir entre opciones diferentes. En el ámbito del amor se pretende la unión permanente con la mujer ideal, perfecta, siempre soñada como amada y amante, pero nunca realizada:

“Llamado de veredas entrevistas;
vislumbre de jardines interiores;
eco de prolongados corredores,
mi atribulado corazón conquistas.

Con nieblas, con celajes lo despistas;
y bien vaya por páramos o alcores,
siento en el aire un perfume de flores.
Vives en todo, sin que en nada existas.

¡Oh mujer misteriosa de mi arcano,
deshechas huellas de tu cuerpo, en vano
busqué entre las mujeres de mi vida.

Si en todas vives, nadie te contiene;
mirar te veo, si alguien se detiene,
mas distinta en aquella parecida!” (17)

El amor anhela colmarlo todo. Mas, la radical insatisfacción, las ansias de eternidad, el afán por trascender lo fugaz para ir más allá del límite de un sentimiento humano, hacen que el poeta modele, en su interioridad, la imagen de la mujer ideal.

En el campo de la experiencia religiosa, la tendencia a la plenitud se concreta en la unidad perfecta del alma con lo divino:

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

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

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

¡Poder abrumador, oh! goce y miedo,
inefable misterio del arcano,
de ser divino en este cuerpo humano!” (18)

En cualquiera de las acciones del hombre se intenta alcanzar una relación íntegra y totalizadora. Así, el hijo quiere seguir siendo siempre hijo para reanudar la tarea inconclusa de la madre:

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

Callado, solitario y pensativo,
gestando estoy la madre que yo añoro;
su remoto recuerdo apenas vivo,
cuando empieza a surgir me turbo y lloro.

Augusta sombra de mi sueño nace;
hija de mi pensar, mi madre acude;
prosigue su tarea, y así rehace
su obra. ¡Inconcluso, ella me reanude!
¡Oh, madre, nuevamente me acompañas!
¡Oh, alegría al gestarte en mis entrañas!” (19)

Desde los primeros versos queda de manifiesto el sentimiento de orfandad. El Yo lírico se visualiza un hombre indeterminado (“no modelara”), incompleto (“boceto inconcluso”), extraño (“alma rara”), abandonado (“no modelara caricia de mujer”), ausente, solitario (alma “sumida en la distancia”). Es decir, el hablante experimenta un profundo vacío interior que sólo puede ser superado con las caricias y la ternura materna. Por ello, pasa a ser origen de su madre, la gesta, pero, al mismo tiempo, ésta se yergue como posibilidad de reanudar la tarea inconclusa. La insatisfacción lleva al hablante a ser, simultáneamente, fuente de la madre e hijo de ella. De este modo, lo que es imposible en la experiencia cotidiana se alcanza en el ámbito de la poesía: la unión indisoluble y completa madre-hijo. Ambos origen y proyección a la vez. En una imagen de circularidad cobijadora, el encuentro pleno es susceptible por la ruptura del límite existencial: Yo soy tú. Tú eres yo.

La tendencia a una amplitud mayor se aprecia, incluso, en la variada producción literaria de Prado: poesía lírica, novelas, prosa poética, ensayos, drama, parábolas. Recordemos sus composiciones —sin aludir a las ya mencionadas— para observar, en su conjunto, la libertad genérica: *La Casa Abandonada*, 1912 (parábolas y ensayos), *La Reina de Rapa-Nui*, 1914 (novela), *Los Pájaros Errantes*, 1915 (poemas en pro-

sa), *Los Diez*, 1915 (poemas). Luego, por un período aproximado de veinte años abandona la poesía propiamente tal. Durante este tiempo, escribe: *Ensayos sobre Arquitectura y Poesía*, 1916, *Alsino*, 1920 (novela), *Las Copas*, 1922 (poemas en prosa), *Karez Roshan*, 1922 (poemas en prosa), *Un Juez Rural*, 1924 (novela), *Androvar*, 1925 (drama). Cierran sus publicaciones una antología poética, *Las Estancias del Amor*, y un libro de verso y prosa, *Viejos Poemas Inéditos*. Ambos del año 49.

El recorrido a través de su obra nos evidencia que Prado acoge las diversas formas de expresión literaria. Si le hacemos justicia, debemos decir que fue un artista completo; no sólo un poeta, rasgo que alude a una de sus múltiples facetas. Según Ernesto Montenegro, “apenas se encara la obra total de Pedro Prado con ánimo de hacer su resumen crítico, tropezamos al primer intento con la dificultad de definir su personalidad dentro de las clasificaciones corrientes. ¿Un poeta, un novelista, un esteta?” (20)

En todas las obras de Prado, hay una constante y es la máxima dificultad del autor para someterse a las reglas del género, pues él no escribe propiamente novelas, ensayos, dramas o poemas, sino que siempre está en una situación de límite genérico.

Tal libertad formal se explica por la actitud trascendentalista de Pedro Prado, quien busca la expresión total de sí mismo, la palabra adecuada que lo contenga en su actualidad y en su virtualidad, en el ahora y en la nostalgia, en el presente y el anhelo de ser siempre. Este afán provoca, a veces, en el hablante un efecto paradójico: la máxima movilidad, pero en la mayor inmovilidad:

“En mi casa de límpidos cristales
voy abriendo hasta el último postigo;
y por mejor estar, no estoy conmigo,
sumido en lejanías ideales.

Más allá de mis bienes y mis males,
absorto en horizontes, sin testigo,
hay algo entre las nubes que persigo
como en playas remotas e irreales.

Es un viaje de viajes, silencioso,
que ahonda la quietud en que reposo
y siento, como un río que se expande
henchido frente al mar que se adivina,
que un misterio profundo se avecina,
azul y bello, doloroso y grande.” (21)

El poema describe una emoción, que capta íntegramente al hablante, a través de un dinamismo, de gradual intensificación, que va desde la vivencia puntual a la manifestación de la experiencia en sí. Esto se traduce en la máxima movilidad de la experiencia —“un misterio profundo se avecina”—, pero el Yo lírico se ubica en una perspecti-

va de inmovilidad contemplativa —“la quietud en que reposo”. Desde allí accede al misterio de la vida y del arte: “profundo”, “azul y bello”, “doloroso y grande”. Como podemos ver, el soneto concreta otra de las modalidades expresivas del motivo de la ruptura del límite.

El hecho de que Prado configure sus libros de poesía de acuerdo con una estructura cíclica, revela que sus obras no son álbumes de poemas en que éstos ocupen un lugar azaroso según la libre inspiración del autor. La estructura de sus textos responde a una unidad temática que tiene un principio, un desarrollo y un fin. De este modo, el libro constituye un sistema ordenado, pero en movimiento que se expresa en una imagen de circularidad, vital y trascendente, que se cierra sobre sí misma para reabrirse en una eterna repetición. Así, los siete ciclos que integran *No más que una Rosa* configuran el viaje circular desde el origen de la rosa, a la transformación de la rosa en mujer, para transmutarse, posteriormente, la mujer en rosa y culminar en las semillas para la creación de una nueva rosa.

El carácter cíclico hace que el poeta amalgame diversas experiencias, borre los límites del mundo circundante y descubra una secreta correspondencia entre lo creado. Su mundo, por tanto, no resulta fragmentario ni fragmentado:

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

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

Camino de estupor ¡oh, maravilla!
no me reconocí, y en mí yo andaba;
libérrima era mi alma antes esclava;
ya había traspasado toda orilla...” (22)

En relación con la estructura circular, dentro de la armonía que representa la Naturaleza, la fuerza universal y cíclica, el hombre sólo expresa un momento de dicha integración cósmica. De acuerdo con esta concepción, la muerte, tal como lo veíamos anteriormente, no altera lo substancial de la vida, sino significa un cambio de forma. Además, la Naturaleza cumple un papel entre Dios y el hombre. La divinidad le habla al ser humano por medio de lo natural (por ejemplo, de la rosa). Es decir, el libro de Dios es la Naturaleza y el artista debe ser capaz de descifrar ese libro natural:

“Si un milagro de Dios en flor convierte
el débil brote de un rugoso leño,
El 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." (23)

La transformación del "débil brote de un rugoso leño" en "flor" le revela al hablante su propia condición humana: ser materia y espíritu. Pero, al mismo tiempo, le sugiere su capacidad de sublimación espiritual ("la flor divina de que Dios es dueño").

En lo concerniente a las representaciones simbólicas en la obra de Prado, éstas, igualmente, traducen el anhelo del poeta por romper las barreras que lo atan a la tierra, para iniciar el viaje ascensional hacia su propia interioridad y hacia las más altas esferas del universo. Su primer símbolo de vuelo, en *Flores de Cardo*, el vilano, humilde flor de los caminos, ya manifiesta el deseo de purificación y elevación del alma en pos de la comunión con el cosmos y con Dios. La relación se da entre creatura-Creador. Luego, el cardo se transforma en las alas de "los pájaros errantes", los cuales en bandada migratoria se mantienen unidos en la altura por el canto, salvándose, así, de un posible extravío en la oscuridad de la noche. Representan un ideal de confraternidad humana. Luego, será Alsino, con sus poderosas alas, que busca elevarse más allá del tiempo y del espacio contingentes. Alsino simboliza al hombre y al artista en medio de las limitaciones humanas. También, tenemos la figura de Lázaro, el resucitado de las tinieblas de la muerte. El es imagen de la angustia del hombre en constante tensión entre la vida y la muerte. Y las dunas, en *Otoño en las Dunas*, evocan el tiempo que, lenta y progresivamente, cambia el rostro de la naturaleza y el alma de los hombres. Por último, la imagen de la rosa, complejo y herético símbolo, sugiere la naturaleza ambivalente del hombre y el metafísico anhelo de eterna plenitud.

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

"Con un lento vagar ensimismado,
sin rumbo alguno y el deseo ausente,
atraveso 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." (24)

Ahora bien, si retomamos nuestras palabras anteriores y consideramos que Pedro Prado abre las puertas de la poesía chilena contemporánea, podemos reconocer en su obra ciertas temáticas peculiares de la literatura actual: la necesidad de interpretarse y de interpretar en qué consiste ser hombre, el problema del límite de todo lo humano, el motivo de la muerte, la necesidad de plenitud, el afán ilimitado de conocimiento. Estos caracteres evidencian ya en nuestro autor una imagen de mundo contemporáneo. Entonces, desde la perspectiva evolutiva de la lírica chilena, relacionemos a Prado con dos de nuestros "grandes de la literatura": Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Pedro Prado, según veíamos, anhela traspasar los límites del mundo e instalarse en la plenitud, la que alcanza por medio de la revelación.

Por su parte, Gabriela Mistral también busca la plenitud y está abierta a la revelación, pero ella, igualmente, es el profeta-puente de lo trascendente.

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

Pedro Prado dejó de oír "el llamado del mundo" el 31 de enero de 1952. Sin embargo, su espíritu de hombre y de artista-creador no ha perecido, sino que perdura entre nosotros, inmortalizado en sus textos literarios. Nueva expresión de la ruptura del límite.

NOTAS

- (1) Neruda, Pablo, "Nacimiento", en *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Lozada, 1964, p. 9.
- (2) Prado, Pedro, "Las Dunas", en *Otoño en las Dunas*, Santiago, Nascimento, 1940, p. 9.
- (3) Montes, Hugo y Orlandi, Julio, *Historia y Antología de la Literatura Chilena*, Santiago, Edit. del Pacífico, 1965, p. 226.
- (4) Prado, Pedro, "La Despedida", en *Los Pájaros Errantes*, Santiago, Nascimento, 1960, pp. 75 - 76.
- (5) Ivelic, Radoslav, "La Poesía de Pedro Prado", en *Creaciones Humanas. La Poesía*, Santiago, Centro de Investigaciones Estéticas, 1965, p. 148.
- (6) Cit. por Raúl Silva Castro, *Pedro Prado*, Santiago, Andrés Bello, 1965, p.149.

- (7) Prado, Pedro, "Nada es Nuestro", en *Las Estancias del Amor*, Santiago, Edit del Pacífico, 1949, p. 139.
- (8) Prado, Pedro, "El Vuelo", en *Los Pájaros Errantes*, ob. cit., p. 33.
- (9) Prado, Pedro, "La Rosa Revelada", en *No más que una Rosa*, Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 63-64.
- (10) Prado, Pedro, "La Rosa de la Vida Malograda", en *No más que una Rosa*, ob. cit., p. 78.
- (11) Costa, René de, "Prólogo" a *El Llamado del Mundo*, Santiago, Universitaria, 1971, p. 12.
- (12) Prado, Pedro, "Lázaro", en *El Llamado del Mundo*, ob. cit., pp. 47-48.
- (13) Prado, Pedro, "Lázaro", ob. cit., pp. 50-51.
- (14) Silva Castro, Raúl, "Pedro Prado", en *Retratos Literarios*, Santiago, ediciones Ercilla-Contemporáneos, 1932, p. 129.
- (15) Mistral, Gabriela, "Pedro Prado, escritor chileno", en *Gabriela piensa en...*, Santiago, Andrés Bello, 1978, p. 115.
- (16) Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo, *Pedro Prado, un Clásico de América*, Santiago, Nascimento, 1952, p. 107.
- (17) Prado, Pedro, "Llamado de Veredas Entrevistas", en *Las Estancias del Amor*, ob. cit., p. 27.
- (18) Prado, Pedro, "Tan pequeño me veo", en *Las Estancias del Amor*, ob. cit., p. 149.
- (19) Prado, Pedro, "Yo soy Aquél", en *Camino de las Horas*, Santiago, Nascimento, 1965, p. 27.
- (20) Montenegro, Ernesto, "La Sonrisa de Pedro Prado", en *Mis Contemporáneos*, Santiago, Universitaria, 1967, p. 124.
- (21) Prado, Pedro, "El Misterio", en *No más que una Rosa*, ob. cit., pp. 7-8.
- (22) Prado, Pedro, "Sin Salirme de Mí", en *Camino de las Horas*, ob. cit., p. 129.
- (23) Prado, Pedro, "La Rosa Divina", en *No más que una Rosa*, ob. cit., p. 69.
- (24) Prado, Pedro, "Con un Lento Vagar", en *Camino de las Horas*, ob. cit., p. 63.