



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Lizama, Patricio

Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado

Revista Chilena de Literatura, núm. 82, noviembre, 2012, pp. 159-177

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233421009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MANIFIESTOS Y UTOPIÁS, VIAJES Y VIDENCIA: UNA LECTURA MÍSTICA DE PEDRO PRADO¹

Patricio Lizama

Pontificia Universidad Católica de Chile
plizama@uc.cl

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

Pedro Prado

RESUMEN / ABSTRACT

En este trabajo estudiamos textos de Pedro Prado desde una perspectiva mística, la cual es entendida por el autor con un fundamento religioso y otro ético-social. Por ello, sus personajes se elevan hacia niveles últimos de realidad, pero no se apartan de la “tierra de hombres” y se convierten en videntes que anhelan la belleza y la justicia. En “La barca”, los personajes realizan un viaje horizontal y otro vertical para enfrentar el misterio; en *Alsino*, el viaje vertical es también para acercarse a la divinidad y el horizontal para enjuiciar el mundo rural chileno. La mediación entre el arriba y el abajo se representa con una embarcación que navega y vuela y con un hombre que camina y vuela, ambas figuras entendidas como alegorías del artista.

PALABRAS CLAVE: manifiesto, utopías, viajes, vidente, prosa visionaria, mística.

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación titulado “La vanguardia chilena en sus revistas (1920-1930): modernidad, poesía e intelectuales”. Fondecyt 1090735.

*This paper provides an analysis of the writings by Pedro Prado from a mystical perspective, an approach that the author himself understands as having religious as well as socio-ethical foundations. This is why Prado's characters rise towards ultimate levels of reality, but they never lose touch with the "land of men" to the point of turning into seers who yearn for beauty and justice. In "La barca", the characters undertake a vertical as well as a horizontal journey in order to face the mystery. In *Alsino*, on the other hand, the vertical journey also serves to approach the divine, whereas the horizontal one is used to judge the Chilean rural world. The mediation between that which is above and what is below is represented by a ship that sails and flies, as well as by a man who walks and flies, both of which are to be seen as allegories of the artist.*

KEY WORDS: manifesto, utopia, journeys, seer, visionary prose, mysticism.

Los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire manifiestan la irrupción radical del poeta en los dominios de la prosa. El nuevo género tiene gran proyección en el modernismo, versión hispánica del simbolismo, y más tarde en la vanguardia hispanoamericana bajo la especie de prosas poemáticas y visionarias. Estas protagonizan una doble ruptura: "hacia la tradición occidental –que dividía los géneros en compartimentos estancos– y hacia su propio entorno ... que demandaba una narrativa realista con vocación didáctica y social" (Millares 22).

Los poemas en prosa de Pedro Prado surgen en las postrimerías del modernismo, incorporan los postulados mundonovistas de una "novela integral y lírica" y de una percepción de lo propio latinoamericano, y anticipan las propuestas de la vanguardia pues algunos de estos poemas y *Alsino* se configuran como prosa poemática y visionaria. En estas obras caracterizadas por la analogía, las correspondencias y el vidente que se enfrenta al misterio y enjuicia la sociedad, Prado elabora el viaje al mundo terrenal y al ultraterreno, travesías que revelan su anhelo de absoluto y su rechazo a los enclaves coloniales que niegan la modernidad.

A partir de estas consideraciones, analizamos el manifiesto de Los Diez llamado "Somera iniciación al Jelsé" y escrito por Prado, algunos poemas en prosa y *Alsino*, vinculando el viaje de conocimiento con una mística cognoscitiva y amorosa situada en una modernidad periférica que no "predica la *fuga mundi* y el desprecio de lo temporal" sino que, por el contrario, es sensible al dolor humano y a las injusticias sociales. De esta manera, delimitamos la posición y los rasgos que distinguen a este escritor en el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX y sugerimos el influjo que él tuvo en algunos escritores de la vanguardia chilena.

1. EL MANIFIESTO DE LOS DIEZ: BELLEZA Y JUSTICIA

Los artistas llamados Los Diez constituyen una formación cultural independiente que busca renovar el arte nacional y conquistar mayores grados de autonomía en el campo artístico. Se conocen desde 1912, practican distintas artes y se articulan alrededor de una actividad colectiva pública como la muestra de pinturas, la lectura del manifiesto “Somera...” en la Biblioteca Nacional, la aparición de la revista *Los Diez* y la editorial del mismo nombre, acontecimientos que ocurren en 1916.

Distanciados de las corrientes nacionalistas y naturalistas, ellos reelaboran la estética del simbolismo y los aportes del modernismo, se interesan por la propuesta mundonovista abierta a las identidades latinoamericanas y por entender las tendencias emergentes del espíritu nuevo. Al mismo tiempo se preocupan por la “cuestión social” y participan de la Colonia Tolstoyana, iniciativa contrahegemónica y utópica que devela el compromiso ético y el deseo de instaurar nuevas condiciones de vida en el país². Las interrogantes metafísicas no están ausentes, pues Los Diez se abren al espiritualismo de vanguardia y a las enseñanzas teosóficas, búsqueda que en Prado se materializa en un misticismo que si bien se eleva a niveles últimos de realidad, lo que devela su raíz religiosa, no se aparta de la “tierra de hombres”, lo que evidencia su preocupación ética y social.

El poema en prosa “Los exploradores” (1915) es un verdadero manifiesto y un antecedente del pensamiento vertido en el texto programático de Los Diez de 1916³. El artista se integra a la travesía de los exploradores que van adelante y así se convierte en un vanguardista que desea “llegar y ver el primero” para contemplar y ofrecer la visión inicial de la belleza desconocida

² Varios artistas señalan que la utopía de la Colonia Tolstoyana está en la prehistoria de Los Diez. Prado, al recordar a Augusto D’Halmar en 1950, sostiene que este fundó la Colonia Tolstoyana y “después algunos de nosotros creamos Los Diez”. Y agrega: “dos formas de ensayo de liberación” (tomo III, 312). Ver también el artículo de Jaime Galgani, “La Colonia Tolstoyana de Pío IX. De la utopía literaria y social a la experiencia comunitaria chilena” (inédito).

³ Los exploradores es parte del libro *Los pájaros errantes*. Poemas menores y breves divagaciones. Poema en prosa. (1915). Interesante notar la indecisión de Prado para caracterizar el género de los textos de *Pájaros errantes*. En 1922 ya no tiene dudas y la antología preparada por él se llama *Poemas en prosa*, la cual incluye textos de *La casa abandonada*, *Los pájaros errantes*.

y de las nuevas zonas de realidad (II, 202)⁴. Va a la vanguardia para nombrar y dar identidad a las tierras ignotas con un lenguaje exacto y eterno: “quiero bautizar un mar, dar mi nombre a una montaña...buscar [un dictado] para un río inagotable”. Va a la vanguardia para guiar a los hombres a la nueva tierra y para que estos puedan construir en ella la utopía de la justicia en la urbe –“ciudades donde reine el tráfico y la alegría”– y la utopía en el campo –cultivarlo y repartirse “el suelo y los frutos del suelo y que se sientan los únicos dueños de la tierra nueva” (II, 202). El artista es el que trabaja para lograr la justicia y la belleza en el mundo.

El manifiesto de Los Diez (1916) amplía el texto anterior y explicita el proyecto artístico-social del grupo a través de un relato de viajes y búsquedas que hace llegar el hermano errante. El artista es concebido como un sujeto cosmopolita y local, híbrido e intercultural, contemplativo y activo, que se construye vinculado a “todas las razas del orbe” y en interacción con distintas clases sociales. Esta pluralidad constitutiva del sujeto que participa en múltiples culturas, en “conjuntos de esquemas de pensamiento y de acción que poseen modos particulares de traducción simbólica y que son sistemas de referencia cargados de valor”, le permite definirse “por su capacidad para reconocerse como uno, como idéntico a sí mismo a través de su heteronomía cultural” (Delory-Momberger 43-44).

A partir de una concepción de raíz platónica-simbolista, el artista de Los Diez busca la belleza concebida como alma del mundo en las irradiaciones de la naturaleza y en las distintas dimensiones de la cultura y de la existencia humanas. Desde esta perspectiva asume que lo buscado se hace sensible en la mujer, en la hermosura del cuerpo femenino, contemplación de un armonioso equilibrio que revela la belleza ideal pues la mujer permite “el recuerdo de la necesaria proporción que requieren los seres y los hechos para vivir y ser fecundos” (III, 216)⁵.

La búsqueda de la belleza y del conocimiento se realiza mediada por una profunda experiencia amorosa. El artista es quien vive toda su existencia en estado de amor, condición que le permite renovar siempre el asombro, la

⁴ Estos planteamientos de Prado se pueden asociar a los que más tarde postulará Huidobro en sus manifiestos y en *Altazor*.

⁵ Las citas de los textos de Pedro Prado corresponden a la edición Pedro Prado. *Obras Completas* (4 volúmenes). Santiago: Origo Ediciones, 2010. El número romano de la cita indica el volumen.

comprensión y la fantasía ante la humanidad y la naturaleza. Iluminado por el amor, persigue la belleza en el pasado y en el presente; en lo armonioso y en lo deforme; en lo bello y en lo feo; en lo hegemónico y en lo marginal. Se trata de un conocimiento amoroso, participativo que se aproxima a una conciencia mística que trata de tener una experiencia plena de la vida.

Dotado de una amplia percepción, el creador se abre al mundo interno del hombre para penetrar en zonas de realidad invisibles: algunas son más misteriosas, como el sueño y el azar; otras, más irracionales, como la locura y el delirio. Al mismo tiempo se interesa por el mundo externo para indagar en la otredad de “extraños países” y de los “innumerables caminos de la tierra”; anhela develar la vida del espacio premoderno, rural –los “campos de labranza”– y de la modernidad en sus diversas manifestaciones: la civilización científico-técnica –la ciencia y la industria; el espacio urbano y sus conflictos –las muchedumbres, la monótona vida cotidiana; los nuevos sujetos y las tensiones sociales –el mundo obrero.

La visión de la sociedad le permite advertir las inequidades que la articulan y asume como tarea la búsqueda de la justicia. El manifiesto es nítido al respecto, pues en cuanto el artista es “solidario ... de todos los seres y las cosas próximas o lejanas” (III, 217), rechaza la exclusión de las mayorías en la ciudad y en el campo y adhiere al compromiso de transformar la vida de los desposeídos: “la existencia miserable de pobres gentes ignorantes, lo hizo desear la justicia y la felicidad” (III, 216-217). La belleza y el amor, en consecuencia, no están ajenos a la coyuntura político-social ni a las condiciones de vida de los marginados, apertura que revela el vínculo de la creación estética con el deber ético-moral. El creador no se encierra en una torre de marfil sino que es un testigo que, abierto a la utopía de un nuevo orden político-social, trabaja por expandir los límites del amor y de la belleza a todo el hombre y al conjunto de la sociedad.

La esperanza de alcanzar estas utopías, “la justicia anhelada y la belleza del mundo” (III, 217), se funda en un “proyecto mítico-auroral” que se presenta a la humanidad a través de un mensajero, un hombre iluminado que supo cómo construir la sociedad perfecta. El legado de este sabio de palabras exactas, profecías maravillosas, hermosos cantos y destacada ciencia, se encuentra perdido y la única posibilidad de encontrarlo es persistir en la revisión del pasado y continuar “investigaciones de todo género”. Esta verdad oculta a la espera de ser descubierta es “El Bien Perdido” (III, 218), conocimiento al cual Los Diez esperan darle nuevos y actuales significados.

El artista es el que cree en una nueva era que renovará el universo, certidumbre que lo llena de alegría; es el elegido para desocultar e interpretar los signos que podrían anunciar o presagiar “El Bien Perdido”; es el llamado a acoger los ruidos subterráneos y los discursos ajenos por si algún desconocido “trae o ... encarna la buena nueva del mundo” (III, 220); el que espera como un centinela pues no sabe si “El Bien Perdido” aparecerá bajo la forma de un astro benéfico, un continente que emerge, un hombre original o un nuevo sentido que revele escondidos secretos. La tarea del artista consiste así en descifrar los conocimientos ocultos que pueden surgir detrás de múltiples e insospechadas apariencias. Esto implica atender a la realidad a través de la mediación de tres órganos, el cuerpo, el corazón y los sentidos, distinción que pone énfasis en la experiencia corporal y en la sensible.

Los Diez construyen espacios autónomos, reivindican rasgos identitarios y elaboran un espiritualismo social. Su labor como intelectuales no se distingue por la ruptura radical y a través de la docencia, la crítica de arte y el compromiso artístico construyen la figura del creador que anhela vivir del arte y proponen una tarea estética que se encuentra muy vinculada a la ética. De esta forma, algunos de sus miembros ejercen un influjo decisivo entre los jóvenes que años más tarde conforman la vanguardia: Los Diez son un antecedente crucial de ella⁶.

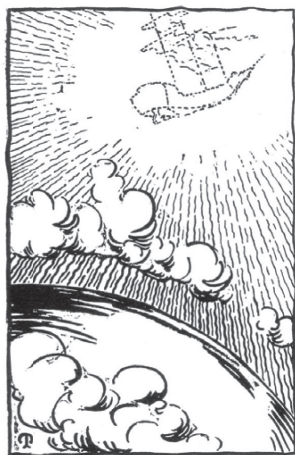
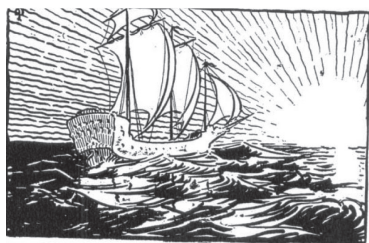
2. LA BARCA, LOS MUNDOS, EL ARTISTA: LA X

En 1915 Prado publica un libro de poemas en prosa titulado *Los Diez*, el que contiene varias imágenes de su autoría. La obra se inicia con el regreso del hermano errante, explorador que después de “recorrer el mundo” vuelve a casa para contar las historias de sus viajes y búsquedas. El regresa a su punto de partida, El Claustro de Los Diez, lugar que acoge a una hermandad con rasgos de escuela secreta donde viven los hermanos decimales dedicados a preservar y reflexionar sobre el arte.

⁶ Baste señalar la relevancia de Juan Francisco González para los pintores que en 1923 formaron el Grupo Montparnasse; el influjo de Pedro Prado y Manuel Magallanes Moure en Gabriela Mistral y la importancia de Pedro Prado para Pablo Neruda.

La arquitectura del claustro revela el pensamiento que posee la hermandad en torno al artista a quien concibe como un explorador que debe salir de su entorno y elevarse para descubrir el mundo. Esta ruptura con su lugar de origen le lleva a una metamorfosis que le otorga nuevos poderes y saberes y le hace singular y ajeno a sus semejantes. En el claustro se erige la “Torre de las Diez Campanas”, línea vertical, signo que expresa la elevación sobre “la norma vital o social”, la “escala entre la tierra y el cielo”, y además implica “transformación y evolución” e impulso ascensional “acompañado de un ahondamiento: a mayor altura, más profundidad de cimientos” (Cirlot 445)⁷. En el claustro también se asienta el macizo de la “Gran Nave”, línea horizontal que tiene la “proa hacia desconocidos horizontes” (II, 230), signo del cuerpo humano, del viaje de retorno al hogar y a la vez del “navegador eterno en mares siempre nuevos, en horizontes inacabables” (Cirlot 322).

El último texto del libro se llama “La Barca”, poema tramado con múltiples paralelismos y comparaciones, con analogías y correspondencias intuitivas en el universo, que nos revela dos viajes hacia territorios desconocidos e insondables, los cuales están ilustrados con dos dibujos: la nave en alta mar con todas sus velas desplegadas dirigiéndose a un horizonte donde resplandece el sol; el segundo, la barca “en vuelo” en dirección al sol, con sus velas rotas, una fisonomía etérea y situada más allá de las nubes (II, 267).



⁷ Nerval, en *Aurelia* señala: Me hallaba en una torre muy alta y muy honda en sus cimientos que “ya toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar” (Cirlot 446).

Los viajes tienen su origen en un deseo irrepresible. Por el tiempo en que “la flor de la valisneria, enloquecida por el ansia de amor”, rompe su propio tallo y se desplaza por los estanques dejándose arrastrar por el viento, la barca se encuentra también enloquecida por el deseo de liberarse de las amarras que la atan al puerto: una vez desatada, el viento la conduce a una misteriosa aventura. La travesía en busca del sol adquiere resonancias místicas: anhelo de ruptura y de liberación, pasividad, elevación que se aprecia como un verdadero raptó y permite superar las limitaciones humanas, metamorfosis, búsqueda de otros mundos, en este caso superiores, deseo de conocimiento vinculado al “ansia de amor”⁸.

El primer viaje es de carácter marítimo, existencial, horizontal, abajo. El mar resulta un espacio laberíntico pues sus límites son inalcanzables, se encuentran siempre más allá, “delante y detrás y en todo el contorno, menos al alcance de nosotros mismos (...) nunca logramos atraparlos” (II, 264-5). El segundo es de carácter aéreo, metafísico y cósmico, vertical, arriba. El cielo resulta otro espacio misterioso ya que sus horizontes siempre se alejan y los confines nunca se alcanzan. Los viajes son modos de penetrar y explorar zonas enigmáticas, son expediciones que suponen ascensos y descensos, visión de cumbres y abismos en pos de verdades que no se conocen. El hombre “busca sin saber lo que busca, espera sin saber lo que espera” (II, 264).

El mar y el cielo se nos aparecen como ámbitos interdependientes porque el universo se rige por los principios de polaridad y de correspondencia y cada elemento tiene su opuesto: “como es arriba es abajo, como es abajo es arriba”. Esta intuición ocultista y uno de los fundamentos de la tradición simbolista, donde las realidades se vinculan en recíprocas conexiones y nexos de sentido y todo lo que existe en la naturaleza, desde lo más pequeño a lo mayor, son correspondencias, ya está presente en obras anteriores de Prado: a veces en términos de yuxtaposición —“vasto cielo,/océano sin olas”— y otras con la modalidad de la inversión —“pozo de cielos profundos” (II, 124)⁹.

La dualidad de mar y cielo se resuelve con un tercer término: la barca. Esta mediación articula los dos mundos, el arriba y el abajo, pero a la vez

⁸ Ver el libro de Victoria Cirlot. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.

⁹ La correspondencia de estos extremos se advierte asimismo en otra inversión: las gotas del mar que logran volar y así reflejan, arriba, la luz de una estrella. De esta forma, configuran una nueva correspondencia: “una constelación de luciérnagas” (II, 266).

disuelve sus límites y une ambos mundos al participar en/de ambos¹⁰. La barca lleva a bordo a los artistas del grupo Los Diez a través de la “azul pradera de mar”, espacio inaprehensible, en el cual al despliegue de la lejanía del horizonte corresponde una mirada en la realidad anímica. Además, el azul hace posible la penetración mutua de tierra y cielo y tiende a la profundidad, pues “llama al hombre al infinito y despierta en él la ansiedad por la pureza y ...por lo suprasensible” (Haas 44).

La errancia en busca del sol pone en suspenso lo cotidiano, la barca y el sujeto se convierten en “luz luminosa infinita” que evoca “una experiencia de totalidad y de unidad” (Haas 40). No se trata solo de la evocación de “un sentimiento oceánico en el que desaparece la personalidad del Yo, sino que se trata más bien de la recuperación del mundo y del supramundo” (Haas 40), suceso que conduce al segundo viaje, al vuelo, al “viajar en el viento” que es el paso de lo condicionado a lo incondicionado.

Los Diez en alta mar, luego de una noche de tormenta y de un “sueño profundo” que se visualiza como un rapto que posibilita la separación del alma y el cuerpo, advierten que la barca se encuentra en el espacio sideral, acontecimiento que se configura otra vez con rasgos místicos. Se trata de un vuelo mágico en el que los tripulantes, mientras se hallan en estado de dormición y completa pasividad, son raptados del mundo inferior, se desprenden del mundo sensible y ascienden a un mundo superior, a un “intermundo entre lo sensible y lo inteligible”, *mundus imaginalis* que es el territorio “en el que tienen lugar” ... las visiones de los profetas, las visiones de los místicos, los acontecimientos visionarios que experimenta cada alma humana” y cuya función se define por su “situación mediana y mediadora entre el mundo inteligible y el mundo sensible” (Corbin 21-24).

El ascenso es a un ámbito donde se alteran y desaparecen las categorías de tiempo y espacio, y los órdenes usuales cambian porque se borran las dimensiones y formas acostumbradas, por tanto el hombre pierde su orientación normal en el mundo. Ante este nuevo desierto que todo lo descentra, los tripulantes no pueden aprehender la realidad articulada según leyes inefables y surge una nueva visión. Asistimos a la experiencia visionaria caracterizada por el vértigo, el terror y el espanto de lo impensado: “Cuando, dominados

¹⁰ Eduardo Cirlot en su diccionario de símbolos señala que la barca según Bachelard “es la cuna recobrada y el claustro materno”. Recordemos que Prado perdió a su madre a los dos años.

por el pavor, nos decidimos a subir a cubierta y nos allegamos a la borda, el vértigo hizo presa de nosotros y retrocedimos aterrados” (II, 265).

El trastorno y la turbación del juicio originan una mirada que se expande al infinito y que se explicita en una floración de imágenes a través de la cual las realidades se agrupan de una manera nueva porque se liberan los vínculos lógicos. Allí la aurora no llega jamás ni “hubo ya más ni día ni noche”; “no había abajo ni arriba”, hasta los horizontes “habían dejado de ser”, los planetas se confunden entre las infinitas estrellas y los colores desaparecen. El narrador da cuenta de una zona intermedia, de un *mundus imaginalis* en el que las formas sensibles se inmaterializan y las inteligibles adquieren figura (Corbin 22).

De esta territorialidad confusa, de esta geografía imaginal e ilimitada, de este abismo de tiniebla y de la experiencia inicial de pavor caracterizada por negaciones –innombrabilidad, ignorancia, atemporalidad– nace la luz por lo que, como si ocurriera un inesperado eclipse, la claridad se desvanece, la atmósfera se vuelve nocturna y de este tránsito inicial en completa oscuridad y ausencia de todas las determinaciones, la travesía deviene en una “noche sagrada” de claridad absoluta. El artista es el revelador, la voz secreta del universo que ausculta el corazón de la noche (Gullón).

La barca, “como una lámpara que tarda en encenderse”, se transforma poco a poco en un cuerpo iluminado que comienza a brillar con una nueva luz¹¹. Es un cuerpo que no alcanza nunca el fin, permanece desterrado en “la huella del desierto” porque su travesía es un acontecimiento que es interminable, un misterio que “sólo puede ser divisado en la forma poética” (Haas 79). Por ello, si hubiera sido posible divisar la embarcación desde la tierra, los niños y los poetas “la habrían visto pasar como un pájaro luminoso, volando más allá de las altas y grandes nubes de las noches oscuras” (II, 266).

La barca-pájaro que navega/vuela es analogía del artista, poeta-navío que se hace a la mar¹²: enloquecido por el ansia de amor y de una verdad trascendente, es un buscador-explorador que vive tensionado entre el viaje horizontal y el vertical, el viaje terrenal y el metafísico, entre la inmanencia y

¹¹ *Nueva Luz* es el título de la revista de la Rama Teosófica “Arundhati”, publicación que circuló en Chile entre 1911 y 1920.

¹² Selena Millares encuentra el poeta-navío en “La musique” de Baudelaire. “El motivo del viaje imaginario en la vanguardia latinoamericana”, *Studi di letteratura ispano-americana* 27. (1996): 31-38.

la trascendencia, cruce de fronteras que se resuelve en la pertenencia a ambas. El artista es una nueva mediación que separa y liga el arriba y el abajo, que posibilita la interacción de los contrarios, vínculo que se encuentra cifrado en la letra X, signo que identifica al grupo Los Diez, figura de inversión e imagen del lazo que une lo superior y lo inferior, la tierra y el cielo y que explica la participación de Los Diez en ambos mundos¹³. El desdoblamiento que revela la naturaleza dual del sujeto y su pertenencia a realidades opuestas, pero complementarias, nos instala en el corazón de la novela *Alsino*, relato que evidencia los dos anhelos y la doble búsqueda de Los Diez: la belleza y la justicia.

3. *ALSINO*: VIDENTE, VUELOS

“Por sobre montañas y bosques, mares y nubes,
Más allá del sol...
Vuela lejos, muy lejos, de estos miasmas mórbidos,
Sube a purificarte al aire superior...
Feliz aquel que puede con vigorosa ala
Lanzarse hacia los campos luminosos y serenos...
Y domina la vida, y entiende sin esfuerzo,
La lengua de las flores y de las cosas mudas”

Baudelaire

La novela *Alsino* contiene numerosos dibujos del autor, los cuales constituyen un correlato visual que explicita la evolución y metamorfosis del protagonista desde el nacimiento hasta su diseminación final y se puede entender en forma independiente¹⁴.

¹³ Ver la imagen de la X en la portada de la revista *Los Diez*.

¹⁴ Las imágenes reproducidas revelan la evolución desde la oruga a la mariposa y la posterior disolución y muerte del protagonista. La primera está al final del capítulo II y se repite al concluir la Primera Parte; la segunda aparece cuando Alsino es tomado preso, al final del capítulo XXII en la Cuarta Parte, y se reitera al final de todos los capítulos de esta Parte, excepto en los capítulos XXIV y XXXII; la tercera se encuentra al final del último capítulo, el XLI titulado “El fuego”, cuando Alsino ya es “ceniza impalpable”.



Este es un niño campesino que desea romper las ataduras del determinismo de la herencia, la raza enferma y la naturaleza que invade y destruye su “pasajera morada”, ruptura que delata la distancia de la obra respecto del proyecto naturalista y del paradigma positivista. Alsino logra su propósito a través de un largo proceso que implica dos viajes, uno horizontal y otro vertical, los cuales se hallan marcados por la recurrencia al mito y a la videncia. Si en el poema en prosa ya analizado los tripulantes de la barca quedan suspendidos en un mundo imaginal, en *Alsino* el sujeto también vuela, pero a la vez se enraíza en la historia, pues su viaje horizontal se inserta en las estructuras coloniales de la modernidad periférica.

La matriz mística del relato es muy semejante a la del poema en prosa, pero cada rasgo posee un desarrollo más amplio y más complejo. La necesidad de ruptura y liberación del mundo familiar se le manifiesta a Alsino en un sueño, raptó del mundo inferior, estado de dormición y pasividad que posibilita la separación del alma y el cuerpo y desprende al personaje del mundo sensible. El sueño indica la lejanía con el naturalismo y anticipa elementos surrealistas: “sueña que volar es una hazaña que no requiere esfuerzo alguno”, y que es “fácil para todo aquel que deje su peso en tierra” (I, 134). La ruptura se afianza con la voluntad, “se eleva, y va y viene, con rapidez, por el aire” (I, 134), pasa por encima de la choza y cruza el lago a gran altura. Por último, el deseo también le permite elevarse: “anoche quería volar y volaba ... solo quería volar y volaba” (I, 135).

La revelación de volar manifestada en el sueño se complementa en la vigilia. Primero es la visión de un buitre en busca de carroña, vuelo que lo deja en silencio y le hace comprender, por analogía, que su aldea, el mundo rural y el país son un cuerpo muerto y que debe salir de ese lugar donde se ha enseñoreado la ruina y la muerte. Luego se explicita al encontrar un gran árbol y entender, como en la elevación baudeleriana, que debe abandonar los

miasmas que lo oprimen, elevarse, mirar lejos, volar, buscar nuevos mundos, purificarse y dialogar con la naturaleza.

La visión lo perturba y se le desarreglan los sentidos. Alsino, un vidente, tiene “certeza de poseído”, se le precipitan las palabras, sus “explicaciones vuelven sobre sí” (I, 138), se confunden y se hacen dolorosas. La exaltación crece hasta ahogarlo, queda en “un tembloroso silencio” y cuando este se rompe, grita para invitar a subir a su hermano. Ascienden a lo más alto, el protagonista “mira lejos”, forma dos alas improvisadas, se lanza al vacío, pero queda colgando de una rama. Luego descienden “huyendo enloquecidos”, y en tierra angustiados, tropiezan y avanzan como “ebrios” (I, 141)¹⁵.

La metamorfosis iniciada lo lleva a abandonar el pueblo pues percibe un ruido interior que moviliza deseos insólitos, palabras que se le atropellan y un cuerpo que también se desarticula: “mis piernas se van... mis piernas son mías, pero no estoy en ellas” (I, 151-152). El yo es otro, clave de toda poética visionaria, un extraño y dividido, ajeno o al menos enajenado que articula la dualidad en su propio cuerpo. Es un sujeto extraño y dividido que trata de aprehender todas las dimensiones de la vida humana, divina y natural y por ello anhela la ubicuidad –“como los ríos que reparten sus aguas por canales y acequias cantoras, y van por todos a la vez, por cada uno de los caminos y senderos quisiera dispersarme”(I, 152) – afán que lo sobrepasa y lo desorienta: “Ni sé a dónde voy, ni lo que busco” (I, 152)¹⁶. El crecimiento de las alas agrega complejidad a la metamorfosis y si bien se asume como “pájaro nuevo” que no puede volar, tiene “deseos de abrirlas y agitarlas al aire” (I, 167).

El yo con conciencia plena de vidente, marcado, y en continuo movimiento, quiere presenciarlo todo para descubrir conexiones ocultas. Sus visiones del abajo –el mar resplandeciente–, del arriba –las estrellas como cardúmenes–, su comunicación con las hojas, le preparan para multiplicarse, superar las limitaciones humanas y volar para así tener nuevas visiones y tratar de alcanzar un conocimiento absoluto. Su metamorfosis culmina con el vuelo y el ser híbrido logra desdoblarse: Alsino es el hombre alado, la mediación entre el arriba y el abajo; el hombre-pájaro que en forma alternada viajará

¹⁵ Las referencias a planteos de Rimbaud son diversas.

¹⁶ Las mismas dudas aparecían en “La barca”. El hombre “busca sin saber lo que busca, espera sin saber lo que espera” (II, 264).

por el campo y volará hacia el cielo, realidades que se encuentran una en relación con la otra¹⁷.

El vuelo, paso hacia su nueva naturaleza, se construye con rasgos místicos. Anhelo de ruptura, elevación, vuelo mágico que supera las limitaciones humanas, agitación angustiosa y vértigo del abismo, desprendimiento del mundo sensible, vivencia de libertad y al mismo tiempo de terror, semiinconciencia, pasividad, deseo de conocer mundos superiores. Alsino se ve “unido a algo que ahora me arrastra más allá de los límites de acción fijados a mi vida”. Sabe que este dejarse llevar conduce a un nuevo destino que estaba oculto a su razón: “cuando nos sentimos arrastrados por el cauce maravillosamente oculto de nuestro destino todo es expectación confusa”. Sabe que su yo es otro, proceso de desarticulación iniciado en el pasado: “Como un día mis piernas, ahora mis alas las siento como que son y no son mías” (I, 194).

El viaje hacia arriba es cósmico, metafísico motivado por el anhelo de contemplar una belleza inaccesible que se halla oculta en el “otro lado”, en la “otra orilla”: “¡Oh, luna! Cómo se irisa el mar de nubes que me ocultan la tierra. Para los hombres ahora será noche oscura, mientras el otro costado visible de las mismas nubes... se llena, ¡oh, Dios mío! de esta luminosa y perdida belleza” (I, 194). La belleza lleva a la búsqueda de la otredad, ya que el personaje asciende a un espacio misterioso e insondable y se interna en el “abismo del cielo” (I, 193), en un incansable viaje hacia la plenitud: “volando subo hacia tu encuentro”. El vuelo, semejante al realizado por las aves en busca del sol y analogía que revela la creciente armonía del personaje con la naturaleza, se articula en términos místicos y se diferencia de los anteriores pues se realiza en busca del amor de la divinidad: es una exploración en busca del conocimiento y en definitiva, del amor¹⁸. El ser alado hace un viaje vertical hacia arriba, metafísico e interior que resulta un itinerario del alma.

El deseo de Alsino de encontrar la divinidad es propiciado por Dios, relación sobrenatural y secreta que libera al hombre de sus limitaciones, y el ascenso es referido con el lenguaje de la canción que está fundado en un diálogo y en una actitud apostrófica que invoca a Dios. El vuelo-canto a través

¹⁷ Alsino señala al final de la novela: “cuando volaba sobre el mar, nunca me abandonó el recuerdo de la tierra; y cuando me dirigí derecho hacia tus astros, siempre me supe ligado a ella” (I, 383).

¹⁸ Las aves dejan el refugio al divisar los rayos del sol en la cima del cielo, “volando suben a recibirlos; y al llegar al aire alto ascienden y bajan en ese río luminoso, y se persiguen jugando como los niños, y rien y gritan” (I, 208).

de adivinaciones y presentimientos, refiere la certeza de Alsino respecto a la cercanía de Dios y la inminencia de su encuentro, aunque asume que no podrá mirarlo “cara a cara”. Él sabe que será “arrebataado” y que impregnado de luz divina, Dios hablará por medio de su voz para entonar cantos de alabanza, condición que lo deja en estado de éxtasis, arrobamiento y disolución del yo: “desatinado, ebrio de locura, sabiéndome elegido ... Ya pierdo toda clara noción ... ¡Y mientras crece mi deseo de ti, extraviado, vislumbro que se acerca la luz de tu eternidad”! (I, 210).

La metamorfosis se explicita con un acto de purificación e iniciación del cual participa la naturaleza y con imágenes y expresiones que reiteran las ya aparecidas en “La barca”. El sujeto se libera y en forma pasiva se deja arrastrar por el “viento divino”: “Tú excitas y obligas a cortar las amarras a todas las naves y a todos los hombres” (I, 234). El nuevo estado lo lleva lejos y lo enajena, cae en la inconciencia, avanza fuera de sí, pues “mi alma anhelante rompe su cárcel. ¡Vuela infinita y dispersa! ¡Rápida busca todo confin!” (I, 234). Alsino se entrega al torrente de vida que lo arrastra, libera fuerzas ocultas, lo llena de alegría y lo hace cantar con una voz que ya no es humana (I, 234). La gran tormenta que disloca toda la tierra y la transforma llega unida a la lluvia torrencial que bautiza y unge el cuerpo desnudo de Alsino.

La percepción superior más allá del tiempo y del espacio le otorga una conciencia visionaria que genera una floración de imágenes y una visión por espejo basada en la polaridad y en la correspondencia del mundo inferior y superior que se canta y se dice con alegorías, analogías y comparaciones. El cielo revela la belleza de la tierra: “Ved en nubes ... los vivos matices de todas las flores y de todas las cosas que en tierra encarnan belleza” (I, 237). La visión del mar muestra a Dios: “Si reflejas al cielo, tú recuerdas a Dios” (I, 217). La visión de la noche como madre de lo impenetrable que promueve las interrogantes del ser le convierten en mediador que escucha, asume en su cuerpo y canta las oraciones del hombre. Las nubes comienzan una sinfonía y entre ellas ve volar libres a enormes montañas percibidas “como inmensas islas en vuelo” (I, 237).

El viaje hacia abajo es terrenal, rural y nace del deseo de explorar el campo que es por analogía el país. El vidente se materializa y se encarna, es un testigo llamado a ver y a decir lo visto, un viandante que recorre el campo, pero que mantiene sus alas; camina, vuela y sobrevuela, duerme en casas abandonadas de campesinos, deambula por villorios, visita la hacienda Vega de Reinoso, un “lugar sin límites”, cerrado, opresivo y de rasgos infernales.

La hacienda es la evidencia viva del poder de una minoría que controla vastos territorios con una estructura productiva tradicional, gestión que devela las huellas coloniales de un espacio degradado y las tensiones de la “cuestión social” en Chile, originadas por un proyecto de desarrollo que excluye a vastos sectores. Fuera de la hacienda, la vida no es mejor para el protagonista, pues su diferencia confunde, es ángel o demonio, infunde terror en la gente y no entiende los códigos del amor.

El desencuentro del personaje con su entorno concluye con su ceguera a causa de la magia, limitación que si bien le cierra su ojo exterior, no le impide mantener su lucidez de vidente solitario que a pesar de sus “ojos muertos”, ve “más allá de la vida y del mundo” (I, 228). En medio de peregrinos lisiados, mujeres ancianas y niños enfermos y tiñosos, Alsino hace sus reflexiones en voz alta con el lenguaje de la profecía. Advierte que la crisis no es solo del país sino que es del conjunto de la civilización occidental que no atiende a los signos de muerte que anuncian la guerra y que la convertirán en ruina: “Nadie escucha, y tan claros y distintos que suenan los pasos de la tragedia que viene” (I, 366). Alsino sostiene que vendrán tiempos apocalípticos de confusión y trastorno, y no habrá vencedores porque de acuerdo al principio de polaridad, “lo que está arriba estará abajo y lo de abajo, arriba” (I, 366).

La esperanza colectiva está en el abandono de la hegemonía de la razón, el que dará origen a un renacer donde el hombre se avergonzará de su crueldad y en armonía con los animales despreciados, aprenderá nuevos saberes, y tendrá una “conciencia enriquecida”. El grupo que lo escucha, los pobres y desheredados, entenderán mejor que los falsos sabios y son la esperanza de un nuevo mundo. La esperanza individual la encuentra Alsino en su retorno último a Dios y en la petición que Él lo guíe y lo reciba en su reino.

Alsino se interna en el “abismo de la tierra”, en un verdadero infierno donde encuentra solo muerte y desintegración. Es un ser alado sin vínculos ni amparo, sin raíces ni arraigo, sin permanencia, pues no encuentra un espacio para habitar, por tanto, vive extraviado y errante. Viaja para testimoniar el lado oscuro de la modernidad y ofrece una visión crítica y desencantada del alma del país y del estado de la civilización occidental. Su travesía rural que indaga en lo propio es un diario de su “residencia en la tierra” que desenmascara una sociedad que requiere una profunda transformación como base necesaria para el desarrollo de la modernidad.

Los mundos de arriba y de abajo se aproximan a través de la mediación de un objeto intermedio: el sujeto contrahecho y descentrado de subjetividad peculiar y que es considerado mensajero divino. El protagonista es un ángel

entre los hombres y un hombre entre los ángeles¹⁹. En el cielo es un vidente que a través del canto intenta aproximarse a lo numinoso que lo excede. Se eleva para buscar un fundamento, un contacto con una presencia divina que lo acoja y accede a algunos vislumbres de la otredad. En la tierra también es un vidente que denuncia los rasgos atávicos e infernales de lo rural y la ceguera de un proyecto que oprime al hombre.

La disolución final de Alsino, analogía del artista en la modernidad periférica, nos habla de su inevitable extravío en el Chile y en la cultura de comienzos del siglo XX porque no encuentra un arraigo: está “fuera de lugar”, en un “entre” que lo condena a viajar, volar y diseminarse. Su aventura, como Altazor, deviene imposible: cae y se desintegra.

4. PALABRAS FINALES

La “corriente de lo rural”, según Jaime Concha, resulta un aspecto significativo en “la poesía vanguardista, o semivanguardista que se produce en Chile” (12) y tiene su antecedente en la poesía posmodernista que explora y orienta “la mirada a lo rural” (17), a los trasmundos provincianos, aldeanos, campesinos del interior del país. Concha afirma que a Angel Cruchaga le costó “situarlo histórico-literariamente” y que con su poemario *Las manos juntas* (1915) “se configura nítidamente un itinerario poético”: el viaje a las profundidades de la gran poesía chilena ulterior²⁰. Instalado ya en los años veinte, señala que la “novela corta y poética” *El habitante y su esperanza* (1926) y el “extraño poema” *Tentativa del hombre infinito* (1926), que “puede ser visto como una especie de poema largo ... en el sentido de subgénero lírico”, son textos vanguardistas. El crítico sostiene que en este último existe una “visión nocturna que se consolidará en las *Residencias*” y una “mezcla heterogénea de prosa y liricidad ... haciendo de él un puente vivo de prosaísmo y cántico” (19). Por último, concluye que en *Tentativa*... se revela el mundo campesino

¹⁹ La expresión la tomamos de Julio Cortázar.

²⁰ Concha señala: “El viaje a las profundidades de toda la gran poesía chilena ulterior (Neruda, Mistral, De Rokha) y la aventura poética de *Altazor* (1931) no empiezan... con *Las manos juntas*, pero están allí musitados ... como en el borde de la venidera iniciación” (14) Y concluye que en este libro se encuentra “la atmósfera agónica, la musa difunta, ... la colonización de un trasmundo terrestre por el poder del cántico –que prefiguran el surgimiento de la vanguardia poética en el país” (15).

“no en un marco natural, sino [en] una envoltura con densidad social” 20) y se encuentran los rasgos residenciarios: “caída hacia arriba, en el “pozo inverso” del cielo” (20).

Dentro de este tramado creemos que se puede integrar a Pedro Prado. Él inserta la dimensión rural en “Los exploradores”, en el manifiesto de Los Diez, y luego en *Alsino*, texto que envuelve al campo con una “densidad social” que termina por retratar “el remanente colonial de la sociedad chilena” (Concha 17). Su ubicación histórico-literaria es compleja como la de Cruchaga, pues está en las últimas manifestaciones del modernismo, se abre al mundonovismo y al simbolismo, y desde allí anticipa a la vanguardia. El itinerario poético que culmina en el viaje a las profundidades, que se musita en *Las manos juntas*, surge más elaborado en el “pozo inverso” de *Tentativa* y se desarrolla en las *Residencias*, podría iniciarse en el “pozo inverso” de “La barca” y en el “pozo inverso” y enraizado en la “corriente de lo rural” que es *Alsino*. Ambos se proponen como “colonización de lugares distantes” (Concha 22).

El viaje a las profundidades que musita Prado se puede vincular al viaje funerario que encontramos en la poesía chilena posterior: el de Huidobro en *Altazor*, sujeto prefigurado en *Alsino*, el de Neruda en las *Residencias* y el de Bombal en *La Amortajada*. Estos dos últimos son novela corta y poética, mezcla de prosa y liricidad, puente de prosaísmo y cántico, rasgos que a su vez encontramos en el poema en prosa “La barca” y en la prosa visionaria de *Alsino*. Además, se pueden leer como “diario y confesión de una temporada en el infierno”, al igual que el viaje terrenal de *Alsino*; el poeta escapa al encontrarse con la materia, y la novelista al quedarse crucificada a la tierra con un nuevo cuerpo abierto al amor. *Alsino* queda fuera de lugar, es un hermano errante en continuo exilio que termina en la muerte.

A partir de estos vínculos hagamos una última reflexión. Concha señala que hay que problematizar la secuencia modernismo, vanguardia y poesía contemporánea, y proponer una relación triangular entre poesía de vanguardia, realismo ruralista y nueva narrativa, “nudo complicado que habría ... que desenredar”, pues se pasa sin solución de continuidad de *El habitante y su esperanza* a los innovadores relatos de María Luisa Bombal, y se puede transitar a su hacienda desde el mundo rural criollista de Marta Brunet. Quizás, en ese “triángulo de trigonometría sutil” podría estar, como fundamento e inicio que ilumina el camino a seguir y teje hilos de continuidad, la hacienda, el viaje a los abismos del cielo y de la tierra y la prosa visionaria de esa “tentativa de hombre infinito” que fue Prado, porque “cuando volaba sobre el mar, nunca

me abandonó el recuerdo de la tierra, y cuando me dirigí derecho hacia tus astros, siempre me supe ligado a ella”.

BIBLIOGRAFÍA

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 4ª ed. Barcelona: Labor, 1981.
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela, 2010.
- Concha, Jaime. “Función histórica de la vanguardia: El caso chileno”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. (48) 2º semestre 1993: 11-23.
- Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996.
- Delory-Momberger, Christine. “Elementos de antropología del sujeto intercultural”. *Anthropos* nº 16 (2007): 42-49.
- Gullón, Ricardo. “Simbolismo y modernismo”. *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983. 257-287.
- Haas, Alois M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Madrid: Siruela, 1999.
- Millares, Selenia. “El motivo del viaje imaginario en la vanguardia latinoamericana”, *Studi di letteratura ispano-americana* 27. (1996): 31-38.
- _____. *La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia*. Ediciones Idea: Santa Cruz de Tenerife, 2010
- Prado, Pedro. *Obras Completas* (4 volúmenes). Pedro Maino (ed.). Santiago: Origo, 2010.

