



“PEDRO PRADO: RUPTURA Y LÍMITE”

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez

1. ¿POR QUÉ PEDRO PRADO?

En la evolución de nuestra literatura, pareció interesante la contradictoria figura de Pedro Prado Calvo (1886-1952), quien vivió la experiencia de las profundas transformaciones de un mundo que parecía estable. Residir en un cosmos en gran proceso de cambio, le significó asumir que todo evoluciona: el hombre, las instituciones, las ideas, la cultura, lo que le permitió comprender que cada uno debe construir sobre el caos contingente una permanencia personal que salve de la muerte y del olvido. Fundado en esta experiencia, conformó una posición existencial que expresó como un verdadero manifiesto vital que integra, paradójicamente, el cambio y la permanencia y que verbalizará en su quehacer poético. Estar abierto al cambio implica tomar conciencia de los propios límites mentales impuestos por creencias, temores, cultura; y, a la vez, de los límites de espacio y tiempo a que está sometida la existencia del hombre.

Vivió en el tránsito de dos siglos, en el momento en que el mundo se cuestionaba los fundamentos que habían sostenido, como valederos, a la cultura occidental. Era un mundo en crisis que se abría a la posibilidad de otra forma de vida. Aunque prácticamente coetáneo con el nacimiento del Modernismo, el joven Prado será educado conforme lo exige la tradición, lo cual no le impedirá descubrir que en la modernidad, están las raíces de la estética del cambio, de lo asistemático, del culto por lo nuevo, de la pluralidad; así como el origen de la tendencia a considerar el lenguaje un vehículo de reflexión crítica, en relación con la progresiva conciencia de extrañeza, ante un mundo que se torna más práctico, pero, más lejano y enigmático. Prado, en contra de lo que se ha afirmado, no es exclusivamente un poeta interiorizado. Su poesía, en cuanto medio de conocimiento, pretende auscultar “*ocultos designios*” (*Otoño en las dunas*, 1940, p. 19); por eso ninguna de las manifestaciones humanas le es ajena: la pobreza, el amor, la religiosidad, la pasión. Literariamente, Prado es un vagabundo que rompe los límites fijados por las convenciones sociales, y sigue el camino de su propia y personal poesía.

Nos interesa su obra que evidencia una nueva sensibilidad literaria, no estancada por los cánones de la estética en uso; como auténtico vate, se orienta, más allá de su época, hacia una nueva forma de búsqueda que va del conocimiento del entorno a la propia identidad y a la salida de sí tras el amor, hasta culminar en la expansión infinita de la virtualidad ilimitada.

Impuso con *Flores de cardo*, 1908, el versolibrismo en Chile, lo que no le impidió que en edad madura cultivara la forma clásica del soneto. Se constituyó en uno de los primeros que habló en poesía y prosa del paisaje autóctono, del hombre campesino, de la flora y fauna de Chile. En su obra, se advierte una preocupación constante por el quehacer poético y el acervo cultural y nacional. Arquitecto, agricultor y poeta, vivió y creó en función de la belleza y del hombre.

2. HIPÓTESIS

Al revisar la vida y la obra de Prado, descubrimos un motivo constante: la búsqueda y definición de sí mismo y de su entorno. Prado es más de lo que parece. Representa un momento decisivo en la literatura chilena al encarnar una nueva actitud espiritual y estética centrada en el papel protagónico del hombre, con lo que provoca un cambio en el devenir artístico nacional. Nace cuando está finalizando la etapa decimonónica con su peso ideológico, en los albores de una conciencia espiritual que apela al ser humano como totalidad y le restituye su carácter de persona.

Rechaza implícitamente nuestro poeta el medio en que surge, oponiéndole, sin estridencia, un nuevo sentido constructivo. Sugiere la sustitución de un orden que está perdiendo su razón de ser por otro distinto que posee eficacia creadora. Es el origen de una nueva estructura que obedece a un orden mental diferente. Prado aprende a conocer lo que una situación concreta tiene de *inalienable* y, al mismo tiempo, a proyectarla en el ámbito *universal*. Evita caer en un criollismo descriptivo que esencialice lo chileno en una pronunciación defectuosa o en una reiteración de hábitos de sectores rurales. Descubre un alma artística, original de lo chileno, que no consiste en la sujeción a un criollismo inmovilista, y se abre desde la raíz genuina a un mundo más alto, en que las manifestaciones autóctonas se incorporan a un ámbito superior sin abdicar de sus rasgos propios. Está la adhesión temática a lo vernacular y la expresión lingüística que lo trasciende. El poeta que anida en nuestro autor intenta revelar que lo chileno no es exclusivamente un determinismo geográfico o una pronunciación defectuosa, sino una manera específica de ser y de participar en la existencia (Durán, Fernando, 1976, p. 18). Acepta Prado que el hombre forma parte armoniosa e inteligente de una totalidad a la que se incorpora y de la cual constituye la nota reflexiva. De aquí que se hermanen la realidad con la creación y el hombre sea parte integral del espacio y no, extraño a él. Prado está en el mundo, dentro del límite que éste configura, mas su palabra no es expresión directa de la realidad. Sabe intuir lo ignorado que reside en el fondo de lo conocido, para hacer emerger desde el interior un raudal original, trascendiendo la habitualidad con que las cosas se nos ocultan.

El anhelo de universalidad no impide que coexistan en Prado el sentimiento de vivo criollismo con el arranque metafísico. El criollismo es material sobre el cual trabaja la imaginación del poeta, dándole, mediante una simbolización metafísica, una dimensión absoluta. En su novela *Alsino*, percibimos un auténtico telurismo que no significa regionalismo excluyente sino la expresión de la conciencia de un hombre situado ante el enigma del cosmos. En contacto con la naturaleza, el autor descubre un significado, un signo que interpreta, y lo traduce buscando la voz del Todo que se le revela. De la revelación, surge la luz y las cosas adquieren un sentido.

Su actitud vital y estética la definía Prado en una frase, cifra de su personalidad: "*Sólo despierta el que ha soñado*". El sueño se muestra para él como una vida auténtica, una puerta misteriosa por la cual se traspasa lo fenoménico y se accede al ámbito verdadero.

En pos de su autenticidad y de su verdad, Prado no se adscribió definitivamente a ninguna de las tendencias, formas literarias o ideológicas en boga (Brandau, Valentín, 1953, p. 51). Su labor poética es expresión de una búsqueda inquieta que rompe límites convencionales y que aparece, muchas veces, contradictoria, al no reconocer límite definido. Tal vez, la mejor imagen que represente a Prado, sea la que él mismo creara: el movimiento

incesante de la duna que impide todo límite real. La existencia humana, la vida como la arena leve, avanza inexorablemente y jamás podremos detener su avance.

Desde el punto de vista formal, se estudiarán tres instancias relevantes de la producción pradiana: (a) Versolibrismo: *Flores de cardo*, *El llamado del mundo*. (b) Prosa: *Los pájaros errantes*, *Alsino*. (c) Sonetos: *Camino de las horas*, *Otoño en las dunas*, *Esta bella ciudad envenenada*, *No más que una rosa*. Estas formas poéticas representan un proceso que atañe a la poesía, aunque no se pueden separar de la existencia concreta del poeta al que pareciera plenamente aplicable el verso de Hölderlin: “*poéticamente habita el hombre en el mundo*”. Vivir poéticamente es arriesgarse a ir más allá de los límites que se nos imponen y que aceptamos.

La poesía pradiana es un puente entre lo tangible y un más allá que se nos escapa irremediamente como la arena o como la vida. A través de sus obras, encontramos que el poeta, desde su contingencia, va elaborando el sentido del mundo y de sí mismo, ascendiendo a una universalización cada vez más intensa, en un camino que va del mundo externo a la intimidad. En esta visión, Prado adecua la forma poética a su camino de ascenso espiritual. 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 interior. Primero fue la mirada ingenua que captó sensorialmente el entorno, pretendiendo traducir el fluir del universo, mediante el versolibrismo: *Flores de cardo* (1908), *El llamado del mundo* (1913). Luego, la prosa, *Los pájaros errantes* (1915), *Alsino* (1920), representa una opción por aunar dos actitudes ante la literatura: el ritmo del movimiento lineal, crítico, analítico, propio de la prosa, con el movimiento contrario, propio del verso, la actitud de retorno, de interiorización, de ensimismamiento, que implica la mirada estética ante el mundo, en concordancia con una imagen, espiritual, gnóstica y teosófica de la naturaleza. *Alsino* aparece como la imagen del poeta; su canto, la interpretación del universo, es su mensaje transmutor de mundo. Posteriormente, los sonetos: *Camino de las horas* (1934), *Otoño en las dunas* (1940), *Esta bella ciudad envenenada* (1945), *No más que una rosa* (1946), manifiestan la conquista de la libertad personal que le permite al hablante ajustarse verdaderamente a una forma clásica. La búsqueda no sólo compromete al creador, sino al hombre y, así, su poesía revela su íntimo sentir.

Postulamos que la obra de Prado plantea la perfectibilidad del hombre, el anhelo de conquista de la libertad creadora que implica una ruptura de límites establecidos en favor de saber escuchar y exteriorizar el propio ritmo interior. Prado parte del versolibrismo, pero, 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.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 EL PROCESO CREADOR

Un pensamiento es poético cuando se ha sumido en el *proceso creador* que termina en una obra; entonces, adquiere la *forma interior*, y no sólo la exterior de un *ropaje* de poesía. *El poeta dispone de la palabra* de manera muy distinta a la costumbre. Son los mismos vocablos, pero no los mismos valores. En el texto poético, el signo es motivado internamente, lo que no sucede con el signo común. Esto significa que no es convencional

como en el lenguaje ordinario. Cada signo en el poema ocupa un lugar preciso; cada cosa es en relación con otra, trascendiendo su nivel de realidad concreta para simbolizar lo inefable.

El signo en poesía implica lo que es capaz de tener valor dentro de ella, lo que es energía y movimiento: (a) En el *plano fonético*: letras, figuras que forman las letras, las palabras, los versos, las estrofas. (b) En el *plano fonológico* o de sonidos: fonemas, acentos, rima, número de sílabas, cesuras, pausas entre verso y verso, figuras rítmicas y métricas. (c) En el *plano contextual* o de la gramaticalidad: léxico, sintaxis, orden de las palabras. (d) En el *plano de los conceptos* o centro de referencia: las cosas de que se habla, punto de partida de la labor poética.

3.2 LA VIDA Y LA FORMA POÉTICA

El *punto inicial de la literatura* siempre es una experiencia profunda del mundo y de sí mismo más allá de cualquier conceptualización; pero aún no tenemos obra literaria, tenemos vida. La vivencia, la experiencia profunda, origina el poema, es un *acto originario* y, como tal, desempeña un papel primordial en la creación artística, le da su contenido, su realidad existencial, hace que la literatura sea con *hombre adentro*. Cuando la vivencia, la intuición, se transforma en lenguaje, se hace vida de la forma; entonces, hay poesía. La forma expresiva confiere al material fluyente de la existencia, una perennidad que ese material no tendría por sí mismo. Mas, para ser poema y no vida indiferenciada debe quedar estructurado en una forma que rescate al material humano de su mera condición psíquica. Lo que era circunstancia efímera de la existencia subjetiva tiende a hacerse universal a través de una forma.

El sentimiento, la vivencia, se identifican en el poema con las palabras y los sonidos. Pero esta realidad que es el discurso poético tiene un nuevo modo de ser: está incorporada a un objeto, con leyes propias; ha ganado independencia de los actos como se dieron en la vida del artista. Los signos lingüísticos tienen una función denotadora de cosas, hechos o ideas y son mediadores entre nuestro pensamiento y la realidad. No obstante, el poema no puede referirse a la realidad de la vida, sino a su propia realidad de experiencia poética (Rilke, Rainer María, 1967, p. 1437). En el poema, la función denotativa está en suspenso: el signo no apela a algo exterior, alude a sí mismo en cuanto portador de una connotación (Ferraté, Juan, 1968, p. 184).

El poema no se queda en el plano de la emoción; es capaz de abrir, a través de la palabra-imagen, el mundo interior del hablante, que se universaliza mediante el símbolo. Un poema de amor de Pedro Prado expresa *nuestro amor*, más allá de lo que sintiera un determinado sujeto; y esto es lo que nos atrae: no es *mi amor*, sino *el amor*, envuelto en un ropaje personal. El hablante revela su mundo interior, pero éste, *su mundo*, es el *mundo de todos*.

3.3 LA PALABRA Y LA FUNCIÓN SIMBÓLICO-REPRESENTATIVA DEL LENGUAJE

No nos podemos imaginar un mundo sin lenguaje. El hombre es inseparable de las palabras: es un ser de palabras. Sin ellas, todo se torna inasible. Sin embargo, los vocablos son incapaces de aprehender la realidad en su totalidad. Entre las cosas y sus nombres media un abismo. No hay identidad entre el objeto y su signo, tampoco la palabra manifiesta exactamente nuestra interioridad: una palabra no puede representar objetivamente algo externo al sujeto ni reflejar con exactitud el mundo íntimo, siempre hay un espacio personal que se escapa al querer evocarlos a través del lenguaje.

Todo objeto es parte del sujeto cognoscente; por lo tanto, el límite del saber es el individuo; y, la única posibilidad de conocer es mediante el sujeto cognoscente. El conocimiento lo logra el hombre como experiencia íntima que configura mediante el lenguaje. La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras que son el testimonio de nuestra realidad. Los vocablos viven en nosotros: somos su mundo y ellos el nuestro.

Reconocemos tres funciones poéticas para las palabras: (a) Son nombres que indican o designan objetos, función indicativa. (b) Son respuesta a un estímulo: función emotiva. (c) Son símbolos, función representativa, que es fundamento de las otras dos. La esencia del lenguaje es simbólica: consiste en representar un elemento de la realidad por otro, como ocurre con la metáfora. No es idéntica la palabra a la realidad que nombra, ya que entre el hombre y las cosas se interpone la conciencia personal. El lenguaje es un puente mediante el cual el individuo trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. De aquí que el lenguaje sea una vasta metáfora de la realidad: es poesía en estado natural. Lo cual implica considerar a cada palabra como una metáfora y un instrumento mágico capaz de transmutar aquello que toca.

Aunque el lenguaje es metafórico y cada vocablo esconde una carga simbólica, la fuerza creadora de la palabra reside en el hombre que la pronuncia. Un autor es el necesario antecedente del poema y un poema no se escapa al control de la voluntad de su creador.

3.4 LA IMAGEN POÉTICA

El poema *no* es un hecho lingüístico común; y puede producir efectos que la lengua ordinaria no puede provocar. El poeta debe enfrentar dos límites: por una parte, la inefabilidad de la vivencia; y, por otra, la incapacidad de la lengua para manifestar lo inexpresable (Bécquer, Gustavo Adolfo, 1979, pp. 531-545). Lo inefable sólo se puede expresar a través de la *imagen* que, al acercar dos realidades, sin compararlas, crea un nuevo ser. Una idea, un sentimiento, el poeta lo ve, lo intuye, en imágenes. Si en poesía, las palabras están depuradas de su sentido pragmático y elevadas a un plano valórico, el sentido que adquieren es analógico.

La imagen es el elemento configurador de la poesía de Prado: la materia prima con que el poeta logra elevar la expresión comunicativa rutinaria a expresión poética. Mediante ella, plasma sus contenidos espirituales en símbolos que alcanzan valor estético. Las metáforas nacen, en la poesía de Prado, del encuentro entre dos realidades distintas (tangibile-etérea, corpórea-intelectual, espiritual-material, abstracta-concreta); una de ellas encierra un germen de explicación. Otras veces, la relación está tácita: metáfora pura (Kupareo, Raimundo, 1965, p. 65).

Todo el poema constituye el símbolo completo de una idea; y, por tanto, del texto, en su globalidad, van a recibir su significación exacta los diversos elementos que componen el poema.

3.5 LOS DATOS MATERIALES

Nos interesa contactarnos íntimamente con la poesía de Prado, dejando de lado lo que pudiera relacionarse con su historia personal. Concebimos su poesía como una propuesta que tiene en sí la virtualidad de ser actualizada por la conciencia del receptor a partir de los datos materiales que configuran el poema (Paz, Octavio, 1967, pp. 7-8).

Los datos materiales son los signos estructurados en series léxicas y sintácticas, el punto de partida para que, dinámicamente, el lector reconstruya la obra. Leer es una actividad espiritual de diálogo entre el hablante lírico y su receptor (Ferraté, Juan, 1968, pp. 15-17). Se presentan los datos materiales de la obra (signos y series) referidos unos a otros, por contigüidad y sucesión, determinando su propia estructura. Los signos señalan objetos del mundo circundante: *función denotativa*; pero, también, tienen otra, orientada al campo de la obra: *función connotativa*. Ello ocurre porque: (a) El signo se sume en el significado y lo significado, como *valor*, se organiza en afinidades y oposiciones en el decurso temporal del discurso. (b) La estructura del discurso poético está como forma en los datos y no puede separarse de la obra a la que, esencialmente, constituye: es la *forma interior*. (c) La preeminencia ontológica de la forma sobre los datos estriba en su carácter de totalidad: en ella se funda el sentido de sus elementos, que, sin ella, serían un agregado insignificante. (d) El lector, al decodificar esos elementos, reconstruye la totalidad inefable en su intimidad y accede a un estado de plenitud, de goce estético.

De la experiencia personal que habla el poema, intentaremos dar cuenta en los análisis de los textos pradianos, considerando que los datos que definen la obra y la formalización estructurada por afinidades y oposiciones entre los datos, se realiza en la intimidad del lector.

3.6 LOS PARALELISMOS

En poesía, la forma y el contenido se unifican por el particular uso de los elementos del lenguaje, resultando una estructura definida por *paralelismos* que se dan en diversos niveles del lenguaje: *fónico, morfológico, sintáctico, semántico* (Levin, Samuel, 1974).

La peculiar estructura de repeticiones y paralelismos, cumple una función unificadora de la poesía y permite que ésta perdure en la mente en el sentido dinámico que supone la recreación individual. Al lector le corresponde la tarea de reconstruir la poesía: proceso de formalización íntima, a través del cual, puede alcanzar el goce estético, que depende de la comprensión de la obra. Revivir un texto poético, requiere que se ponga en movimiento la intimidad del lector. Este proceso de dinamización no es neutro, precisa cierta sentimentalidad genérica. Por ello, es evidente que la traducción en sentimientos que el receptor hace es condición ineludible de la obra.

3.7 EL RITMO INTERNO Y EXTERNO

El contenido básico de un poema tiene un *desarrollo ideológico* (secuencia de sentimientos, ideas, vivencias) que, aparte de establecer un entramado lógico, ordenado de acuerdo con lo que se desea expresar, se entrega según un *ritmo interno* que influye en el decir formal (secuencia métrica, sílabas acentuadas o átonas según un esquema); que, a su vez, está determinado por las *posibilidades de la lengua: fónicas, morfosintácticas, rítmicas* (secuencia de sonidos, de funciones gramaticales, de entonación); y por el amplio espectro de *combinaciones posibles*, sistema dentro del cual el hablante selecciona las formas que mejor se adecuan a su intencionalidad artística y que traduzcan el ritmo por él intuido. La experiencia del hablante pradiano elige, entonces, de un verdadero depósito lingüístico, aquellos términos que relacionará morfosintácticamente en una cadena lingüística. Su elección, consciente o inconsciente, determina la estructura silábica, acentual y fónica de los términos que combinará en una disposición lineal y temporal y con ellos creará un orden

rítmico, que afectará a lo expresado. Cada poema resulta creación irrepetible con un ritmo propio, distinto a otro.

La selección y ordenación de palabras que conforman el poema están motivadas por algo más profundo que una selección léxica y una ordenación morfosintáctica. El texto lírico, a través de una multiplicidad de signos, busca plasmar una intuición globalizadora que se desprende del todo. El poema resulta ser el significante de un significado indecible al que se alude, pero no se puede nombrar, y sólo se puede captar cuando el poema haga resonar en el lector su propia experiencia inefable. Pedro Prado intuye y simboliza en una secuencia formal a la mujer ideal, soñada y creada, a la que canta y encanta en sus sonetos. El quehacer artístico implica una transfiguración de la cosa desde su ámbito propio a la conciencia del Yo y una epifanía en cuanto desde esa transfiguración primera se manifiesta al lector.

3.8 LA DINÁMICA HABLANTE-LECTOR

El poema se realiza plenamente con la participación de un lector; sin él, la obra lo es a medias. El poeta crea; el lector recrea. Poeta y lector son dos instancias de una misma realidad.

En lo que se refiere a la estructura y textura del poema, Michael Rifaterre (1977, p. 1-19) propone los siguientes elementos fundamentales del poema: (a) **MATRIZ**: unidad básica de significado actualizado por el poema. (b) **MODELO**: primer componente del texto desde el cual, el lector puede referirse a la matriz. (c) **TEXTO**: derivación formal que construye el poeta y que afecta a la sintaxis y a la morfología, transformando una cadena lingüística en la expresión de una matriz. Le corresponde al lector, a través del *texto*, reconocer cuál es el *modelo* lingüístico acuñado y desde él recrear la *matriz* de sentido, la que se reitera en los diversos niveles del poema, a través de los datos materiales relacionados por contigüidad y sucesión; y, organizados mediante paralelismos o repeticiones, en afinidades y oposiciones. Inscibimos a Pedro Prado entre los escritores contemporáneos y, como tal, lo vemos inserto en la desgarrante angustia de dar forma a lo que, por definición, es indecible (matriz). Lo vemos en lucha con la expresión lingüística (modelo), descubriendo que ésta es inasible cuando se la quiere hacer vehículo de la actividad del espíritu. El poema (texto) es una propuesta que abre la posibilidad de un juego de incitaciones múltiples que el lector percibirá en su propia intimidad: pura actividad espiritual.

Si el arte es formalización de una experiencia (Ferraté, Juan, 1968, p. 15); el proceso de recepción de la obra es hacerse cargo de lo mentado en ella. La función del signo en la obra de arte es compleja en cuanto apela al depósito concreto de la experiencia vital que guarda la memoria individual y suscita imaginaciones y voliciones personales (Friedrich, Hugo, 1974, p. 43).

La literatura en el orbe contemporáneo debe sugerir no un mundo unívoco, sino un *campo* de posibilidades (Eco, Humberto, 1970, p.283). Esto exige una postura activa de parte del lector con el fin de recuperar y dar sentido de unidad al momento cultural en que vivimos y que nos ofrece pluralidad de opciones. Por ello, cada obra debe proponer su poética para comprender la creación. Lo cual hace indispensable conocer qué poética la orienta. Pedro Prado no está ajeno a esta problemática. Continuamente expone en sus textos su poética y su anhelo de crear una forma en que se manifieste el Todo: la totalidad integradora.

El análisis interpretativo de un texto literario (Humberto Eco, 1970, p.52) requiere, por tanto, de una serie de operaciones distintas y complementarias, que se originan de la *impresión primera* con que el lector, súbitamente, capta el sello peculiar (sentido, matriz), al que apunta el discurso. Luego, el lector debe *ver* si a esta impresión personal (intuición) corresponden en el texto, elementos que permitan suponer que la intencionalidad del hablante era provocar una impresión análoga. El paso siguiente: *mostrar* de qué manera lo ha conseguido (paralelismos, reiteraciones, analogías, imágenes), con qué recursos de intensidad (sobredeterminación sintáctico-fónico-semántica); y *observar* cómo estos elementos ofrecen en su organización una estructura genuina derivada de la coordinación de diversos niveles y formalizaciones menores.

4. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Prado configura un patrimonio de imágenes centradas en la matriz de la *soledad* y el *amor*: experiencia del *límite* individual y de la *ruptura* por trascender más allá de sí mismo. Las imágenes nacen de sus propias experiencias, reales o ensoñadas, complementadas con el repertorio de imágenes proporcionadas por la cultura de su tiempo. La *imaginación creadora* se impone al mundo exterior y expresa el espacio íntimo. La *palabra poética*, vehículo de conocimiento y de comunicación, verbaliza ese estado interior y une lo de adentro y lo de afuera.

El *versolibrismo* estará centrado en dos obras iniciales de Prado: *Flores de cardo* y *El llamado del mundo*. Ambas entregan un universo captado en su sensorialismo, descubrimiento primero que no podía someterse a leyes métricas. Son un intento válido de un sistema poético que se origina, que contradice la rima, la métrica tradicional, el acento versal, la retórica; que se atreve a experimentar con formas novedosas y dar a conocer sus resultados. La *obra en prosa* se abordará desde una doble perspectiva: a través tanto de textos breves que, aunque no conservan el carácter versal, sí la esencia de la poesía incorporada a la prosa que pierde su carácter progresivo para tornarse circular y analógica: *Los pájaros errantes*; como de su novela *Alsino* que asimila la estructura narrativa: la acción, la realidad, el costumbrismo, con el sentimiento de efusión lírica, la idealidad de la palabra poética, el vuelo, el amor sutil, el sueño que hace posible lo imposible. Los libros de *sonetos* advierten el esfuerzo del hablante por alcanzar una expresión más plena que le permita, a través de la palabra, vivir la experiencia en su virtualidad total. Anhelado imposible que inmoviliza cuando se comprende que la poesía no es la realidad; y, por lo tanto, es imposible concretar el sueño. Se contempla dolorosamente la vida y se renuncia a enfrentar sus desafíos. El amor absoluto nunca es alcanzado, la unidad consigo mismo y con la totalidad se visualiza siempre lejana, la perfecta comunicación con el otro resulta imposible. Amor, unidad, comunicación, aparecen como apetencias inaccesibles. Los sonetos que se inauguran con *Camino de las horas* manifiestan la expresión de la libertad personal que permite ajustarse creadoramente a una forma retórica tradicional. El hablante enfrenta un problema de comunicación consigo mismo y con los otros, por cuanto sólo puede hacerlo externamente, por su atmósfera, no por su vivo ser. Cada verso del libro intenta profundizar y comunicar un estado interior que no encuentra expresión lógica, sino analógica. Pero, a la vez, cada verso da cuenta del límite que condiciona todo esfuerzo humano. En *Otoño en las dunas*, el hablante hace un alto en el trayecto de su vida, "*mi único destino*", la examina con detenimiento y trae el pasado al

presente, visualizándolo como una senda, un camino que se fue haciendo a medida que se avanzaba por él. Para encontrar la respuesta a sus incógnitas, el Yo debe convertirse en un vidente que necesita aprender a leer al mundo y a sí mismo. Desde el título se puede relacionar la vivencia del poeta con esta obra: el otoño es el otoño del hablante y del poeta. Pedro Prado simboliza en la mujer, en *Esta bella ciudad envenenada*, el significado de la existencia: “de la rosa, del ave y de la estrella”. La mujer es presencia del signo y del sentido; y sin palabras mediadoras, con su mirada, entrega la visión global. No aparece en su singularidad, sino genéricamente: es sutil, aérea, leve; y, paradójicamente, a su paso deja honda huella “por la vida entera”. En *No más que una rosa*, se evoca el momento del reconocimiento de un misterio que permite al Yo superar la experiencia, para arraigar en el recuerdo y en la poesía. La insatisfacción lleva al hablante a anhelar lo imposible, sólo accesible a través de la revelación de un misterio, simbolizado en la imagen de la rosa. Participar en él, permite una nueva visión del amor, de la naturaleza, de la vida y de Dios.

Pedro Prado abre las puertas de la poesía chilena contemporánea al hacer suyos temas propios de la literatura actual: la necesidad de interpretarse, el problema del límite de lo humano, el sentimiento de libertad, el anhelo de trascendencia del amor, la dialéctica adentro-afuera, la apetencia de plenitud, el afán de hacer posible lo imposible, tópicos que evidencian una imagen de mundo propia y, simultáneamente, de todos.