

## VISIÓN NERUDIANA DEL DESIERTO NORTINO

*Mauricio Ostria González*  
Universidad de Concepción

1. Se dice que el lenguaje poético funda el ser por la imagen que construye. Es decir, por virtud de su originalidad imaginaria, toda imagen, verdaderamente poética, inaugura un decir, apunta al origen de un lenguaje. “La imagen poética, escribe Bachelard, nos sitúa en el origen del ser hablante” (1965:15). En el poema, la imagen suscita múltiples asociaciones, dispara las posibilidades evocativas de los signos y se relaciona con elementos que caracterizan visiones y biografías personales, cuestiones psicológicas, culturales, tendencias e ideales literarios y artísticos, idearios de todo tipo. En ese proceso complejo que caracteriza la construcción del poema, nos parece de especial relevancia y significación el vínculo motivado, entrañable, que se establece entre la naturaleza de las imágenes creadas, la sensibilidad personal del hablante y el territorio cultural en el que se enraízan las visiones aurales. En otras palabras, si la imagen poética, por su capacidad creadora, hace que la poesía aparezca como un fenómeno de la libertad, el poema, por sus vínculos contextuales y por las visiones que engendra, se constituye en un testimonio de identidad, no solo personal sino, lo que aquí enfatizamos, cultural. Las visiones que los poemas fundan se relacionan, pues, sustancialmente, con la sensibilidad personal, alimentada en un territorio cultural (experiencias vitales, geografía, condicionamientos sociales, educación, etc.). Estos vínculos son los que nos permiten hablar de culturas regionales o nacionales más allá de circunstancias biográficas o históricas accidentales.

En el enfoque propuesto, la poesía de Neruda está claramente regida por la imaginación del agua, en oposición, por ejemplo, a la de Gabriela Mistral, cuyo elemento dominante es la tierra, o a las de Vicente Huidobro

o Pablo de Rohka, donde el aire y el fuego, respectivamente, constituyen los ejes imaginarios. Es curioso que los llamados cuatro grandes fundadores de la poesía chilena del siglo XX se repartan de manera tan nítida, para la construcción de sus respectivos mundos líricos, las cuatro sustancias materiales básicas con las que opera la imaginación material. Debe advertirse que solo en casos excepcionales aparece tan nítidamente un elemento material regente; en la mayoría, por el contrario, se trata más bien de dominancias relativas y, por lo tanto, no siempre fáciles de dilucidar.

La poesía nerudiana desde sus inicios y hasta las *residencias* se caracterizó por un creciente proceso de complejidad ('hermetismo' lo llamó Amado Alonso) formal y visionaria, un sumergimiento en las profundas aguas de la existencia individual y cósmica, saturado de densas oscuridades, correlativo de un cierto temple depresivo, pesimista, dominado por sentimientos de tristeza, melancolía, soledad que el propio Neruda ha reconocido repetidas veces: habla de *Residencia* como de "*libro sombrío y esencial*" y reconoce el "*clima duramente pesimista que ese libro mío respira*" (1979: 404). Y de *Tentativa del hombre infinito*, afirma: "*ese libro mío procede, como casi toda mi poesía, de la oscuridad del ser que va paso a paso encontrando obstáculos para elaborar con ellos su camino*" (1971: 325). Esta oscuridad, densa, compleja de la poesía nerudiana se vincula, pienso, a la naturaleza imaginaria que predomina en ella. En efecto, el mundo poético, en tanto sistema imaginario construido por esa escritura, se sustenta en una relación raigal con el espacio natural del sur de Chile: "*Comenzaré a decir, sobre los días y años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia (...). La lluvia caía en hilos como largas agujas de vidrio que se rompían en los techos, o llegaban en olas transparentes contra las ventanas, y cada una era una nave que difícilmente llegaba a puerto en aquel océano de invierno (...). Frente a mi casa la lluvia se convirtió en un inmenso mar de lodo*" (1999: 15). "*De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a cantar por el mundo*" (1999: 14).

A partir de esa experiencia inaugural: "*Se comenzó por infinitas playas o montes enmarañados una comunicación entre mi alma, es decir, entre mi poesía y la tierra más solitaria del mundo. De esto hace muchos años, pero esa comunicación, esa revelación, ese pacto con el espacio ha continuado existiendo en mi vida*" (1999: 27). Tiene razón Gaston Bachelard cuando afirma que "el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia" (1978: 18). Por eso, el canto nerudiano no puede sino articularse como acuoso y vegetal: "*Crecí empapado en aguas naturales/como el*

*molusco en fósforo marino (...) el ritmo verde que en lo más oculto/levantó un edificio transparente,/ (...) y luego/sentí que yo latía como aquello: que mi canto crecía con el agua*" (1978: 164). Los habitantes de su mundo son la lluvia, los ríos, los océanos, los árboles con su multitud de hojas y raíces, las maderas podridas pululantes de pequeñas palpitantes vidas y unos seres humanos en cierto modo anfibios. Desde un principio, la poesía de Neruda encontró su materia en el agua y en el bosque, su complemento. Ése es el ámbito, ésa la materia que añora en el exilio y a la que desea regresar "*hasta llegar el nido de la lluvia!*" (1993: 214). Así, pues, reitero, el bosque lluvioso y frío con su muchedumbre de raíces y ramalajes, de lagunas y charcos y torrentes lodosos, con sus ciclos de muertes y resurrecciones, constituye la sustancia y el orden originario de la poesía nerudiana. Ese paisaje, vivido y soñado, una y otra vez, se yergue en el sistema imaginario profundo que regula las relaciones semánticas y otorga a los diversos temas y estructuras su carnadura diferencial y específica, primera y definitiva fidelidad del poeta a sus raíces: "*Las tierras de la frontera metieron sus raíces en mi poesía y nunca han podido salir de ella. Mi vida es una larga peregrinación que siempre da vueltas, que siempre retorna al bosque austral, a la selva perdida*" (1999: 215)<sup>1</sup>.

La regencia imaginaria del agua en la poesía de Neruda explica no solo la tendencia a la continua transformación del mundo (piénsese en *Residencia en la tierra*), sino también el carácter tráfuga de imágenes y personajes (incluido los hablantes), así como la continua presencia de la muerte. Afirma Bachelard: "El agua es realmente el elemento transitorio (...). El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana (...) es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal (...): la pena del agua es infinita" (1978:15). Ese movimiento hacia la muerte está tempranamente expresado en el más conocido poema de su primer libro, "Farewell", de *Crepusculario* (1923): "*Amo el amor de los marineros/que besan y se van // Una noche se acuestan con la muerte/en el lecho del mar*" (1971: 32). Precisamente, en el primer poema

<sup>1</sup> Es tan así, que cuando Neruda recrea el trabajo poético de un vate popular, poblador de la pampa, lo imagina como un proceso de vegetalización: "fue haciéndose agua por los ojos,/y por las manos se fue haciendo raíces,/hasta que lo plantaron de nuevo donde estubo /antes de ser, antes de que brotara/del territorio, entre las piedras pobres" (1993: 240).

de ese temprano libro, el poeta declara: “*se desata mi voz, como el agua en la fuente*” (1971: 11).

El escenario idílico de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, sin duda el libro más conocido y leído de Neruda, se construye a la orilla del mar sombreada por los árboles -*Ah vastedad de pinos, rumor de olas quebrándose* (1972: 21); “*Aquí te amo/en los oscuros pinos se desenreda el viento* (1971: 97), en otoños crepusculares, en que “*mis palabras llovieron sobre ti acariciándote*” (1971: 77), y *el verso cae al alma como al pasto el rocío* (1971: 108). Mucho más tarde, en *Estravagario* (1958), el poeta se queja de haber perdido su territorio primigenio:

*Yo perdí la lluvia y el viento  
y qué he ganado, me pregunto?  
Porque perdí la sombra verde  
a veces me ahogo y me muero:  
es mi alma que no está contenta  
y busca bajo mis zapatos  
cosas gastadas o perdidas.  
Tal vez aquella tierra triste  
se mueve en mí como un navío;  
pero yo cambié de planeta.*

*La lluvia ya no me conoce*” (1972:262).

2. Al menos dos momentos del proceso poético nerudiano parecen contradecir la tesis de la regencia del agua como sustento material de su mundo lírico: el poema “*Alturas de Macchu Picchu*”, que es canto a un monumento de piedra, y las *Odas elementales*, en las que el poeta intenta desterrar su talante taciturno y crepuscular<sup>2</sup>. Asimismo, los textos que aluden al desierto nortino, a los que me referiré enseguida, constituyen un verdadero desafío para el canto nacido “*en la más oscura/entraña de lo verde*” (1978: 22).

Las características geográficas del desierto nortino constituyen un universo semántico absolutamente opuesto al que configuran los bosques lluviosos del sur. De manera que en la imaginación nerudiana, raigalmente

<sup>2</sup> Véanse Ostria 2000 y 2004.

identificada con el territorio de la lluvia<sup>3</sup>, el desierto es lo ajeno, lo otro, la alteridad indescifrable, el antipaisaje, el vacío absoluto, el espacio infinito, el infierno y la muerte. Así evoca Neruda, su experiencia límite frente al desierto:

*En pocos sitios del mundo la vida es tan dura y al par tan desprovista de todo halago para vivirla. Cuesta indecibles sacrificios transportar el agua, conservar una planta que dé la flor más humilde, criar un perro, un conejo, un cerdo.*

*Yo procedo del otro extremo de la república. Nací en tierras verdes, de grandes arboledas selváticas. Tuve una infancia de lluvia y nieve. El hecho solo de enfrentarme a aquel desierto lunar significaba un vuelco en mi existencia. (...). La tierra desnuda, sin una sola hierba, sin una gota de agua, es un secreto inmenso y huraño. Bajo los bosques, junto a los ríos, todo le habla al ser humano. El desierto, en cambio, es incomunicativo. Yo no entendía su idioma, es decir, su silencio (1999: 191).*

El texto esboza un sistema de oposiciones diametrales en el que el polo positivo lo constituye el sur verde y lluvioso, donde la vida es fácil y deleitosa y ‘donde todo le habla al ser humano’; mientras, el negativo es el norte desértico, en que la vida es dura, ‘desprovista de todo halago’ e indescifrable. Enfrentarse a ese ‘secreto inmenso y huraño’ significa, por una parte, reconocer su radical alteridad y asimilarlo al sistema semántico propio; por otra, humanizar la alteridad y abrazarla en un acto de amor. En el primer caso, la escritura nerudiana construye un sistema semántico, dominado por connotaciones negativas, frente al cual el sujeto reconoce su diferencia y se distancia. Entonces, habla de ‘esas tierras’. En el segundo caso, el desierto se construye como la escena propicia al más duro sacrificio del ser humano, del trabajador minero, con el que el poeta solidariza. Entonces, la clave

<sup>3</sup> “Así mi cuerpo fue extendiéndose, de noche/mis brazos eran nieve,/mis pies el territorio huracanado,/y crecí como un río al aguacero,/y fui fértil con todo/lo que caía en mí, germinaciones/cantos entre hoja y hoja, escarabajos/que procreaban, nuevas/raíces que ascendieron/al rocío/tormentas que aún sacuden/las torres del laurel, el racimo escarlata/del avellano, la paciencia/sagrada del alerce,/y así mi adolescencia/fue territorio, tuve/islas, silencio, monte, crecimiento,/luz volcánica, barro de caminos,/humo salvaje de palos quemados” (1978: 41-42).

es un tú dialógico. El siguiente texto representa elocuentemente, la visión negativa y ominosa del desierto:

*Voz insufrible, diseminada  
sal substituida  
ceniza, ramo negro  
en cuyo extremo aljófaro aparece la luna  
ciega, por corredores enlutados de cobre.  
Qué material, que cisne hueco  
hunde en la arena su desnudo agónico  
y endurece su luz líquida y lenta?  
Qué rayo duro rompe su esmeralda  
entre sus piedras indomables hasta  
cuajar la sal perdida? (1993: 220).*

Obsérvese que junto a los atributos negativos, se diseña la oposición con el mundo del sur mediante objetos pertenecientes a la imaginación del agua, que ingresan al texto como contrafiguras. Así, por ejemplo, el ‘cisne hueco que hunde en la arena su desnudo agónico y endurece su luz líquida y lenta’, especie de imagen visionaria en que lo pétreo sugiere un colosal espejismo. Otras veces, el desierto aparece como un cielo al revés, donde los minerales asumen la figura de flores infernales y ‘negras ramas’:

*Más allá de los pies del alcatraz, cuando  
agua ni pan ni sombra tocan la dura etapa,  
el ejercicio del salitre asoma  
o la estatua del cobre decide su estatura.  
Es todo como estrellas enterradas,  
como puntas amargas, como infernales  
flores blancas, nevadas de la luz temblorosa  
o verde y negra rama de esplendores pesados (1993: 221).*

Los atributos del desierto en la visión nerudiana<sup>4</sup> pueden agruparse en: a) imágenes que indican vastedad vacía, desprovista e inconmensurable. Así: ‘teatro vacío’, ‘extensión vacía’, ‘escuela vacía’, ‘hueco pálido’, ‘arena pálida’, ‘socavones desiertos’, ‘horadada cueva sin agua y sin laurel’,

<sup>4</sup> La mayoría de los ejemplos están tomados del *Canto General* (“Los libertadores”, “La arena traicionada”, “América, no invoco tu nombre en vano”, “Canto general de Chile”,

‘pampas inabarcables’, ‘inmensa pampa amarilla’, ‘noche eterna’, ‘infinito sostenido’, ‘mundo desnudo,/ancho, estéril y limpio hasta las últimas/ fronteras arenales’, ‘espacio puro de las pampas inabarcables’, ‘sulfato dormido en su estatura/de larga geografía’, etc.; b) imágenes que insisten en el carácter mineral y en la sequedad del territorio: ‘arena numerosa’, ‘noche arenosa’, ‘seca luna derramada sobre las cicatrices’, ‘superficie salada’, ‘la reseca y pedregosa aurora’, ‘ásperas estrellas’, ‘corredores de tierra y piedra, metal y ácido’, ‘esencia dura’, ‘altura calcárea’, ‘azul calcáreo’, ‘calcáreos subterráneos’, ‘calcáreo agujero de la túnica rota’, ‘costa metálica’, ‘mano sulfurosa’, ‘dios ferruginoso’, ‘hebras rotas de los puertos desérticos’, ‘niebla de salmuera’, ‘palabra de polvo’, ‘enterrada república de los metales’, etc.; c) imágenes que destacan el poder del desierto y lo humanizan: ‘piedras indomables’, ‘tierras titánicas’, ‘áreas musculares de los metales y el nitrato’, ‘atlética grandeza del cobre recién excavado’, etc.; d) imágenes que implican una realidad dura, ominosa y terrible: ‘pampa gris’, ‘soplo desolado de la arena’, ‘desiertos desolados’, ‘amanecer desolado’, ‘rincones aciagos’, ‘duro mediodía de las grandes arenas’, ‘pureza dura’, ‘letal arena’, ‘costa cruel’, ‘costas infernales’, ‘sales sangrientas’, ‘pánico del cuarzo’, ‘cáscaras del infierno’, ‘infernales flores’, ‘infierno en el tiempo’, ‘el sol rompe sus vidrios en la extensión vacía/y agoniza la tierra en un seco/y ahogado ruido de sal que gime’; infernales/flores blancas’, “la luna ancha y hostil de aquellas soledades”, “La oblicua estrella, el penetrante/planeta, como una lanza,/me arrojaban un rayo helado de fuego frío, de amenaza”, etc.; e) imágenes en las que se proyecta el dominio del agua y de los procesos de vegetalización, pero a modo de contraimágenes: ‘piedra oceánica’, ‘ramaje de venas congeladas’, ‘ramo negro’, ‘infernales flores’, ‘pétalo de oro’, ‘corola de piedra’, ‘corola implacable’, ‘abrió las hojas de la tierra’, ‘madre del océano’, ‘pez enrojecido’, “*Allí estaba la piel de los motores, acumulada en muerto poderío,/como negros cetáceos en el fondo/pestilente de un mar sin oleaje*” (1993: 297).

En relación con este último tipo de imágenes, es importante destacar que, como en “Alturas de Macchu Picchu”, la semántica del texto nerudiano

---

“La tierra se llama Juan”, “La flores de Punitaqui”). Algunos, de *Memorial de Isla Negra y Confieso que he vivido*.

opera selectivamente sobre los elementos referenciales (la naturaleza desértica del norte), incorporándolos en un proceso de vegetalización y ‘acuatización’ que supone imponer una perspectiva personal, una combinatoria imaginaria que suplanta y enmascara desde la imaginación del agua. Así, por ejemplo, las imágenes de caverna, oquedad, copa, campana, barco y pez<sup>5</sup>, cargadas con valores tradicionales, vinculadas a la imaginación del agua, como continentes de fluidos, proyectan un código de lo conocido y dominado hacia el desorden de lo extraño:

*Mil años de silencio en una copa  
de azul calcáreo, de distancia y luna,  
labran la geografía desnuda de la noche;*

.....  
*El aire era como una copa  
fría, de seca transparencia.  
Antes viví en muchos navíos,  
pero en la noche del desierto  
la inmensa mina resplandecía  
como un navío cegador...” (1993: 127)<sup>6</sup>.*

El movimiento de aproximación y hasta de identificación con el desierto se vincula al sentimiento de solidaridad del poeta con los trabajadores y pobladores de las oficinas salitreras y centros mineros, así como con las luchas obreras:

*Junto a mis pasos, muchos días  
(o siglos) (o simplemente meses  
de cobre, piedra y piedra y piedra,  
es decir, de infierno en el tiempo:  
de infinito sostenido  
por una mano sulfurosa),  
iban otras manos y pies  
que sólo el cobre conocía.  
Era una multitud grasienta,*

<sup>5</sup> Cf. Durand 1982.

<sup>6</sup> Véase también: “Era alta noche ya, noche profunda, / como interior vacío de campana. / Y ante mis ojos vi los muros implacables, / el cobre derribado en la pirámide. / Era verde la sangre de esas tierras”; “Alta hasta los planetas empapados / era la magnitud nocturna y verde / gota a gota una leche de turquesa...” (1993: 127).



*hambre y harapo, soledades,  
la que cavaba el socavón” (1993: 128).*

Ahora, los seres humanos adquieren rasgos del desierto: ‘abrasadas manos’, ‘rudas manos ardientes’, ‘pobre sangre despeñada’, ‘lágrimas como estalactitas’, ‘sudor caído en el polvo’, ‘pobreza abrasadora’, ‘un hombre hecho de su misma arena,/un rostro inmóvil y extendido’; “*Su ancha compostura cubría,/como la arena numerosa,/los yacimientos de la fuerza*” (1993: 133); “*Juan Ovalle, la mano te di, mano sin agua,/mano de piedra, mano de pared y de sequía*” (1993: 289). De pronto, a los ojos del poeta testigo, el sacrificio de los mineros adquiere rasgos y prestigio míticos:

*Yo he visto arder en la noche eterna  
de Chuquicamata, en la altura,  
el fuego de los sacrificios,  
la crepitación desbordante  
del cíclope que devoraba  
la mano, el peso, la criatura  
de los chilenos, enrollándolos  
bajo sus vértebras de cobre,  
vaciándoles la sangre tibia,  
trititando los esqueletos  
y escupiéndolos en los montes  
de los desiertos desolados (1993: 176)<sup>7</sup>.*

La incorporación definitiva y amorosa del desierto en la poesía de Neruda se sustenta formalmente en diversos oxímoros que figuran la superación de la alteridad y de la imposibilidad de comunicación por medio de un sentimiento solidario y amoroso. La escritura se hace ahora no disyuntiva y consigue combinar y hasta fundir los órdenes territoriales opuestos: el bosque lluvioso y el desierto. Este movimiento de conciliación de los opuestos es particularmente visible en dos momentos de “Las flores de Punitaqui”:

<sup>7</sup> En el siguiente ejemplo, el poeta juega con el nombre de la Compañía Minera Norteamericana, Anaconda: “la tierra se traga un desfile/ de hombres minúsculos que bajan/ a las mandíbulas del cráter. (...), la gran serpiente se los come,/ los disminuye, los tritura,/ los cubre de baba maligna,/ los arroja por los caminos,/ los mata con la policía,/ los hace pudrir en Pisagua,/ los encarcela, los escupe...” (1993: 177).

la huelga y las flores que las mujeres regalan al poeta. En el primero, el pueblo es representado como

*terrón solidario que dejaba  
transcurrir la ternura y el combate  
como dos aguas paralelas, hilos  
de las raíces, olas de la estirpe,*

y también “*como un mar azul desconocido (...), gérmenes de piedra que surgían,/en aquella granada valerosa*” (1993: 294). En el segundo, los rojos geranios se funden con las manos de “*las minerales hijas de la mina*”, de modo que manos y flores, “*tierra despedazada y mineral*”, “*perfume de pétalos profundos y dolores*” viene a fundirse en una sola imagen compleja y adviene “*fortaleza florecida*”, ternura y metal simultáneamente. Y entonces, el poeta puede decir: “*hallé por fin la fundación perdida,/la remota ciudad de la ternura*” (1993: 294), “*una corola de piedra que no muere*”. (1993: 292).

De esta forma, el poeta encuentra el camino del conocimiento y del amor, que es el camino de la mudanza y del sumergimiento en lo entrañable de la vida:

*Así fue como conociendo,  
entrando como a la uterina  
originalidad de la entraña,  
en tierra y vida fui vencíendome:  
hasta sumirme en hombre, en agua  
de lágrimas como estalactitas,  
de pobre sangre despeñada,  
de sudor caído en el polvo* (1993: 130).

El proceso de transformación supone el advenimiento de un vínculo amoroso entre el poeta y el desierto, no obstante las diferencias y las dificultades: “*Yo te amo, pura tierra, como tantas/cosas amé contrarias*”; “*Pero yo amé tu sal, tu superficie*”; “*Para mí fue difícil esta escuela vacía en que no estaba el hombre, ni el muro, ni la planta/para apoyarme en algo*”; “*Y amé el sistema de tu forma recta, La extensa precisión de tu vacío*”. Y, finalmente, todo es asumido bajo el régimen imaginario del agua: “*Yo te amo, hermana pura del océano*”(1993: 132).

## REFERENCIAS

- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. México: F.C.E., 1965.
- , *El agua y los sueños*. Ensayo sobre la imaginación de la materia. México: F.C.E., 1978.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.
- Neruda, Pablo, *Tentativa del hombre infinito*. Santiago: Orbe, 1964.
- , *Estravagario*. Buenos Aires: Losada, 2ª edición, 1972.
- , *Memorial de Isla Negra*. Buenos Aires: Losada, 4ª edición, 1978.
- , *Confieso que he vivido*. Madrid: Millenium, 1999.
- , *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 6ª edición, de H. Loyola, 2000.
- , *Canto general*. Madrid: Cátedra, 6ª edición, de Enrico Mario Santí, 2000.
- Ostria González, Mauricio, “Visión nerudiana de Macchu Picchu”, en J. Franco y Ch. Taroux Follin (coord.), *De avant-gardes à l’engagement Residencia en la tierra et Canto General* de P. Neruda. Montpellier, U. Paul Valery:155-65, 2000.
- , “El lugar de las *Odas elementales* en la imaginación poética nerudiana”, Luis Correa Díaz (ed), *Homenaje a Neruda*. Santiago: Universidad de Magallanes (en prensa), 2004.

## RESUMEN / ABSTRACT

La lógica imaginaria de la poesía nerudiana, regida por el agua, asume como antipaisaje, como espacio infernal, la figura del desierto nortino: es el lugar del dolor, del silencio, de la muerte, de la nada.

Se establece, entonces, una distancia entre el hablante y el desierto, que es superada, en un segundo momento de la meditación poética, por el sentimiento solidario que despierta en el poeta el precario vivir de las gentes y las luchas obreras en medio del desierto. Finalmente, ese sentimiento permite la conciliación de la piedra y el agua, del poeta y el desierto, a través de imágenes construidas a base de oxímoros.

*The imaginary logic of Nerudian poetry, governed by water assumes as antilandscapes, as infernal space, the figure of the northern desert: it is the place of pain, of silence, of death, of emptiness.*

*A distance is then established between the lyric voice and the desert surpassed, in a secondary moment of the poetic meditation, by the precarious lives of the people and the workers' strife in the middle of the desert. At the end, that sentiment permits the reconciliation of stone and water, of the poet and the desert through images constructed on oxymorons.*