

visión de una poesía

GASTON
VON DEM BUSSCHE

Una manera de ser tan específica —y una tan desgarrada manera de revelación de la identidad esencial (*Desolación*)— condiciona el modo igualmente específico por el cual el mundo y el ser objetivo se revelan en su poesía. (*Tala, Ternura*). Determina el plano expresivo, su atmósfera singular, su panorama propio, con sus perspectivas y circunstancias caracterizadoras. Como también, en consecuencia, el modo de enfoque del lenguaje, el tono de su sensibilidad y la reiteración de ciertos procedimientos adecuados que el poeta va descubriendo como ciertos, madurándolos, repitiéndolos, apoyándose en ellos finalmente como en sus fórmulas propias. Para nosotros, la fórmula básica de esta poesía reside, tenemos que repetirlo, en la afirmación unamuniana: “Lo que no es eterno tampoco es real”. Ella resuelve para nosotros el enigma sugestivo de esta obra poética. Precisa, relaciona y explica mutuamente la ambigüedad de su fenómeno más sorprendente: el de su casi rasa, neta, prodigiosa consistencia real, casi diríamos *física*, con su constante sensación de intemporalidad su profunda resonancia *metafísica*, todo ello casi siempre en una atmósfera de grave, perfecta inmovilidad. Poemas como *Paraíso, Pan, Confesión*, obligan al lector a un cierto ámbito de quietud sagrada e imperativa, de notorio parentesco con la atmósfera de las pinturas medievales —según unos— o con la actitud hierática inmutable de los ídolos primitivos —según otros.

Si examinamos los poemas con vistas a determinar sus modalidades expresivas, se nos hará evidente como uno de sus primeros valores de sensibilización la rica, la energética *einfühlung* (fenómeno que la estética contemporánea señala como resorte psicológico esencial en la creación artística y que en la práctica consiste en una relación viva entre el artista y las cosas del mundo, en las cuales encuentra una respuesta humana y válida de sus sensaciones y sentimientos) que los vitaliza. Véase este ejemplo impresionante: la primera estrofa del poema *Deshecha, (Tala)*:

*Hay una congoja de algas
y una sordera de arenas,
un solapamiento de aguas
con un quebranto de hierbas.*

Verdad es que la proyección sentimental en los elementos del medio parece ser fuerza predominante en casi toda la gran poesía sudamericana, y en especial de la chilena. El fenómeno supone, primariamente, el carácter hondamente vivencial de la expresión; luego (en un primer grado de relación) un consistente "realismo" reproductivo-sensible; pero en el poeta mayor llega inevitablemente a un intento de organización sensible-interpretativa del mundo y el ser. Neruda, por ejemplo, pasa de una interpretación existencial del mundo a través de las cosas: *Entrada a la madera*, *Estatuto del vino*, *Apogeo del apio*, etc., a un formidable intento de cosmogonía de fuerte acento histórico, naturalmente con interpretación marxista, en el *Canto General*.

A la misma dimensión organizadora e interpretativa llega el fenómeno en la poesía mistraliana, aunque aquí con una significación y modalidad muy singulares, completamente diferentes de las que ofrece en los otros grandes poetas chilenos e hispanoamericanos. El mundo y el ser revelados en esta poesía aparecen organizados en una especie de familiaridad recóndita, en una situación de casi estática densidad, al mismo tiempo dura y dulcísima, en un aire de valoración tradicional, cifradora. Un extranjero, el francés Roger Caillois, es quien mejor ha señalado este carácter peculiar, esta condición severa e insólita¹:

"Esta poesía no es jamás "lamativa". Por el contrario, ella se instala en el alma como en el paisaje de su infancia, allí donde todo es simple y conocido desde siempre; y las mismas emociones que expresa parecen participar de *no se sabe qué estabilidad esencial, liberada verdaderamente de la Gran Muerte*, de una estabilidad que sale de sí misma y de la cual el corazón comprende ahora que le había sido revelada, que la había aceptado con el nacer y sin saberlo".

"...esta patria íntima, casi idéntica a la otra, la geográfica, de la que es *Incorruptible imagen* y de la que guarda en todo caso el aspecto más habitual y contingente: *Todas las cosas, una vez sentidas y apresadas, se encuentran como fijadas y milagrosamente protegidas de la destrucción*".

Hemos subrayado lo más revelador en estas afirmaciones. Caillois no logra explicarse "de dónde la vienen este raro poderío y esta solidez" y no es cosa de explicarlo por una mecánica poética, sino de comprenderlo como resultado de la peculiar actitud y el consecuente

¹ Roger Caillois. *Postface du traducteur*, en *Poemes*, Gabriela Mistral. Traduction et postface de Roger Caillois. Quinta edición. Collection *Du monde entier*. Gallimard, París. 1946. Trad. al castellano del autor.

temple anímico y expresivo de un temperamento singular, que acaso simbolice de un modo misterioso la modalidad de ser fundamental de un tipo chileno de montañés o simplemente de chileno, ya que es en esta sensación de "recóndita familiaridad", con su rudeza expresiva y su metafísica resonancia, su parquedad, su dificultuosa ternura, sin embargo inefable, donde parecieran surgir en ellas muchas cifras "populares" en el más noble y auténtico sentido. Por otro lado, ya podemos precisar que este "temperamento singular" es —ciertamente— un temperamento trágico, de religiosidad primitiva penetrante y absolutista.

Este mundo poético parece ser el resultado de la proyección sentimental en elementos *substantivos* de significación vital tradicional, "eterna", tomados precisamente en esa significación. Ciertas emociones fundamentales, ciertos materiales de ancestral estirpe vital. Ella no entra en el elemento a la manera agónica con que lo hace Neruda en *Residencia*. . . (*el paralelo entre ambos poetas* habrá de insinuarse más de alguna vez por cuanto ambos coinciden con frecuencia en los mismos temas, con actitudes diametralmente opuestas, lo que nos sirve maravillosamente para caracterizar el soberbio poderío de cada uno), sino que más bien son los elementos mismos los que se le aparecen en su más evidente y profunda "presencia". Pues, como una vez lo señalara Luis Oyarzún²:

"no es propiamente una penetración de la materia la que realiza Gabriela Mistral en estos versos (—se refiere a *Materias*—), sino una penetración en el hombre mismo por medio de la humanización de lo físico. El hombre aparece entrañablemente vinculado a la materialidad de las cosas, con las cuales se compenetra, sin confundirse. Hombre y mundo están ahí enlazados, respirando juntos. La materia en esta poesía tiene alma e idioma. . . Los mundos no se funden: el alma sólo envuelve a las cosas —minerales, animales y plantas— transfigurándolas hasta verse a sí misma en ellas. . .".

Las consecuencias poéticas de la actitud señalada por Oyarzún son inmensas y significativas. El afirma que tal actitud podría derivar de "un impulso de maternidad" totalizadora que da la vida a todos los elementos sensibles. La situación de la Mistral en un mundo presidido por una constante "sensación de eternidad" esencial, tan trágica como auténticamente conquistada, la lleva a una construcción poética que persigue la fijación indestructible. A diferencia del Neruda temporalísimo que en las *Residencias* testimonia vitalmente la "existencia" de hombres y cosas fundidos en un multiplicado y fluyente proceso de angustia, la Mistral intenta el testimonio de hombres y cosas en su estado de "ser" eternos, lo que, naturalmente, nos entrega un mundo de substancias y sentimientos definitivamente estables, "fijos", inmortales. Estamos, pues, frente a un proceso religioso de re-creación artística. De ahí que el objetivo persistente de *Materias* y de

² Luis Oyarzún. *El mundo poético de Gabriela Mistral*. Id. obra citada.

otras series de poemas (*La Cuenta-Mundo*, por ej.) constituya un inefable y poderoso intento de “santificación” de la materia, liberada de su circunstancia, con lo que deja fuera de su mundo el poema “histórico” —al que, por otro lado, Neruda llegará más tarde fatal y magníficamente— para marchar en derechura al poema de metafísica religiosa, con una fuerza animadora presente tanto en las *Canciones de cuna* como en los *Himnos americanistas* y las secciones de *Lagar*.

Esta situación creadora impone un determinado enfoque expresivo. El ideal perseguido será el de la expresión “neta”, el de la señalización efectiva del “nombre” de las cosas y sucesos; es decir, un lenguaje de la esencia significadora. Por ende, brotará un lenguaje poético esencial, denso y poderosamente dibujado. Se tiende a la más “reveladora” concisión. Una ardorosa imaginación visionaria sujetada en la especificación más seca, esencial y consistente. El tópico del “nombre” como cifra del ser, encontrado en la Biblia, y reconocido como aspiración personal.

Anotemos como primeras consecuencias el establecimiento de una cierta especie de “ley” estructural de los poemas y el afán reiterado por la construcción nominal, substantiva, de la expresión, eliminando complementos y matices circunstanciales. Se preferirá frecuentemente el uso de oraciones subordinadas, las definiciones “de un puño” mediante frases substantivas igualmente nominales. No corresponden aquí ni la musicalidad persuasiva, ni los “efectos” ingeniosos, las matizaciones ondulantes o envolventes. Todo ello es apartado por esta imaginación cuya intensidad no es constructiva (como en Huidobro, por ejemplo), sino condensadora. Por esto, su poesía aparece tan sola en medio de los riquísimos y variados procedimientos expresivos adecuados a la fantasía de sus grandes compañeros, Neruda y Huidobro: enumeraciones caóticas, acumulaciones de matices, rupturas del sistema, etc. Tómese, por ejemplo, el poema *Sal*: comienza con un habitual procedimiento de “ubicación” precisa del material poético:

*La sal cogida de la duna,
gaviota de ala fresca,
desde su cuenco de blancura,
me busca y vuelve su cabeza.*

Frente a la sal, inmediatamente definida en la soberbia imagen del vocativo: “gaviota viva de ala fresca” (frase substantiva), que desde su pura materialidad (“cuenco de blancura”) “busca” al poeta, aparece éste, en igual categoría substantiva: “me” (“busca y...”). Gramaticalmente, él corresponde a un complemento de valor substantivo. En la segunda estrofa se desarrolla el enfrentamiento de las dos potencias:

—(*Yo voy y vengo por la casa
y parece que no la viera
y que tampoco ella me viese,
Santa Lucía blanca y ciega*)—

y en ella utiliza otra frase vocativa nominal para una definición de la materia ahora alusivamente religiosa: "Santa Lucía blanca y ciega". Más tarde, mujer y elemento serán ya *Raquel* y *Rebeca* reencontradas, unidas, "mano a la mano". Consciente y convencido de su propia eternidad esencial, el poeta eterniza el elemento en una esencia humana trascendente idéntica a la suya. Así, llega a ubicarla en su misma situación: ambas vienen de "otra parte" ("ambas éramos de las olas / y sus espejos de salmuera, / y del mar libre...") y ahora están "las dos cautivas", pero ciertas de su perennidad substancial. De este modo, "la sal" ha quedado convertida en una substancia de vitalidad inefable, adquiere una jerarquía de riqueza y sabiduría originales. Como en *Pan*, como en *Agua*, el elemento se convierte en criatura y está seguro de que su tiempo, su historia (en el fondo, la historia del poeta), se resumen en la espera anhelante de la eternidad de que están ciertos. *Pan* termina así:

*Como se halla vacía la casa,
estemos juntos los reencontrados,
sobre esta mesa sin carne y fruta,
los dos en este silencio humano,
hasta que seamos otra vez uno
y nuestro día haya acabado...*

Esto va junto con un propósito de exaltar al elemento en su carácter de eterno sostenedor de la existencia, de modo que finalmente aparecen como guardianes de la esencia sagrada de la vida. Así, esta "sal", este "pan", esta "agua" este "aire" específicos, concretamente situados en un instante del poeta, son finalmente, "La" Sal, "El" Pan, "El" Agua, "El" Aire... Una valorización implica la otra, como lo demuestra en la maravillosa serie de poemas *La Cuenta-Mundo*, *Ternura*, donde la presencia de la madre aparece como primer y fundamental poeta del hombre, de modo que es ella la que va "revelando" el mundo al niño, explicándose como constituido por presencias eternas, protectoras y guías de la existencia —los elementos—, de lo cual le concluye el sentimiento de la perenne nobleza vital de estas presencias. *El Aire* será el "padre amante"; *La Luz*, "la Bendita", el medio inefable que relaciona amorosamente hombres y cosas; *El Agua* es una "santa que vino de pasaje" interminable e inagotable; *El Fuego*, el "Arcángel" de una vitalidad que enciende la existencia y denuncia su fuerza intemporal. Se pretende establecer para el niño una humanísima y conmovedora nobleza moral y religiosa de las cosas. Las esencias eternas de los elementos imponen al hombre no sólo su goce sino su amor y su respeto; establecen para con ellas una

comunión de efectos y por ende una grave y profunda responsabilidad, muy señalada en el poema *La casa*. Aquí resulta evidente cómo la estricta y dulce moral mistraliana proviene de su rica intuición del valor religioso de las cosas.

Tanto el desarrollo de *Pan* como el de *Sal* deriva naturalmente de una ubicación inicial, que en ambos casos tiene el sentido imperioso de una inamovible *afirmación*, concretada en el carácter recientemente *objetivo* de su expresión. Tanto en *Tala* y *Ternura* como en *Lagar*, son numerosísimos los poemas que se realizan por idéntico procedimiento: la afirmación perentorial inicial, de la cual deriva todo el resto del canto: algunos ejemplos:

- Hay países que yo recuerdo / como recuerdo mis infancias.* [(Agua)].
Apegada a la seca fisura del nicho / déjame que diga: . . . [(Lápida filial)].
Amo las cosas que nunca tuve / con las otras que ya no [tengo"]. (Cosas).
Recuerdo gestos de criatura / y son gestos de darme el agua. (Beber).
Nacieron esta noche / por las quebradas / liebre rojiza, / viscacha parda. (Arrullo patagón).
Estoy en donde no estoy, / en el Anáhuac plateado. . .”. [(Niño mexicano)].
Una en mí maté: / yo no la amaba". (La otra).
Yo no tengo una palabra en la garganta / y no la suelto, [y no me libro de ella"]. (Una palabra).
La bailarina ahora está danzando / la danza del perder [cuanto tenía"]. (La bailarina).
Yo tengo en esa hoguera de ladrillo, / yo tengo al hombre [mío prisionero"]. (Mujer de prisionero).
Entre los gestos del mundo / recibí el que dan las puertas”. [(Puertas)].

El alma natural y profundamente religiosa es dueña de un sentido de valores inmanentes y absolutos y su actitud vital se desarrollará mediante fundamentales y para ella lógicas afirmaciones categóricas. Esto determina su fundamental tragicidad. Su mundo es jerárquico, insobornablemente armado sobre estos valores eternos. Tal el alma del poeta de *Tala*, tal su mundo poético, armado sobre principios trágicos inamovibles. De ello deriva la tendencia a construir los poemas a base de estos postulados poéticos, firmes y definidos. Por tratarse de una religiosidad primitiva, casi salvaje, los fervores arden sin traba. No hay problemática. Hay, sí, posturas implacables. Compárese, por ejemplo, la religiosidad de esta poesía con la del muy europeo T. S. Eliot: cuánta discusión, cuánta agonía conceptual y espiritual, cuánta lucidez cerebral que pugna por *afirmar* en el agudísimo y casi desesperan-

zado inglés, siempre a la búsqueda de *solución* vital; cuánta ferocidad instintiva, cuánta visión ferviente o alucinada en la poderosa y convencida americana, siempre en el “trance” de una creación reveladora. Por esta tragicidad religiosa primitiva, su espíritu se mueve entre “leyes” inmanentes. Y el tópico, extraído como el del “nombre” de la fuente bíblica, denuncia en ella no una influencia externa, sino la aceptación de un procedimiento de ataque para su mentalidad. Por esto, su primaria y absoluta vivencia e interpretación de las “situaciones límites”, asumidas íntegramente como principios categóricos, como “leyes”. Fuera de las alusiones directas al sentimiento primitivo de “ley” vital: “con las cosas que a Cristo no tienen / y de Cristo no baña la ley”. (*Nocturno de la derrota*), “Ley vieja del maíz, / caída no perece”, (*El maíz*), “por más que cubrirla fuese / “La Ley del tesoro” (“*La ley del tesoro*”), “Dormido irás creciendo; / creciendo harás la Ley . . . (*Canción de Taurus*)”, fuera, pues, de estas alusiones ilustrativas, revelan la condición trágica de esta poesía todos aquellos poemas que resuelven las “situaciones límites” en circunstancias absolutas y perennes. Así, *Confesión* desarrolla formidable y estremecedoramente la eternidad de la culpa; *Ausencia* expresa desolada y poderosamente la caducidad de la posesión temporal; *Muro*, la tragedia de la incomunicabilidad de las almas; *Enfermo*, tan doloroso como implacable, interpreta la enfermedad de un ser querido como inminente “pérdida”, entrega por un “diezmo no pagado” de este “rehén” “cogido”. El mismo tema tratado por Juan Ramón Jiménez (*Enfermo*)³ posee un temple y una actitud bien diversos. “Pónlo, otra vez, Señor, en pie sobre tu tierra, / y firme, y sonriente, y plácido!” La Mistral, brutal y vencidamente, dirá más bien: “Me sobre el cuerpo vano / de madre recibido; / me sobra el aliento / en vano retenido: / me sobran nombre y forma / junto al desposeído”. Y el día del enfermo tiene “voz cascada / de destino perdido . . .”

Véase, en cambio, la actitud que informa la poesía de Neruda en *Residencia*⁴. A Neruda no le interesa “fijar” ni menos “afirmar”, “aceptar” irremediablemente nada. Hay en él una angustiada urgencia por precisar —de una maner a veces acezante— no la situación provocadora del poema, sino el *modo* y *circunstancia* de ella: “Con mi razón apenas, con mis dedos, / con lentes aguas lentas inundadas, / caigo . . .” (*Entrada a la madera*); “Cuando a regiones, cuando a sacrificios / manchas moradas como lluvias caen . . .” (*Estatuto del vino*); “Entre plumas que asustan, entre noches, / entre magnolias, entre telegramas, / entre el viento del Sur y el Oeste marino / viene . . . (*Alberto Rojas Jiménez viene volando*); “Rodando a goterones solos, / a gotas como dientes, / a espesos goterones de mermelada y san-

³ J. Ramón Jiménez. *Antología poética*. 31: *Ellos*. Pág. 286. Ed. Losada. Colec. Contemporánea. Buenos Aires, 1944.

⁴ Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*. (1925-1935). Seg. Edición. Ed. Losada. Buenos Aires. 1951.

gre, / rodando a goterones...” (*Agua sexual*), “Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas, / dotado de corazón singular y sueños funestos, / precipitadamente pálido, marchito en la frente...” (*Arte poética*). Obediente a un condición y un temple distintos, el poeta crea por procedimientos también diferentes: tiende a destacar los modos verbales (“caigo”, “caen”, “vienes volando”, “rodando a”, “tengo”, etc.) y aparece urgido por la sensibilización de las circunstancias de la situación mediante el uso obsesivo de *complementos circunstanciales acumulados*, con lo que logra la sensación de un proceso que ya está ocurriendo al comenzar el poema y que proseguirá interminablemente después de él, como eternidad temporal sin remedio ni solución. Es la palabra poética en la angustia del tiempo. “Tal vez la debilidad natural de los seres recelosos y ansiosos / busca de súbito permanencia en el tiempo y límites en la tierra”, (*Significa sombras*). Para él no existen valores absolutos ni jerarquías inmanentes. Sólo la interminable, perenne destrucción del ser en el tiempo. Sólo tiene como cosa cierta su constante y agónica angustia en la que está “evidentemente empeñado” como “en su deber original” (Id.). Así, pues, su existencia y su actividad “Significa sombra”. Su poesía será entonces constante e indefinidamente acumulativa, pues esta sola persistencia en el espanto le procura un objeto a su existir. Por eso, las cosas están en su poesía penetradas, desgarradas, interminablemente disueltas, destruyéndose con el poeta.

La Mistral, en cambio, convencida de la “integridad” esencial indestructible de las cosas y del ser, avanza hacia la precisión sintética substantiva, a una muchas veces aludida “cristalización” expresiva. No acumulará imágenes complementarias, salvo en poemas de exaltación religiosa himnica. Más bien, le serán caras las imágenes fuertemente sintéticas y substantivas, de resonancias múltiples. Así, en *Muro*, cuando dice: “pasa el filo de los inviernos / como el resuello del verano”, resume en las dos oraciones comparadas la crueldad destructiva de la estación invernal con toda su significación de inclemencia, y la potencia animal, solar, hirviente, del verano, con toda su significación de vitalidad. A los variados procedimientos estilísticos de la poesía sudamericana y española contemporáneas, preferirá, por ejemplo, el frecuente utilizamiento de una cierta “metáfora de segundo grado”, mediante la substitución del comparativo “como” por la preposición “en”, produciendo la consubstancialización del relativo real con el poético: “Como dicen que quedan los gloriosos, / delante de su Dios, en dos anillos de luz o en dos medallones absortos”, (*La fuga*). Reemplácese “en” por “cómo” y obsérvese el efecto de mayor fuerza que persigue el procedimiento, cuyos ejemplos son numerosísimos: “coger tus pies en peces que gotean” (*Nocturno del descendimiento*); “pasa, en caliente silbo, / la Santa Cabalgata” (*La cabalgata*), “La cobra negra seguíame... en oveja querenciosa” (*La sombra*), “y el puñado de sal y yo, / en beguinias o en prisioneras” (*Sal*), “gira redondo, en un niño / desnudo y voltijante” (*El aire*), “De ti caímos en grumos de oro, / en vellón de oro desgajado” (*Sol del Tró-*

pico), "Y la tarde me cae al pecho / en una madre desollada" (*Cordillera*); "Se va mi cara en un óleo sordo; / se van mis manos en azogue suelto; / se van mis pies en dos tiempos de polvo". (*Ausencia*). (En este caso, como en otros, la coincidencia lógica con la significación del verbo procura al procedimiento una propiedad magistral). "Cae el cuerpo de una madre... / cae en un lienzo vencido / y en unas tardas guedejas" (*Deshecha*). En el poema *La fervorosa (Lagar)*, el fuego "sube en alocados miembros" y "en cerrada columna, recta, viva, leal y en gran silencio". Pero otras veces, la Mistral llega al plano lírico más alto por la expresión más simple y nominal, más neta y dibujada, en la cual, por el simple y primario método del relato familiar y coherente, construye estrofas enteras animadas de un alto soplo legendario: "Yo volteo su cuerpo roto / y ella voltea mi gudeja, / y nos contamos las Antillas / o desvariamos las Provenzas". (*Sal*). Son culminaciones expresivas con las que se corona todo el proceso de un poema.

En fin, esta poesía rotunda, de volumen y dibujo preciso, de trazo firme, casi inflexible, está siempre en persecución de la más fijadora y condensadoras síntesis, como resultado de un infatigable afán intemporalizador que tiende a religar cosas y circunstancias con su esencialidad indestructible, eterna. La exacta y formidable antípoda nerudiana. Imaginemos, para captar la diferencia entre estos dos grandes, cómo habría escrito el autor de *Barcarola* el poema *Muro*, ejemplar logro mistraliano de doce versos substanciales, con un límpido proceso de una cierta fatal lógica estructural: exposición, nudo y desenlace en tres breves estrofas de la eterna tragedia de la incomunicabilidad humana, leif motiv, por otro lado, del gran teatro de nuestro siglo (O'Neill, Pirandello):

M U R O

*Muro fácil y extraordinario,
muro sin peso y sin color:
un poco de aire en el aire.*

Situación
fija y
eterna.

*Pasan los pájaros de un sesgo,
pasa el columpio de la luz,
pasa el filo de los inviernos
como el resuello del verano;
pasan las hojas en las ráfagas
y las sombras incorporadas.*

Síntesis de la totalidad del tiempo:
las estaciones, la
luz y la sombra.

*JPero no pasan los aientos,
pero el brazo no va a los brazos
y el pecho al pecho nunca alcanza!*

"Ley" trágica, inmutable, conclusión absoluta.

Pero el trágico sentimiento existencial de un poema como el anterior se afirma en ciertas fervientes, titánicas energías brótadas de

la convicción de la recóndita eternidad religiosa en las cosas y en los hombres. Tal actitud cuaja en forma extraordinariamente suggestiva en los espléndidos *Himnos americanos* de Tala.

Cuando Neruda escriba sus grandes corales americanos, estará ya en el país de salvación que finalmente halló para su angustia del hombre y el mundo en el tiempo: la poesía del materialismo histórico. A la angustia de existir sucede la búsqueda de una justicia para la existencia; ha encontrado un credo temporal y luchará con su palabra buscando los remedios temporales. Por esto, en *Alturas de Macchu Picchu*⁵, hurga en la presencia colosal de la piedra americana para compartir el dolor temporal del hombre de América, quiere sentir cómo fue el tiempo del hombre paralizado por la actual inmutabilidad de la piedra: "Piedra en la piedra, el hombre, ¿dónde estuvo? . . . / Tiempo en el tiempo, el hombre, ¿dónde estuvo?" Preguntará:

*Fuiste también el pedacito roto
del hombre incluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba?*

*Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendidas?*

*Macchu Picchu, pusiste
piedra en la piedra, y en la base, harapo?
Carbón sobre el carbón, y en el fondo la lágrima?*

Y se rebelará contra la piedra como contra la actual situación social, protestando igualmente:

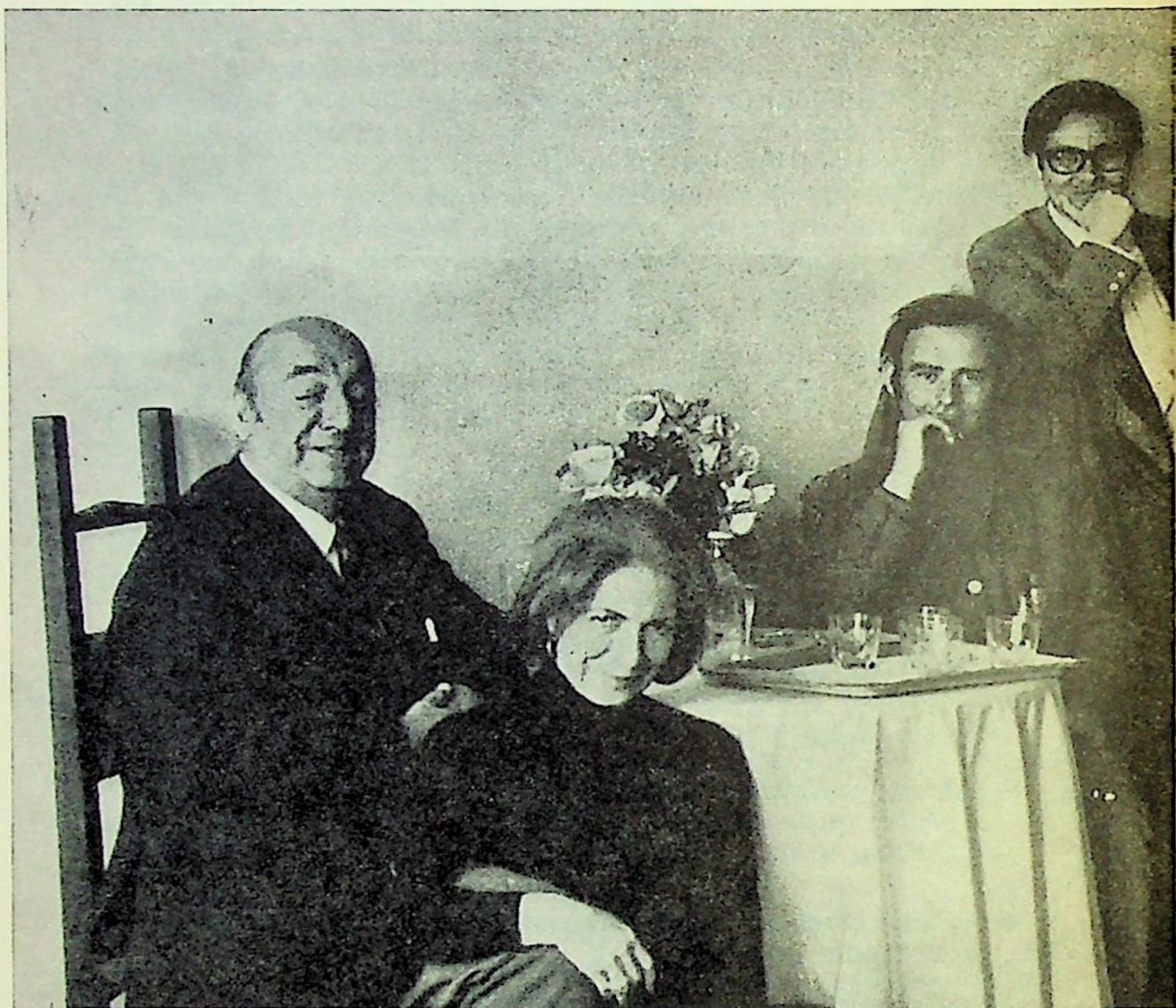
¡Devuélveme al esclavo que enterraste!

Y querrá hacerse el cauce de esta protesta ancestral:

Sube a nacer conmigo, hermano.

*Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche...
Hablad por mis palabras y mi sangre.*

⁵ Pablo Neruda. *Canto general*. Imprenta Juárez. Ciudad de México. México, 1950.



NERUDA CON SU COMPAÑERA MATILDE, EL POETA TEILLER Y EL PROFESOR JAIME CONCHA, DIRECTOR DE ESTE NUMERO DE ATENEA.