ALSINO Y LA NOVELA MODERNISTA:
PEDRO PRADO, PINTOR DE CADENCIAS

POR

MARINA MARTÍN
St. John's University

I

En 1953 Enrique Anderson Imbert observaba con acierto un hecho que, lamentablemente, sigue vigente en nuestros días: el abandono de la narrativa modernista hispanoamericana por la crítica literaria. Señalaba, no sin humor, el fallido y desganado avance que se había ensayado para cubrir tal vacío: “Cuando los historiadores de la literatura hispanoamericana estudian el modernismo se desvían de la novela, y cuando estudian la novela se desvían del modernismo” (515). No es, pues, sorprendente que las novelas modernistas hayan quedado descentradas. Tal es el caso de *Alsino*.

Dos consecuencias principales se desprenden de tan desafortunado descuido: (i) los límites cronológicos de la narrativa modernista carecen de precisión; (ii) no hay común acuerdo sobre quiénes son los novelistas más relevantes del modernismo.¹ Tales planteamientos son aplicables al autor de *Alsino*, el chileno Pedro Prado (1886-1952) quien, por extraño que parezca, resulta ser uno de los escritores más injustamente abandonados por la crítica.

Dado el año de la publicación de *Alsino*, 1920, no podemos ignorar lo que, en apariencia, se presentaría como “razonable excusa” para descartar su inclusión en los límites cronológicos de la novela modernista. El surgimiento en ese tiempo de una nueva sensibilidad literaria, muy lejos del esteticismo modernista, nos llevaría a reconocer la proximidad cronológica que *Alsino* guarda con la escritura de vanguardias. No es sorprendente, pues, que por esta razón se haya preferido analizar *Alsino* bien como fantasía ideológica, o bien como alegoría de carácter social —quizá por ser opciones interpretativas más cómodas y, en cierta medida, justificables.² Sin embargo, un detenido estudio de esta novela de Prado va develando rasgos que progresivamente escapan a tales consideraciones, como es el caso de aquellos elementos modernistas que, al surgir en número cada vez más acentuado, llegan a formar parte integrante y estructural del relato. Bien es cierto que si estos rasgos modernistas no han sido enteramente ignorados por la crítica tampoco han tenido el

¹ Para un estudio sobre este arduo problema, consúltese el artículo de A. A. Roggiano, “El modernismo y la novela en la América hispánica”.

² Conviene indicar que dichos calificativos no son en modo alguno ajenos a esta novela. Algo extrema parece la interpretación de *Alsino* como “alegoría de carácter social”, especialmente si dicha interpretación tiende a excluir otras lecturas. Tal es el riesgo que parecen correr los comentaristas J. Arriagada y H. Goldsack: “Pedro Prado”, *Revista de Educación* (Santiago, 1952).

protagonismo que, en verdad, merecen. No obstante, un análisis centrado tanto en los elementos estructurales y estilísticos de *Alsino* como en el juego simbólico de sus imágenes deja ver un estrecho vínculo entre este relato y la obra modernista de Darío, Lugones y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo.

Se desconoce, a su vez, la huella que *Alsino* ha podido dejar en generaciones posteriores de escritores. Sabemos que representa uno de los mayores éxitos de su autor. Logró incluso una buena acogida del público, agotándose varias ediciones tras su primera aparición. La historia del joven campesino que consigue su sueño, volar, sigue de alguna manera vigente en la memoria nacional. En la película *Alsino y el cóndor* el cineasta chileno Miguel Littin ha llevado a la pantalla el tema inspirándose en la novela de Prado, aunque la semejanza entre estas dos obras cede también a las diferencias, una vez que el valor artístico de la versión cinematográfica se pone al servicio de una ideología política. Tampoco podemos ignorar, dentro del amplio simbolismo de esta obra de Prado, un implícito deseo de liberación colectiva; una simpatía hacia las clases sociales más oprimidas, entronizando como héroe de la novela a un humilde joven soñador. Bastante cuestionable es, sin embargo, ver aquí el único fin del relato. *Alsino*, como buena producción modernista, es una búsqueda continua de un ideal de belleza; una peregrinación hacia un horizonte de luz, insondable, en cuya base hay una honda preocupación metafísica. Las líneas divisorias entre prosa y poesía se diluyen o entrecruzan, palpitando en su fondo un espíritu poético de alto vuelo. Prado muestra en *Alsino* habilidad de pintor paisajista, sensual, enamorado de los matices del color y de las formas. Su discurso poético despliega una fina percepción de la belleza natural, en contraste sorprendente con el prosaísmo de una realidad cotidiana limitada, pobre y reflejada en la obra a través de diálogos de dudoso logro que intentan alejarse de un coloquialismo demasiado evidente.

Prado, “ese aristócrata del estilo”, como lo califica Gabriela Mistral, no hace sino mostrar su fuerte vínculo con el espíritu modernista que alimentó gran parte de su creación (255) ¿Cómo es, pues, posible —se preguntará con razón el crítico— que este importante vínculo apenas haya sido estudiado, o haya estado sujeto a desviaciones interpretativas que lo ignoran? La respuesta a esta pregunta llega a ser bastante reveladora en tanto que apunta a problemas aún no resueltos dentro del mismo estudio del modernismo. En el caso particular de *Alsino* varias circunstancias convergentes han de tomarse en cuenta.

En primer lugar, se ha olvidado con frecuencia no sólo que Prado supuso una fuerza de inspiración innovadora —al igual que un buen número de escritores modernistas, como es el caso de Darío— sino también que, como observa J. Kelly, su figura artística e intelectual formó parte integrante del desarrollo cultural chileno.³ De hecho, Prado, rodeado de novelistas, poetas, músicos y pintores, respetado y admirado por todos ellos, orienta y promueve en 1915 el llamado grupo de “Los Diez”. Se trata, en definitiva, de una comunidad animada por un espíritu utópico —como fue antes el de Martí— y sellada con una creencia —como fue la de muchos poetas modernistas— que ve en el arte, en la belleza, el auténtico camino de la liberación humana. Cabe además señalar que esa fuerza innovadora presente en la escritura de Pedro Prado es, en todo caso, más afín al discurso armonioso y simbólico del modernismo que a la actitud desmitificadora de la vanguardia.

³ John R. Kelly, Preface.

En segundo lugar, una de las razones —quizá la principal— por la que se ha excluido a esta novela de Prado del modernismo se debe a la imprecisa delimitación cronológica de la novela modernista, circunstancia que en última instancia desemboca en el arduo problema de la *definición*, es decir, de lo que entendemos por producción modernista como tal. En este sentido, *Alsino*, llega a ser compatible con las distintas versiones sobre el modernismo dadas por la crítica.⁴ Tanto el esmero y refinamiento formales con afán esteticista, por un lado, como la búsqueda de un conocimiento poético que descifre el secreto lenguaje de la naturaleza, por otro, están presentes en *Alsino*. Esta obra encierra, efectivamente, un culto a la belleza expresiva, pero no es éste su único objetivo. *Alsino* es un genuino ejemplar de la narrativa modernista encarnando los anhelos, frustraciones y, en definitiva, la crisis espiritual de una época. Es precisamente esta conmoción ideológica, acompañada de un sentimiento acuciante de vacío y finitud— según sostienen varios críticos, como R. Gullón, F. Onís e I. Schulman —la que caracteriza a gran parte de la producción modernista. Es más, como apunta el mismo Juan Ramón Jiménez en *El Modernismo. Notas de un curso*: la crisis espiritual que afecta a los escritores modernistas se traduce formalmente en un afán de experimentación estilística, reflejo de una búsqueda compartida por todos ellos y de un mismo anhelo de “libertad y belleza” (17).

En lo que respecta, pues, a innovaciones y experimentos estilísticos carece de sentido mantener, como propone John M. Fein, que tras la publicación en 1908 de *Flores de cardo*, Prado pone fin al periodo modernista de la literatura chilena (35). Contraria a esta postura, y más justa, es la de Fernando Alegría, quien no duda en afirmar que Prado representa, junto a D’Halmar, “la mejor época del Modernismo chileno”.⁵ Observemos también que el título paródico *Flores de cardo* recuerda el no menos cómico de “Sinfonía color de fresa en leche” de Silva, donde yace una actitud abiertamente contraria a la llamada con sarcasmo “retórica rubendariaca”. No por ello deja Silva de ser modernista.

Prado, ciertamente, introduce en *Flores de cardo* el verso libre, iniciando una clara reacción contra el formalismo rubendariano. Tal ruptura, sin embargo, es más aparente que real.⁶ En el fondo, el autor de *Alsino* obedece a un vivo deseo de renovación, típicamente modernista, siguiendo así las pautas que el mismo Darío definiría como una “estética

⁴ Aquí se hace referencia, principalmente, a tres líneas de interpretación: (i) P. Salinas, R. Silva Castro —“¿Es posible definir el modernismo?”— y Dámaso Alonso, quienes enfatizan en el modernismo su arsenal expresivo y su culto a la belleza; (ii) Max Henríquez Ureña, quien distingue dos fases: (a) preocupación formal estilística y (b) preocupación metafísica; (iii) J. R. Jiménez, R. Gullón, F. Onís e I. Schulman, entre otros, quienes sostienen, convincentemente, que el modernismo es tanto una época minada por una crisis espiritual de valores —reflejada en un afán de experimentación estilística— como una época animada con un gran entusiasmo por la libertad y la belleza, según apuntaría J. R. Jiménez en *El Modernismo. Notas de un curso*. (17). Véanse los estudios de I. Schulman y el artículo de A. Roggiano “Modernismo ...” por su valiosa aportación.

⁵ Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana* (México, A. Edición, 1962) 131. Llega incluso a sostener que tras la publicación en 1914 de la primera novela de Prado, *La reina de Rapa Nui*, “puede decirse que ha nacido en Chile la novela modernista” (131).

⁶ J. Kelly, por ejemplo, puntualiza: “It was one of the ironies of literary history ... that the first poet to detach himself from Darío’s influence was Prado, in 1908 ... It must not be construed that Prado broke completely with Modernism. In reality he struggled against its formal excess but never freed himself totally from its grasp” (22).

acrática” (*Prosas profanas* 85). En *Alsino*, no obstante, se acentúan grandemente la simetría —reflejada sobre todo en la elaboración estructural de los capítulos— el preciosismo de la imagen y el esmero formal. Prueba de ello es la delicadeza descriptiva con la que se evoca, a través de imágenes de armoniosa cadencia, la belleza natural del paisaje chileno.

Prescindiendo incluso de un análisis formal de la obra y tomando en cuenta sólo las delimitaciones cronológicas del modernismo, una última observación aclaratoria, basada en un importante dato biográfico, viene a zanjar la cuestión de la supuesta desconexión entre *Alsino* y la novela modernista. Se trata de una carta de Prado a un amigo, con fecha de 1915, versando sobre la génesis de *Alsino*. Allí explica que todas sus energías se estaban centrando en una novela en la que ya venía trabajando desde hacía tres años.⁷ En este caso, incluso utilizando un criterio exclusivamente cronológico, la supuesta exclusión de *Alsino* del modernismo queda infundada. Más importante aún que este criterio, o al menos de mayor alcance en el análisis de este relato, son las conclusiones que se desprenden de los elementos estructurales y simbólicos de la obra. Nuevos aspectos salen a la superficie, nuevas connotaciones que, dadas la esmerada elaboración del relato y la fuerza sugerente de sus imágenes, cabe suponer, seguirán llamando la atención del crítico.

II

En el estudio del discurso narrativo conviene en primer lugar destacar el papel que desempeña el héroe de la novela: Alsino. De entre todos los personajes es el joven Alsino el indiscutible protagonista. Su presencia domina la narración de tal manera que es el desarrollo de este mismo personaje el factor determinante en la evolución de la trama.

Alsino anhela obsesivamente volar. Aprende de su abuela, vieja médica de una aldea campesina, el arte curativo de las plantas medicinales. Tras frustrados intentos de vuelo, sufre un severo accidente en una caída produciéndose en su espalda una deforme joroba. Marginado y burlado, huye de la realidad circundante. Pronto, la naturaleza opera en él un prodigio, transformando su encorvada espalda en alas. Emprende pues, de nuevo, su huida y, volando, este Icaro chileno entona un canto al esplendor de la belleza natural. El universo se convierte en paraíso ignoto, infinito enigma ... Con el deseo de escapar de su soledad inicia el regreso a la tierra, tras el que es capturado. Don Javier, un rico hacendado, ve en Alsino un negocio, un oportuno objeto de futuras ganancias. Su hija, Abigail, convierte su curiosidad primera en genuino amor correspondido, pero inalcanzable, pues Abigail muere y Alsino vuelve a huir, refugiándose en las montañas. De nuevo, la desgracia viene a él. Siendo objeto de envidia —por sus facultades y conocimientos curativos— un venenoso filtro, vertido sobre sus ojos mientras dormía, le ciega. Por último, incapaz de soportar la oscuridad que le rodea, huye en un rápido vuelo ascendente para después, habiendo inutilizado sus alas, caer precipitadamente al vacío, prendido en llamas, “como una estrella fugaz en la noche de mayo”.⁸

Como si de un ritual religioso se tratase, Alsino, finalmente al igual que Icaro, se difumina en sueños y cenizas que se esparcen, “fundidas en el aire invisible y vagabundo”,

⁷ R. A. Arrieta 140-1. Arrieta, sin embargo, aun recogiendo este dato, pasa por alto sus consecuencias.

⁸ *Alsino* 266. En el texto se identificará *Alsino* con la sigla A entre paréntesis.

concluye la voz narrativa con el inconfundible tono lírico que marca toda la novela (A 266). La delicadeza de las imágenes es tal que sirve de armonioso contrapeso a la gravedad que suscita su melancolía.

Es fácil comprobar que la trama en este relato de Prado carece deliberadamente de una compleja y elaborada intriga. Tampoco llega a ser demasiado relevante su verosimilitud. Los elementos más realistas abren paso a la fantasía y ésta, a su vez, a la meditación contemplativa; es decir, en última instancia la fantasía misma, como elemento predominante, está puesta al servicio tanto de imágenes simbólicas como plásticas.

A pesar de su importancia, Alsino no es el *único* protagonista del relato. La constante belleza natural del paisaje es tal que, en realidad, comparte y a veces incluso acapara la clave central de la narración. El discurso se transforma en un juego simbólico de metáforas armónicas, en un delicado destello de luces, matices y tonalidades que pone de relieve su propio protagonismo. La continua búsqueda de una experiencia estética intentando captar la frágil y etérea belleza, “canto común del universo”, predomina sobre la acción y sobre los demás personajes de la novela. La importancia de este aspecto narrativo es tal, que induce a ver en el resto de los elementos novelísticos —trama y personajes, con la exclusión de Alsino— un mero pretexto para cantar la belleza del mar o de las estrellas.

La voz narrativa, en tercera persona, alterna con los monólogos de Alsino pintando con deleite la belleza natural de los atardeceres y de las auroras. “Prado”—observa Kelly—“has used nature not only as a setting but also as a poetic theme and as a protagonist” (85). La naturaleza es, ciertamente, protagonista de la novela. Pero, de nuevo, es ésta una propiedad compartida con Alsino, claro símbolo e imagen *romántica* del poeta modernista; reflejo mismo de Prado, quien confiesa en “Mi canto”: “Yo no sé adónde va mi vuelo; pero aun a media noche le siento tan robusto y seguro, que duermo tranquilo, entre mis alas que reman y me llevan hacia un destino desconocido” (Kelly 49).

El personaje central se caracteriza psicológicamente por la continua obsesión de realizar su sueño: volar. Insatisfecho, inadaptado, marginado socialmente, después refugio y centro de admiración, Alsino persigue a ciegas un ideal inalcanzable que determina su propio suicidio.

Resulta curioso observar en este punto cómo los sentimientos de insatisfacción e inadaptabilidad han sido de alguna manera rasgos comunes a muchos escritores modernistas. Pensemos, por ejemplo, en los primeros años de producción artística de Juan Ramón Jiménez, años de crisis y aislamiento tras la muerte de su padre. Y pensemos también en casos más ilustrativos aún, como son los de José Asunción Silva y Leopoldo Lugones, quienes al igual que Alsino terminan buscando su propia destrucción. Los paralelismos, sin embargo, no acaban aquí. El héroe de esta novela de Prado puede interpretarse claramente como imagen *simbólica* del poeta modernista. Connota, por tanto, otros rasgos distintivos que también le son propios. Así por ejemplo, la visión de la poesía como “el quehacer humano más elevado”—en el que convergen a un mismo tiempo el arte y la metafísica— junto con el papel prioritario y exclusivo concedido al poeta, son elementos que, simbólicamente, se incorporan a la imagen del protagonista. Tras la descripción y caracterización del personaje principal se esconde, en efecto, el símbolo. En este sentido Alsino cumple dos funciones. Representa, en primer término, al poeta modernista mismo y, finalmente, sirve como metáfora que da expresión al deseo generalizado de trascendencia, al “vuelo” metafísico que configura la creación del poeta o del filósofo.

Dentro de este planteamiento pueden tomarse en cuenta varias consideraciones paralelas. De igual manera que Alsino, por ejemplo, se ve marcado por la diferencia, el poeta modernista tiene asimismo conciencia de su propia idiosincrasia, de su misión creadora. Si la naturaleza ha operado en Alsino un prodigio, también el escritor modernista ve en su pluma de poeta sus “alas”. Se trata, pues, en ambos casos de una condición “excepcional” que, en la novela de Prado, al igual que en las vidas de Silva y Lugones, e incluso de Darío mismo, conduce no ya a un deseo y a un logro estético de trascendencia, sino también, irónicamente, a una creciente melancolía, o a una mayor conciencia del dolor.

Alsino comparte con el poeta modernista caracterizaciones que enfatizan su supuesta condición “privilegiada”. Una vez que aparece el prodigio en el relato, *i.e.*, la transformación de Alsino en ser alado, éste, al igual que el poeta modernista, se entrega a la contemplación de la belleza natural. Es dicha actitud contemplativa, receptiva, la que se convierte después en surtidor de bellas metáforas, en foco de creación tras el que las imágenes plásticas pasan a tener un primer plano.

Puede afirmarse que tanto el poeta modernista como Alsino parecen emprender una misma y ardua tarea: reflejar en palabras el impacto de una belleza efímera, inaprensible; transmitir los destellos de un secreto código, arcano e ilegible, con el que el entorno natural registra su “propio lenguaje”. La poesía, el arte, dada su índole trascendente, cumple así una función claramente metafísica, estableciéndose como experiencia “superior”. Sin duda, esta supuesta *misión* del poeta y, más aún, la caracterización de su arte, de la vivencia estética, como una experiencia superior, no es en modo alguno rasgo único y exclusivo de la obra modernista, aunque sí es cierto que su lectura conlleva frecuentemente esa visión. Otros poetas latinoamericanos como el mismo Borges y Octavio Paz, e incluso los poetas románticos alemanes e ingleses, ven a su vez en la poesía, en el arte, un impulso metafísico; un “vuelo” trascendente y limitado; una experiencia humana, en definitiva, tan pobre como sublime.

En el poema “Arte poética”, por ejemplo, incluido en *El hacedor*, Borges presenta sutilmente la creación poética como experiencia estética en la que convergen el arte y la metafísica —*i.e.*, como experiencia humana *superior*. Es precisamente esta actividad creadora “inmortal y pobre” la que, según sugiere el poema, da al ser humano su propia identidad: “El arte debe ser como un espejo; / Que nos revela nuestra propia cara”.⁹ Octavio Paz formula repetida y abiertamente esta creencia. La poesía—declara—es “conocimiento, salvación, poder, abandono” (*El arco y la lira* 13). Es incluso para Paz, como lo fue para Wordsworth, Coleridge y Carlyle, “un método de liberación interior” (13). No es otro, en realidad, el camino que emprendieron los poetas modernistas y el relato *Alsino*, en particular, no hace sino servir como símbolo de dicho peregrinaje espiritual.

Con gran acierto, Cathy Jade ha mostrado en varios de sus estudios los lazos que unen a los poetas románticos con el modernismo hispanoamericano, muy especialmente con Darío. Para Jade tanto la producción lírica del romanticismo —inglés y alemán— como la del simbolismo francés y, después, la del modernismo, valoran al poeta, y a la “misión” que la poesía cumple, de manera muy semejante, guiándose en su apreciación por criterios

⁹ (Borges 161). Para un desarrollo más extendido de esta idea puede consultarse mi artículo “*Arte poética*: poema borgiano en busca de su autor y de su tiempo”.

valorativos que comparten entre sí. Todos estos poetas, señala Jrade, en general hicieron de la analogía “el fundamento de su poética” y del poeta un “visionario” en contacto con el alma universal (“Tópicos románticos como contexto del modernismo” 116). La poesía se convierte, pues, en *descubrimiento*.

Muy claramente en el caso de los escritores románticos alemanes, el poeta emprende la tarea de trascender los límites que circundan al *yo* individual para buscar un último principio de unidad, identificable con la ecuación platónica *kalos kai agaos* (“bello y bueno”).¹⁰ Esta inspiración platónica en las obras de Schelling, de Schiller y de Hölderlin enfatiza también la unión de los conceptos de “verdad” y “belleza”. Se trata, en definitiva, de una tautología que invita al ser humano, al poeta, a encerrar en versos, a través de la imaginación conceptual, un principio de unidad y de perfección. No es otro, en realidad, el camino que recorre la variada producción poética de Darío desde *Azul y Prosas profanas* a *Cantos de vida y esperanza*; desde su comienzo efusivo en busca de la belleza plástica y armoniosa hasta el último eco de su poesía, de su creciente inquietud melancólica.¹¹ Alsino comparte con el poeta modernista el mismo anhelo y el mismo “don”. Su ceguera física es simbólica en doble sentido. Por un lado, Alsino “ve” desde su oscuridad, pero al mismo tiempo su condición de “iluminado” está anclada en la sombra de su propia mortalidad.

El discurso poético, entendido como impulso metafísico y estético en busca de un principio de unidad y belleza, es rasgo medular en la confección de *Alsino*. Asimismo, en gran parte de la producción modernista, dicha búsqueda se halla fuertemente inspirada en corrientes platónicas y neoplatónicas.¹² Y éstas son, sin duda, una fuente de inspiración que alimenta, según se sabe, otros movimientos literarios, como es el caso del romanticismo alemán. George Steiner señala al respecto que los poetas románticos alemanes emprenden su peregrinaje espiritual —búsqueda y retorno al principio de unidad— siendo a la vez conscientes tanto de su propio don creador como de su vulnerabilidad:

¹⁰ Platón pone esta idea en boca de Sócrates en su diálogo con Critón. En el texto Sócrates formula su pensamiento a través de la siguiente pregunta retórica: “*to de eu kai kalws kai dikaiws oti tauton estin, menei h ou menei*” (48 b, p 168. “¿No crees que lo que es bello es también justo?”). Obsérvese que el concepto de “belleza” va igualmente unido al de “justicia”. También los poetas modernistas —Martí, Silva, Darío y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo— emprenden una búsqueda estética dispuesta a captar el ideal platónico, cifrado en el supuesto balance, en la perfecta armonía del universo.

¹¹ Cathy Jrade desarrolla en su ensayo “Tópicos románticos como contexto del modernismo” *Cuadernos Americanos*, 233 (1980) este tema tan interesante. Consúltase a su vez su obra sobre Darío: *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1983.

¹² Un caso bastante ilustrativo es el de Juan Ramón Jiménez. Este poeta, enraizando su inspiración en la tradición neoplatónica, hace de su última obra, *Animal de fondo*, un canto consagrado al principio de unidad y belleza. Dicho canto es en realidad una búsqueda que recorre toda su lírica y que, curiosamente, se encuentra ya en el mismo comienzo de su producción modernista. Ahora bien, así como *Animal de fondo* se convierte finalmente en canto panteísta de aceptación y celebración, *Alsino*, por el contrario, subraya la inquietud que anida, por ejemplo, en *Cantos de vida y esperanza*. También es cierto, por otro lado, que la armonía y delicadeza del discurso en *Alsino* contrarresta en gran medida el tono de angustia e interrogación que se halla en esta obra de Darío.

To some Romantics 'sublation' (Hegel's *Aufhebung*) from the condition of banishment out of the vital unity of being, seemed possible in moments of illumination. Because he is a compulsive seeker after such moments, soliciting the lightningbolt, the poet, says Hölderlin, is the 'homecomer' *par excellence* and the most vulnerable of mortals (15).

Y añade Steiner que la muerte prematura o la locura que aqueja a la vida de muchos de los románticos no es sino el precio rendido a su empresa: "the price of the poet's impatient odyssey" (15). Curiosamente, el mismo Octavio Paz insiste en la visión de la poesía no ya como actividad *privilegiada*—en tanto que es "conocimiento", "liberación"—sino también como perplejidad, como *paradoja*. La poesía se convierte así, curiosamente, en "plegaria al vacío", en "Pan de los elegidos; alimento maldito" (Paz 13).

Si el joven Alsino es en primer término receptor cándido, atrevido, y devoto admirador de la belleza natural, después se convierte en maduro transmisor de un mensaje "iluminado", "profético". Ciertamente, este héroe alado, como cualquier otro mortal, está sujeto a las limitaciones y pesadumbres de la vida humana. El relato, sin embargo, no deja dudas de que este personaje goza de una capacidad contemplativa y visionaria que marca su propia idiosincrasia. En efecto, al final de la novela un desfile de peregrinos viene hacia Alsino en busca de remedios curativos y de orientación. La función alegórica llega en este punto de la narración a una de sus más altas expresiones. Alsino cumple, en definitiva, una misión de "iluminado" para quien el mundo natural se convierte en coro armonioso de *voces* indescifrables que dejan su huella en el "misterioso" y "eterno" fluir del tiempo.

No es casual que el penúltimo capítulo de la novela se titule "Nuevas voces". Tampoco es fortuito el considerable número de vocablos en la novela que expresan tal connotación. Así: sones, ecos, susurros, o el silbido del viento se convierten en "voces", signos y manifestaciones de un código secreto cuya elocuencia sólo se registra en la huella del arte. No cabe duda que es éste precisamente un factor principal en la poesía modernista. Un caso bastante ilustrativo es el título mismo de un poema de José Asunción Silva, "La voz de las cosas". Pero más aún: el poema en sí. O por ejemplo, su primera estrofa:

¡Si os encerrara yo en mis estrofas,
Frágiles cosas que sonreís,
pálido lirio que te deshojas,
rayo de luna sobre el tapiz
de húmedas flores, y verdes hojas
que al tibio soplo de Mayo abrís,
si os encerrara yo en mis estrofas,
pálidas cosas que sonreís! (37)

El tono lírico que recorre *Alsino* y la abundante acumulación de imágenes simbólicas hacen que esta novela de Prado goce, como la obra poética de Silva, de una imaginaria poderosa y sugerente. *Alsino* comparte con los textos más significativos de la producción modernista la visión del universo como "un coro de voces", o en palabras del propio Lugones: como una "armonía ignota" (Olivio Jiménez 338). Una vez más, el eco de la cultura clásica, concretamente del pitagorismo, se detecta de manera sutil y persistente. En este sentido Darío, como muestra Jade en sus estudios sobre el poeta nicaragüense, representa un claro ejemplo de fascinación por el pensamiento mítico y filosófico clásico,

de entre los que destacan el platonismo y el pitagorismo. La armonía del verso, el número y, en general, el enigma de la estructura capta la atención de los poetas modernistas.

Un rasgo importante en el discurso simbólico de *Alsino* es su tendencia a ver en el vuelo poético una creación humana “privilegiada” y en el poeta un ser “excepcional”.¹³ No es ésta en modo alguno una imagen aislada o poco representativa. Al contrario, su presencia en el texto modernista es clara, rotunda. Pongamos por caso a Lugones, por ejemplo, quien no vacila en dar forma a esa imagen en “La voz contra la roca”. Aquí las figuras de Dante, Whitman y Homero surgen solemnes, proféticas. Leemos, así, que Dante “alumbra el abismo con su alma;” o que en los versos de Whitman pesa “todo cuanto es fuerza, creación, universo;” o que Homero es “la pirámide sonora que sustenta/ los talones de Júpiter” (Olivio Jiménez 338).

Simbólicamente, pues, el poeta fragua sus metáforas en la supuesta transmisión de un mensaje divino: “tan de cerca le ha hablado Dios, que él habla lo mismo”, declara el texto de Lugones.¹⁴ Es más, verdaderamente este escritor argentino presenta la tarea encomendada al quehacer poético no ya como “sublime” sino también como *necesaria*. “¿Un poeta?”, pregunta dando respuesta inmediata: “Es preciso. Dios no trabaja en vano” (Olivio Jiménez, 339). Debe tenerse en cuenta que dicha visión de la poesía no está de ninguna manera relegada con exclusividad a la obra de Lugones. Recordemos que Darío, según reza el título de uno de sus poemas, también comparte esta misma visión, calificando a los poetas, abiertamente y sin reparo, como: “¡Torres de Dios!” (“¡Torres de Dios! ¡Poetas!”, *Poesías completas* 641). Prado no es una excepción. Al contrario, vuelve a evocar esta misma imagen en su personaje alado, Alsino, enfatizando aún más el *dualismo platónico*—cuerpo/ espíritu— presente en la concepción antropológica que recorre la mayoría de la producción modernista, muy especialmente la de Darío y Lugones.

III

Se ha observado que *Alsino*, a pesar de su marcado acento poético, no se libera de registrar en su discurso un claro componente de realismo con ecos incluso naturalistas. Así, por ejemplo, el protagonista es descrito a través de los ojos de su abuela como producto de un determinismo biológico: “Como hijo de borracho eres triste ¿No andas tú, Alsino, queriendo ser como los pájaros? ¡Pobre niño; bebiste en la mala leche de tu madre las visiones de sus borracheras!” (A 22). Lo curioso es, sin embargo, observar que dicho elemento naturalista no parece extenderse más allá de esta observación. Alsino es sucesivamente presentado como un símbolo espiritual de pureza y libertad. Yace tras él una concepción antropológica netamente *platónica*, denominador común de los escritores modernistas. De esta manera, “el espíritu”, como un ser alado, desea huir de su pesada *cárcel*—materia, cadenas, limitación, tiempo; desea huir de una realidad “mediocre”, gris,

¹³ (Lugones, “La voz contra la roca,” Olivio Jiménez 339). La selección de poemas que Olivio Jiménez realiza sabiamente en su antología crítica muestra con claridad este hecho.

¹⁴ (Olivio Jiménez 338). Tampoco oculta Lugones su orgullo al afirmarse como “genuino intérprete” de la naturaleza —*ie.*, del trueno, del mar, del viento ... pues confiesa sin reparo: “Dios ha querido / que esas tres grandes voces sonaran en mi oído” (339).

disonante, persiguiendo un “ideal de armonía”. Tal búsqueda, reflejada tanto en la estructura formal como en el contenido simbólico de *Alsino*, ha sido desatendida por la crítica. Basta, sin embargo, un detenido estudio de este relato para comprobar su importancia.

De igual manera que un buen número de poemas modernistas guardan una estructura armónica, Prado elabora *Alsino* siguiendo un esquema claramente simétrico. La novela consta de cinco partes con un total de 41 capítulos. Sobre estas divisiones Prado construye una estructura armónica e incluso circular, ya que tanto la primera como la última parte contienen los mismos elementos estructurales: *caída* y *evasión* del héroe. En la primera parte Alsino huye de su entorno, convirtiéndose en “peregrino de lo desconocido” (A 34). Sobre su espalda se pronuncia el recuerdo de un frustrado intento. En la última parte, busca en el suicidio —caída fatal— la evasión.

La estructura novelística gira sobre centros armónicos. Así, de sus cinco partes la tercera es la central. Representa esta parte un punto culmen de la narración: el vuelo poético se convierte en júbilo y canto de una simbólica “aurora eterna”. Aquí, no hay prácticamente acción mientras que el lenguaje llega a su máximo refinamiento y preciosismo —Alsino, libre, vaga por el aire descubriendo indecibles enigmas naturales. A su vez, cada una de las cinco partes consta de un capítulo central que permite la evolución de la trama, y de un último capítulo que termina en huida o evasión. No hay excepciones. Se trata de un esquema rítmico, que se repite.

La primera parte consta de cinco capítulos, con el correspondiente central —“La caída”, cap. 3— y el último, que inaugura el ciclo de evasiones —“La fuga”. La poetización del paisaje con la que se abre la novela recuerda el tono de “Sinfonía en gris mayor”, de Darío. Tras un despliegue de bellas imágenes en una atmósfera somnolienta, se introducen notas de colorismo local: “una misera aldea de pescadores y labriegos” sueña bajo la noche (A 10). El escenario natural —nevadas cordilleras, niebla, viento perfumado, mar— cobra una *sorprendente belleza*. Este es, sin duda, el logro artístico de más peso, al parecer no lo suficientemente apreciado. Tras la lente de un lenguaje portador de impresiones fugaces y de sinestesias el mundo natural se revela en su esplendor: la luna es una “campana de plata” rodeada de “nacarados y enormes círculos concéntricos” —alguien la ha arrojado, “como una moneda de oro contra las mansas aguas del infinito;” el mar, “sombra sonora, canta”; el lago, “puro y transparente” es la “placidez del agua que duerme ... cuando aún brillan las últimas horas rosadas y luminosas” (A 9-10). Esta acumulación de notables impresiones efímeras no es ya deliberada, sino sumamente eficiente y bella.

De los siete capítulos de la segunda parte “Revelación” —cap. 4— es el central. Tiene lugar el prodigio: Alsino se revela, ante el asombro de sus burladores, como ser alado. En el último capítulo —“El vuelo”— Alsino huye de la limitada realidad circundante. Lo que antes experimentaba como confuso lenguaje de la naturaleza, murmullo incomprensible, ahora se convierte en diálogo (A 62). El discurso poético introduce periódicamente su imaginaria preciosista. Así, matizaciones del color y vigorosas impresiones visuales se mezclan en un complejo de sensaciones: “Aires tibios” se esparcen sobre el color “pardo mate” de las espigas maduras; “pajas amarillas y barnizadas” brillan bajo el sol. Son un “murmullo ... un chispazo creciente y veloz de oro vivo ... un río de luz ... cambiante resplandor y ... música” (A 37-8).

Si las dos primeras partes de la novela contienen escasa acción, ésta llega a su mínima expresión en el núcleo central de la obra, su tercera parte. Predomina la quietud, alternando con la experiencia gozosa del vuelo. Esta tercera parte consta de nueve capítulos en los que se destaca el uso de un lenguaje simbólico. La naturaleza se convierte en protagonista bajo pinceladas que buscan una ambientación idílica. En “El alba” —cap. 3— y en “El mar” —cap. 4— el discurso narrativo llega a su ápice de optimismo. Se respira un ambiente de embriaguez y de éxtasis, a la vez que un ritmo acentuado intensifica la belleza de sus imágenes. El mar es un “bosque azul ... florido de espuma” (A 94). Alsino, al contemplarlo, exclama: “Filos de rocas limaron tus puros diamantes ... reflejo de todas las flores ... vasto concierto del sacro e infinito perfume” (A 94). A partir de “Nocturno” —cap. 7, título cuya cadencia encaja tanto en la poesía de Silva como en una partitura musical— se dibuja una línea descendiente que no concluirá hasta el desenlace de la novela, con la caída final. La vivencia del correr del tiempo, así como el misterio impenetrable de las cosas, origina en Alsino un creciente sentimiento de angustia que determina el regreso a la tierra para escapar de su soledad.

La cuarta parte de la novela tematiza la cautividad del héroe. Es la más larga de las secciones —trece capítulos— e, intencionadamente, la más sórdida. En ella desfila una pequeña galería de personajes que proporcionan colorismo local. La idealización de la heroína contrasta con el retrato caricaturesco de otros personajes. Abigail es un ser angelical, cuyo “vuelo” es para Alsino más ágil y ligero que el suyo propio (A 174). El capítulo central —cap. 7, “Un año triste”— entroniza al héroe como ser excepcional. Paradójicamente, sin salir de su confinamiento, Alsino se convierte en refugio de los aldeanos que, desolados por epidemias, acuden a él. Por último, el capítulo final presenta la huida de Alsino tras la muerte de su amada.

La última parte de la novela —con siete capítulos— supone, como la anterior, un contacto con la condición humana, experimentando esta vez su crueldad. Alsino, ciego, adquiere un carácter profético para los enfermos peregrinos, que vienen hacia él en busca de esperanza. Si bien el lenguaje preciosista disminuye considerablemente, aumenta el simbolismo y la reflexión filosófica con matices proféticos. En los cuatro últimos capítulos el héroe vuelve a escapar del contacto humano. Finalmente, incapaz de encontrar luz, busca en la muerte el último refugio. Afín sentimiento agónico lo encontramos en la voz lírica del Rubén Darío de “Melancolía”: “Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas/.../ ciego de ensueño y loco de armonía / Ese es mi mal: Soñar” (*Poesías completas* 675).

Las raíces simbolistas de *Alsino* entroncan claramente con el modernismo. Prado subraya en su héroe alado el deseo de *evasión* que experimenta el poeta modernista, y su trágico final no es otro que el de Silva y, después, el del mismo Lugones. Simboliza Alsino, como han observado algunos críticos, el poeta y su arte.¹⁵

La aspiración de superar la limitada condición humana supone, tanto para el modernismo como para el romanticismo alemán, una fuga espiritual a través del arte, considerado como refugio o liberación. Prado revela en *Alsino* esa fuga espiritual, haciendo uso de un

¹⁵ Mantienen esta hipótesis Kelly, R. Silva Castro en *Pedro Prado* y F. Contreras. Desde una perspectiva olvidadiza, bastante despistada del carácter simbólico de *Alsino*, H. Díaz Arrieta (“Alone”) sostiene que “el injerto de las alas del héroe” malogra el mérito de la novela (70).

símbolo que comparten los poetas modernistas: *el vuelo*. Así, por ejemplo, Martí describe en “Musa traviesa” el efecto que la poesía ejerce sobre él: “¡Y estallo, hiervo, vibro/ Alas me nacen!”¹⁶ “Vuelo espiritual” llega a ser así sinónimo de “libertad”. Arte, poesía, persecución de un ideal armónico, no son sino focos de luz hacia los que aspira el talante modernista.

El héroe de Prado encierra e ilustra de manera significativa una visión antropológica —de nuevo, con claros ecos platónicos— para la cual el “espíritu” es, como Nájera haría constatar en uno de sus versos, “un ave que remonta el vuelo” (Olivio Jiménez 99). Darío eterniza la metáfora en varios de sus poemas más famosos, expresando el anhelo de evasión que siente el “alma” en su “penosa cautividad”. Contemplando Venus en el firmamento, el poeta confiesa: “mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti” (*Poesías completas* 535). También en “Sonatina” la melancólica princesa “quiere ser golondrina, quiere ser mariposa”.¹⁷ Y por último, Lugones reitera varias veces la metáfora en “El himno de las torres”: “Y mi alma—golondrina ideal— desde su torre sigue mirando; y mira que ya viene el alba” (Lugones 97). Una vez más el fuerte lazo que une a los poetas modernistas queda constado.

Prado, como se ha dejado indicado en el presente estudio, comparte con los escritores modernistas contemporáneos la visión profética del poeta, su misión sublime de “iluminado” (A 88). Este es, en efecto, el sentido simbólico de Alsino, centro y esperanza de los peregrinos que acuden a él. Para este personaje la naturaleza es un lenguaje enigmático, un coro de voces unísonas —un lenguaje que como Darío, Lugones, o Silva, por ejemplo— se propone “interpretar”. Es curioso observar cómo, años después, Paz vuelve a señalar que la misión del poeta no es sino la de “traductor”, *i.e.*, “el que descifra” (Paz 73).

Si bien Prado no sólo comparte con el modernismo esta visión “sublime” de la creación poética, no es menos cierto también que en *Alsino* se alude, al igual que en otras obras modernistas, a un simbólico “amanecer”, a una nueva etapa en la historia humana. De esta manera, el personaje alado de Prado canta también, como lo hizo la pluma de Martí, de Darío y Lugones, a un futuro *alba* de la humanidad. “El hombre” —augura Alsino— “quedará vergonzoso de sus viejas crueldades Se abrirán ante sus ojos horizontes profundos, y tendrá una nueva conciencia de la verdad, del bien y del mal” (A 243). Dicho canto, sin embargo, termina en desesperación. No hay tal refugio. La humanidad está condenada a perseguir un ideal inalcanzable.

No cabe duda que en esta novela de Prado se detecta un tono pesimista, muy especialmente si se tiene en cuenta el suicidio de Alsino, al final del relato. Lo curioso es que esta nota de desesperación viene a estar contrarrestada por otros factores igualmente importantes. Dada la belleza con la que se describe incluso la propia muerte del protagonista, y dado el delicado esmero de las imágenes empleadas de manera consistente desde el primer capítulo al último, *Alsino* nunca pierde su armoniosa cadencia, su latido interno, su ritmo.

“Nuevas voces”, penúltimo capítulo de la novela, presenta a un Alsino que vacila ante una realidad de luz y penumbra. Alaba a un Dios que vierte júbilo en la belleza del universo,

¹⁶ J. Martí (Ismaelillo, vol 1, 25). Se trata de una metáfora que utiliza en más de una ocasión. En “Mis versos” (vol. 1, 57), por ejemplo, confiesa que ama “el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave” (72).

¹⁷ R. Darío (*Prosas Profanas* 97). Véase también “Divina Psiquis, dulce mariposa”.

a la vez que lamenta el doloroso destino humano: “Mi razón, ahora insatisfecha, es el cotidiano alimento de mi inquietud”.¹⁸ No es otro el mensaje de “Lo fatal”, de Darío, por tomar un ejemplo, donde el “espíritu” —la condición racional y sensible de la naturaleza humana— se torna fuente de tortura. Una vez más la filosofía de Schopenhauer hace acto de presencia. Dios, sorprendentemente, es para Alsino intuible en el fondo “de la máxima tristeza” (A 262). Así, la condición humana está anclada en el sobresalto y la ruina, el éxtasis y la miseria de un “vuelo limitado” (A 262).

Desaparece en los últimos capítulos el lenguaje preciosista para dar paso a una expresión con visos, a veces, de teatralidad y dramatismo. Continúan a lo largo de la novela los dibujos que el mismo Prado diseña hábilmente, muestra de su variado talento artístico. Los tres últimos párrafos cierran la novela dejando tras sí una fugaz impresión de belleza, sencillez y quietud.

Es probable que Prado, “cabeza de una extraordinaria generación”, como lo definiría Neruda más tarde, permaneciera pasivo a todo cambio ulterior.¹⁹ Este hecho, aun siendo verdad, no resta mérito a su obra. En todo caso, persiste en él, como admitiría el Nobel chileno, “una constante interrogación metafísica” (57). Naturalmente, se trata de una interrogación compartida por el modernismo y que, sin duda, merece ser explorada.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*. México: A. Edison, 1962.
- Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, 1952.
- Anderson Imbert, Enrique. “Comienzos del modernismo en la novela”, *NRFH* 7 (1953) 515-525.
- Arriagada, José y Goldsack H. “Pedro Prado”, *Revista de Educación*. Santiago, 1952.
- Arrieta, Rafael Alberto. “Pedro Prado”, *Ariel corpóreo*. Buenos Aires: Cooperative Ed. Limitada, 1926.
- Borges, Jorge Luis. “Arte poética”, en *El Hacedor*. Obra poética 1923/1977. Madrid: Alianza Tres, 1977.
- Castillo Homero, ed. *Estudios críticos del modernismo*. Madrid: Gredos, 1968.
- Contreras, Francisco. “Pedro Prado-Ecrivain Lyrique”, *L'Esprit de L'Amerique Espagnole*, Paris: Nouvelle Revue Critique, 1931.
- Darío, Rubén. *Prosas Profanas*. Madrid: Castalia, 1983.
- _____. *Poesías completas*. Introd. Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1967.
- Díaz Arrieta, Hernán. *Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX*. Santiago: Zig-Zag, 1963.
- Fein, John M. *Modernism in Chilean Literature: the Second Period*. Durhan: Duke University Press, 1965.

¹⁸ Alsino 259. Prado no escapa, como Herrera y Ressig —entre otros— a la fuerte presencia que Schopenhauer ejerce en la literatura de la época.

¹⁹ P. Neruda y N. Parra (*Discursos* 54). Neruda expresa su profunda admiración por Prado, reconociendo la temprana huella que en él dejó “la gozosa madurez de su infinita comprensión de la naturaleza” (53).

- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1964.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperion, 1985.
- Jiménez, Juan Ramón. *El Modernismo. Notas de un curso* [1953]. Ed. R. Gullón. México: Aguilar, 1962.
- Jrade, Cathy. "Tópicos románticos como contexto del Modernismo". *Cuadernos Americanos*, 233 (1980) 114-122.
- . *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Kelly, John. R. *Pedro Prado*. New York: Twayne Publishers, 1974.
- Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*. Pról. Pedro Miguel Obligado. Madrid: Aguilar, 1959.
- Martí, José. *Poesía completa*. 2 vols. La Habana: Letras cubanas, 1985.
- Martín, Marina. "Arte poética: poema borgiano en busca de su autor y de su tiempo". *Pérgola* 14 (1989). 87-95.
- Mistral, Gabriela. "Pedro Prado, escritor chileno", *El modernismo visto por los modernistas*, ed. R. Gullón. Barcelona: Labor, 1980. 246-255.
- Neruda, Pablo y Nicanor Parra: "Mariano Latorre, Pedro Prado y mi propia sombra", *Discursos*. Santiago: Nascimento, 1962.
- Onís, Federico de. "Sobre el concepto del modernismo" en *Estudios críticos del modernismo*. Ed Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968. 35-42.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Plato. *Euthyphro, the Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. Trans. with an introd. by W. R. M. Lamb. London: William Heinemann, Harvard University Press, 1953.
- Prado Pedro. *Alsino*. Santiago: Nascimento, 1966.
- Roggiano, Alfredo. A. "El modernismo y la novela en la América hispánica" en *La novela iberoamericana*, A. Torres Rioseco, ed. Albuquerque: University of New Mexico, 1952.
- . "Modernismo: Origen de la palabra y evolución de un concepto". *Nuevos asedios al modernismo*. Ed. Ivan A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987. 39-50.
- Salinas, Pedro. "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus". *Estudios críticos del modernismo*. Ed. Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968. 32-34.
- Schulman, Ivan A. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo". *Estudios críticos del modernismo*. Ed Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968. 325-357.
- . *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Pról. de Miguel de Unamuno y notas de Baldomero Sanín Cano. Medellín: Bedout, 1980.
- Silva Castro, Raúl. *Pedro Prado*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1965.
- . "¿Es posible definir el modernismo?". *Estudios críticos del modernismo*. Ed Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968. 316-324.
- Steiner, George. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1986.