



REFERENTES DEL TÚ EN LA POÉTICA NERUDIANA:

AMADA, TESTAFERRO, FUNDAMENTO, NATURALEZA Y PATRIA

Caitlin Lockwood

Neruda en contexto, Profesor Eduardo Camacho (MC)

Otoño, 2006

Este trabajo intenta aportar un análisis de los múltiples destinatarios del pronombre *tú* en los poemas de Neruda como manera de acercarnos a la evolución de la obra nerudiana. Prestamos atención, concretamente, a unos poemas elegidos de las tres obras *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Residencia en la tierra I y II*, y *Canto general de Chile*. A través de este análisis, podremos ver la evolución del poeta: desde un joven, en *Veinte poemas*, preocupado por la búsqueda de la felicidad a través de las relaciones con un *tú* representado por la amada, a un hombre, en *Residencia en la tierra*, desilusionado y desesperado por encontrar un *tú* innombrable representado por la “substancia/fundamento”, que puede llevarle la felicidad del mismo modo que el *tú*-amada. Al final de *Residencia*, el poeta logra nombrar el *tú*-fundamento como la mistificación de la naturaleza. Por todo esto, en el *Canto general de Chile* se pueden distinguir dos significados del destinatario *tú*: por un lado, el *tú* representa la misma naturaleza fundamental y telúrica que el poeta encuentra en *Residencia* y, por otro, el *tú* representa la patria –Chile y América Latina– y una preocupación por los pobres y los obreros vistos a través de la ideología marxista. Mezclado a lo largo de la obra, también se puede ver el destinatario *tú* que representa al poeta mismo, un *tú*-testaferro, como una manera de hablar de sí mismo sin ser obviamente egoísta.

Muchos críticos han prestado atención a la trayectoria de la poesía de Neruda. Como explica Amado Alonso, en *Veinte poemas* se puede ver un amor juvenil donde la melancolía “se viste de nostalgia” y hay “una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento” donde el poeta “intenta refugiarse en la melancolía huyendo de la angustia” (Alonso, 57). Neruda mismo explica que, en *Residencia*, el *yo* del poeta se

obsesiona con “la interioridad angustiada” que “hace ver un mundo humano negativo. Sólo el amor puede vencer esta trágica soledad, pero el amor es pasajero y efímero” (Camacho, 76). Sin embargo, Jaime Concha expresa que, en *Residencia*, “su yo no permanece enclaustrado en una pseudo-interioridad hermética, antes bien, su intimidad está poblada por las fuerzas de la naturaleza, y es su comunión con ellas lo que da a su canto el valor de fulgurante revelación que posee” (Camacho, 71). Camacho, en contraste, encuentra que el yo del poeta en *Residencia* no refleja solamente conflicto interior, sino también una preocupación objetiva e histórica. Explica que la poesía “va más allá, hasta romper la soledad, hasta humanizar esa experiencia místicoide y convertirla inicialmente en solidaridad moral y luego en actitud político-social” (Camacho, 77). Alonso explica la extensión de esta actitud político-social en el *Canto general* y la poesía subsecuente de Neruda cuando desarrolla la idea de que la conversión de Neruda al comunismo ha resultado en una conversión poética: “desde ahora su poesía es la del hombre con los hombres, encerradas y selladas las angustiosas preguntas que el hombre se hace a solas consigo mismo; una poesía social y de combate político” (Alonso, 359). Se puede ver esta misma trayectoria en la poesía de Neruda con un análisis del uso del pronombre *tú* en las obras nerudianas.

El pronombre *tú* tiene varios valores en el sentido gramatical. Como explica Selena Millares: “usamos *tú* cuando tratamos con personas con las que tenemos confianza; *usted* corresponde a situaciones más formales, en que nos dirigimos a personas de más edad que nosotros o con las que no tenemos confianza” (Millares, 28). También se usa el pronombre *tú* para identificar la indeterminación de la primera persona, o cuando encubre a *yo*. Por ejemplo: “Te matas a trabajar” con el significado de “Me mato a trabajar” (Millares, 36). En el sentido poético, *tú* es el pronombre de la lírica y corresponde a la poesía amorosa. Es mucho más informal y familiar que el uso de *usted*, el cual se reserva para la poesía satírica. En la lírica, el tratamiento de una persona o una cosa con el pronombre *tú* representa al “otro”, de manera que enfatiza la grandeza y espacio exaltado que ocupa. El poeta utiliza el pronombre *tú* para referirse primero a la amada en *Veinte poemas*, después para referirse al fundamento y la naturaleza en *Residencia*, y más tarde para referirse a la patria y para personificar los elementos naturales en el *Canto general de Chile*.

El tú-amada

En *Veinte poemas*, el pronombre *tú* se refiere en la mayoría de los casos a la mujer amada. Los múltiples significados del *tú-amada* incluyen la posición de esa mujer como distante y casi ausente, como un ser sexualizado, mitificado, misterioso, asociado con la naturaleza en el sentido telúrico (especialmente con el crepúsculo) y utilizado como un arma contra la soledad del poeta. Pero a la vez que el *tú-amada* representa el deseo de encontrar la salvación mística, también representa a alguien con quien el poeta no se sabe comunicar y a quien no puede poseer, aunque lo intentará con todas sus fuerzas.

El primer significado importante del *tú* en *Veinte poemas* es el *tú* dirigido a la amada distante. Camacho menciona que “la ausencia temporal o total de la amada” existe y que, “incluso cuando está presente, se desvanece, se aleja, se desmaterializa” (34). El *tú-amada* no tiene su propia voz, ella está “muda” (2: 5) dentro de la poesía, aunque a veces se describe su voz como “lenta y triste” (1: 12) y “lenta y en calma” (6:6). En el Poema 3, leemos: “tu silencio acosa mis horas perseguidas” (3:10), pero más tarde el poeta describe la voz de la amada como “misteriosa, que el amor tiñe y dobla” (3:13). En el Poema 8, el poeta la describe como “Ah silenciosa!” (8: 7) con mucha repetición. También se pueden ver referencias al *tú-amada* como una muñeca –lo cual tal vez explica su silencio–: “muñeca triste y dulce” (13:6), “muñeca mía” (13:16), “muñeca, / caracola terrestre, en ti la tierra canta!” (3:3-4).

El *tú-amada* también vacila entre distante y completamente ausente. En el Poema 8, el poeta la describe, primero, como ausente: “He aquí la soledad de donde estás ausente” (8:15); y más tarde, como una abeja blanca “ausente” y “silenciosa” (8: 19-20). En el Poema 7, el *tú-amada* tiene “ojos ausentes” (7:5) y la nombra “hembra distante y mía” (7:7). En el Poema 17, leemos: “Tú también estás lejos, ah más lejos que nadie (17:2), “Tu presencia es ajena, extraña a mí como una cosa” (17:9). En el Poema 18, el poeta repite: “Estás tú tan distante” (18:20), y en el Poema 19, habla de la distancia como algo de lo cual no es responsable: “Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca. / Todo de ti me aleja” (19:10). En el Poema 15, el poeta la describe como “ausente” y “distante” con variaciones del verso famoso: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente”

(15:1). En este poema, también se puede encontrar el *tú*-amada como “silencio”, “callada” y “lejano”. En el poema 10, se pregunta explícitamente por el *tú*-amada que se ha ido: “Entonces, dónde estabas?...Por qué se me vendrá todo el amor de golpe / cuando me siento triste, y te siento lejano?” (10:10-14). Más tarde, repite: “Siempre, siempre te alejas en las tardes / hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas” (10:17-18). A través de la distancia y la ausencia del *tú*-amada se puede ver la melancolía y la nostalgia del poeta.

Neruda también representa el *tú* en *Veinte poemas* como un ser sexualizado. Camacho explica que este “audaz tratamiento del tema erótico” era “inusitado hasta entonces en la lírica latinoamericana” y que tal vez explica la popularidad de *Veinte poemas* (Camacho, 29). El Poema 1 empieza con una descripción del cuerpo del *tú*-amada: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega” (1:1-2). En el Poema 5, describe sus manos “suaves como las uvas” (5:6) y en el 9, su cuerpo: “un pez infinitamente pegado a mi alma” (9:19). En el Poema 13 explica: “He ido marcando con cruces de fuego / el atlas blanco de tu cuerpo” (13:1-2) y en el 14: “Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos” (14:35-36). Hernán Loyola señala que “los poemas de Neruda vienen a proponer lo erótico como forma de salvación, como ruta compensatoria para su alma magullada y andrajosa, como salida para su fracaso” (*Ser y morir*, 56). Aquí se puede ver la sexualización del *tú*-amada como herramienta del poeta para conquistar a la mujer, para que pueda salvarle de la melancolía de la soledad.

Además de como un ser distante y sexualizado, se puede ver que el *tú*-amada está representado como un ser mitificado, misterioso y asociado con la naturaleza y lo telúrico, especialmente con el crepúsculo. Camacho presta mucha atención a la “estrecha y esencial relación del amor y la amada con la tierra, con lo telúrico” (Camacho, 29). En el Poema 2, el poeta describe la relación especial del *tú*-amada con el crepúsculo cuando dice: “En su llama mortal la luz te envuelve” (2:1) y: “en torno a ti da vueltas” (2:4). También se puede ver su conexión directa con el crepúsculo en los Poemas 3, 6, 10 y 16 donde el poeta dice: “En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo” (6:3), “Siempre, siempre te alejas en las tardes / hacia donde el crepúsculo corre borrando estatuas” (10:17-18), “En mi cielo al crepúsculo eres como una nube / y tu color y forma son como

yo los quiero” (16: 1-2) y cuando escribe “crepúsculo cayendo en tus ojos” (3:3). Aunque con estas descripciones el poeta intenta acercarse al *tú*-amada, solamente muestran al lector lo ajeno que está ese *tú*-amada de la realidad del poeta.

El poeta enfatiza la mitificación del *tú*-amada con una descripción de su poder sobre la noche, cuando dice que está hecha de las cosas esenciales del mundo y que contiene al día en su ser. Explica lo que sucede por la noche: “las grandes raíces / crecen de súbito desde tu alma, / y a lo exterior regresan las cosas en ti ocultas” (2:10-12). El poeta también describe a la amada como hecha de las cosas esenciales del mundo: “Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!” (6:14). En los Poemas 12 y 14, se describe el *tú*-amada como alguien que contiene cada día y como “dueña del universo” (14:32) cuando escribe: “En ti es la ilusión de cada día” (12:5) y: “Juegas todos los días con la luz del universo” (14:1). En el Poema 15, la mitifica con una descripción que la representa como la noche y las estrellas: “Eres como la noche, callada y constelada. / Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo” (15:15-16). Se puede ver la nostalgia por algo que el poeta no puede alcanzar en la representación mitificada del *tú*-amada.

En *Veinte poemas*, hay muchos ejemplos de la conexión entre el *tú*-amada y los poderes misteriosos de la naturaleza. En el Poema 3, donde Camacho explica que “la consideración telúrica de la amada es evidente”, el poeta describe el *tú*-amada como una “caracola terrestre” con “cintura de niebla” y “brazos de piedra transparente” en la cual “los ríos cantan” (Camacho, 33). En el Poema 7, la describe con “ojos oceánicos” (7:2) y en el 8 la comparación que hace entre el destinatario *tú*-amada y lo misterioso de la naturaleza es aún más fuerte: en este poema, el poeta la nombra “abeja blanca”, “última rosa” y “estatua temerosa” con “frescos brazos de flor y regazo de rosa”, senos como los “caracoles blancos” (una imagen que también ha aparecido en el Poema 3). En el Poema 14, el poeta se refiere a su presencia con imágenes naturales: “llegas en la flor y en el agua”, “boca de ciruela” y “cuerpo de nácar soleado” (14: 2, 25, 31). En el Poema 17, la describe como “una nube” con “una mirada nocturna” y en el 19 el *tú*-amada misterioso juega “con el sol como con un estero” (19:7), tiene “luminosos ojos”, “una sonrisa del agua” (19:4) y es una “mariposa morena dulce y definitiva, / como el tragal y el sol, la amapola y el agua” (19:15-16). En el Poema 15, el poeta se enfrenta con los poderes

misteriosos del *tú*-amada cuando la describe como una “mariposa de sueño” (15:7), como “la noche” y cuando explica: “parece que los ojos se te hubieran volado” (15:3).

Se puede ver en el Poema 1 que el poeta intenta convertir el *tú*-amada en un arma para que lo ayude a sobrevivir en el mundo: “Para sobrevivirme te forjé como un arma, / como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.” (1:6-7). En el Poema 8, explica que el *tú*-amada es su último recurso en el mundo cuando escribe: “Última amarra, cruje en ti mi ansiedad última. / En mi tierra desierta eres la última rosa” (8:5-6). En el Poema 5, el poeta le pide: “Ámame, compañera. No me abandones. Sígueme. / Sígueme, compañera, en esa ola de angustia” (5:22-23). Como explica Alonso, en estos poemas, el poeta “intenta refugiarse en la melancolía huyendo de la angustia” con la ayuda del *tú*-amada en la forma de una arma. Sin embargo, el poeta no puede alcanzar la libertad de su melancolía a través de una unión con el *tú*-amada y, por consiguiente, el poeta crea otro significado del *tú*-amada, analizado enseguida, para expresar su desdén hacia la situación.

Finalmente, el poeta representa el *tú*-amada como alguien con quien no sabe comunicarse y como algo que no puede poseer aunque lo intenta con todas sus fuerzas. En el Poema 13, el poeta intenta describirla con las palabras más adecuadas, pero no puede encontrarlas: “Oh poder celebrarte con todas las palabras de alegría” (13:19). En el Poema 5, intenta decirle cómo la ama, pero tampoco puede encontrar las palabras: “Ahora quiero que digan lo que quiero decirte / para que tú las oigas como quiero que me oigas” (5:16-17). En el Poema 19, explica: “mi corazón sombrío te busca” (19:18). Aunque en el 16, el poeta de manera egoísta intenta atraparla [“En la red de mi música estás presa, amor mío” (16:13)] para tenerla y entenderla [“Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa / de la tarde” (16:9-10)]. Sólo podrá hacerlo físicamente [“amo tu cuerpo alegre” (19:14)], pues ella está siempre ausente con “ojos de luto” (16:15). Loyola explica que, en este poema, “Neruda identificará al mar con la voracidad del olvido” (*Ser y morir*, 77). Al final, con la pregunta “Quién eres tú, quién eres?” (17:31), el poeta muestra la incomunicabilidad entre el *yo*-poeta y el *tú*-amada, y la resultante soledad y ensimismamiento del poeta.

La progresiva condensación sentimental por ensimismamiento del poeta, identificada por Alonso, vuelve a la obra nerudiana en el poema “Oda con un lamento”

en el segundo ciclo de *Residencia*. En este poema, el poeta vuelve a representar el *tú*-destinatario como una mujer recipiente llena de imágenes vitales de la naturaleza: “Oh niña entre las rosas, oh presión de palomas, / oh presidio de peces y rosales, / tu alma es una botella llena de sal sedienta / y una campana llena de uvas es tu piel” (1-4). Como en *Veinte poemas*, el poeta se representa –a sí mismo y a su capacidad de amarla– de manera negativa: “Sólo puedo quererte con olas a la espalda, / entre vagos golpes de azufre y aguas ensimismadas” (13-14). Se puede ver la mitificación del *tú*-amada cuando dice: “Tú estás de pie sobre la tierra, llena / de dientes y relámpagos” (31-32) y la manera en la cual el poeta sigue considerándola su arma y su salvación: “Tú eres como una espada azul y verde” (36). Con todo, el poeta todavía no puede poseer el *tú*-amada aunque lo intenta con todas sus fuerzas.

El *tú*-testaferro

Se puede ver el destinatario *tú* representado por el poeta mismo en varios poemas a lo largo de la trayectoria de la poesía nerudiana. Este *tú*-testaferro permite al poeta hablar de sí mismo sin parecer demasiado egoísta. En el último de los *Veinte poemas*, “Una canción desesperada”, se puede interpretar que el poeta concluye que había sido un error malgastar tanto tiempo escribiendo al *tú*-amada con la repetición del verso “Todo en ti fue naufragio” (Canción, 10) y los versos “mi deseo de ti fue el más terrible y corto” (33) y “Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí, / a ti en esta hora húmeda, evoco y hago canto” (22-23). Camacho explica que “en este poema-balance, el intento de profundización en la búsqueda romántica del poeta [...] al realizarse en el amor, encuentra el fracaso” (Camacho, 48). Sin embargo, también se puede interpretar que el *tú* destinatario es el poeta mismo, que se siente ahora más solo y desilusionado que nunca, cuando dice: “Te ceñiste al dolor, te agarraste al deseo. / Te tumbó la tristeza, todo en ti fue naufragio!” (18-19). El poeta también representa el sentimiento de dolor y sufrimiento que experimenta de manera *tú*-testaferro cuando dice: “Oh sentina de escombros, en ti todo caía, / qué dolor no exprimiste, qué olas no te ahogaron” (46-47). De modo que en “Una canción desesperada” el destinatario *tú* no es muy obvio. Por un

lado, puede ser el *tú*-amada que no hace caso al canto del poeta y, por otro lado, puede ser el poeta mismo empleando un *tú*-testaferro para entonar su egoísta canto.

Se puede ver otro ejemplo del uso del *tú*-testaferro en el poema “Trabajo frío”, dentro de *Residencia*. Neruda se dirige el poema a sí mismo con una serie de preguntas retóricas sobre el trabajo y el paso del tiempo: “no oyes acaso el sordo gemido?” (3), “No sientes de lenta manera, / en trabajo trémulo y ávido, / la insistente noche que vuelve?” (4-6), “No oyes la constante victoria / en la carrera de los seres / del tiempo” (18-20). Hernán Loyola explica que la obsesión de Neruda con el tiempo en este poema tiene dos dimensiones: una es “la uniformidad y la rutina, que se traducen en aburrimiento y vacío” y la otra “asume las formas simultáneas de la *nostalgia erótica* y de la *nostalgia profética*, cuya común cifra simbólica es la Noche” (*Residencia*, 184). Neruda explica que el tiempo de la naturaleza se impone sobre el tiempo de los hombres que les da seguridad y estabilidad. Aquí se puede ver la preocupación de Neruda sobre las diferencias entre el poder de los hombres y de la naturaleza.

En el poema “Melancolía cerca de Orizaba” en *Canto general de Chile*, el *tú* destinatario vacila entre el poeta mismo y un canto por lo humano y lo natural de la patria. En la primera parte, el *tú*-testaferro representa al poeta hablando consigo mismo de lo que su patria le ofrece. Se pregunta: “Qué hay para ti en el Sur sino un río, una noche, / unas hojas que el aire frío manifiesta” (1-2) y más tarde : “Qué hay para ti esperándote, dónde, sin corredores, / sin paredes, te llama el Sur?” (17-18). Aquí se puede ver la preocupación del poeta por volver a su patria tras vivir en México por unos años. También se puede ver su amor por la naturaleza indígena del sur de América Latina. Analizamos la segunda parte del poema en la sección del *tú*-naturaleza/patria.

El *tú*-fundamento

En *Residencia en la tierra* se pueden ver múltiples significados del *tú* destinatario (la amada, el poeta mismo, la noche, la figura de la madre, unos personajes históricos específicos), pero el significado más interesante (que vamos a ver en esta parte del trabajo) es el *tú*-fundamento representado por una descripción de lo innombrable, que más tarde se convierte en el *tú*-fundamento representado por la naturaleza mitificada que ayuda al poeta a sobrevivir. Loyola explica que *Residencia* es un documento de “tan

singular altivez humana” porque incorpora una “tenaz voluntad de sobrevivir, [...] preguntas invencibles [y] la búsqueda exigente y ansiosa de salidas reales [que] plantean un contrapunto de combate frente a la desolación” (*Ser y morir*, 86). Se puede ver la búsqueda de la esencia de este *tú*-fundamento innombrable en el poema “Madrigal escrito en invierno”; aquí el *tú*-fundamento está situado en “el fondo del mar profundo” (1), donde está situado todo lo innombrable para el poeta. Este nombre es tan desconocido que el autor se refiere al fundamento como “tu callado callado nombre” (4). A pesar de que es desconocido, lo reconoce como su refugio y la llave para la salvación de su angustia: “Alójame en tu espalda, ay refúgiame, / aparéceme en tu espejo, de pronto” (5-6). Aunque no puede nombrar este *tú*, se refiere a él con una imagen naturalista que intenta aproximarse a lo que el poeta experimenta: “Flor de la dulce luz completa, / acúdeme tu boca de besos” (9-10). Al final del poema, el poeta vuelve a repetir lo lejos que está este *tú* innombrable y el lector entiende que está buscándolo para acercarse a él: “Acércame tu ausencia hasta el fondo, / pesadamente, tapándote los ojos, / crúzame tu existencia” (21-23). Sin embargo, el poeta nunca llega a nombrar este *tú*-fundamento y, en consecuencia, nunca encuentra la salvación de la angustia.

En el poema “Barcarola”, cuyo título se refiere a un género de composición musical que cuenta historias tristes, el poeta escribe una gran cantidad de versos hipotéticos donde intenta explicar cómo sería el sonido si un *tú*-fundamento innombrable fuera soplando su corazón: “Si solamente me tocaras el corazón, / si solamente pusieras tu boca en mi corazón” (1-2), “sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño” (7). Nombra el *tú*-fundamento como “un fantasma blanco” y le pregunta si quiere “ser el fantasma que sople, solitario” (48). Aquí se puede ver que el poeta sigue la búsqueda entre lo innombrable que queda en el “fondo” pero esta vez solicita la ayuda de otro *tú* desconocido: “Si solamente llamas, ...alguien vendría acaso, / alguien vendría / desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar” (50-55). Loyola sugiere que el *tú* sin nombre representa “una figura del pasado” (concretamente a una mujer) a quien el poeta quiere incitar “a retornar y a revitalizar con sus estímulos el ahora *estéril, triste instrumento* del poeta” y a ayudarlo a buscar un “alguien” que sirva como alivio de la angustia (208). Hacia el final del poema, el poeta cambia su manera de referirse al *tú* y lo nombra en tercera persona en estos versos: “Alguien vendría, **sopla** con furia” (57), “**su**

caracol de furia circula como un grito” (63). De esta manera, el poeta pone distancia entre él mismo y el *tú* desconocido tal vez con la esperanza de encontrarse más cercano al “alguien” innombrable e hipotético. Loyola explica la importancia del *tú*-fundamento innombrable cuando dice:

[...] la sección inicial de esa primera *Residencia* persigue una representación poética cada vez más exacta del mundo, contemplado desde la dolorida y angustiada subjetividad de Neruda pero, al mismo tiempo, asediado por el poeta con una tremenda voluntad de realismo y de verdad profunda, con un riguroso amor” (*Ser y morir*, 83).

Hacia el final de *Residencia*, con el poema “Entrada a la madera” el poeta logra nombrar el *tú*-fundamento, antes innombrable, con imágenes míticas y naturales como la “Dulce materia” (13), la “rosa de alas secas” (13) y la “materia misteriosa”(29). Podemos entender este *tú*-fundamento como la naturaleza y el tiempo circular, donde la vida y la muerte son manifestaciones del mismo proceso místico, en contraste con el tiempo lineal del hombre. Loyola explica que “junto con llegar al fondo más terrible de su angustia, Neruda siente haber arribado en *Residencia en la tierra* a una satisfactoria configuración de lo inefable” (*Ser y morir*, 83). Otras imágenes naturales que el poeta utiliza en el poema para dibujar el *tú*-fundamento naturalista incluyen: “tus corrientes secas... tus vegetales oceánicos... tu inmovilidad desamparada” y “tu alma caída... tu boca espesa” (30-40). El poeta también lo describe con imágenes místicas: “en tu catedral dura me arrodillo / golpeándome los labios como un ángel” (16-17). Se somete a este *tú*-fundamento hasta llegar a “tu materia misteriosa” (29) y, en el proceso, el poeta encuentra que el *tú*-fundamento/la materia es un producto del proceso del tiempo circular y de las transformaciones de la vida y la muerte. El poeta intenta llevar su descubrimiento a su vida normal con el uso de la forma verbal *nosotros* [“hagamos fuego, y silencio, y sonido, / y ardamos, y callemos, y campanas” (49-50)] para sobrevivir en el mundo controlado por el tiempo lineal de los hombres y así dejar atrás sus “lamentos sin origen” (26) y sentimientos de soledad y desconsuelo.

Loyola expresa que la poesía de Neruda “logra realmente perfiles inéditos que, en esencial medida, derivan su fuerza del contrapunto de combate que el poeta chileno establece frente a la conciencia de una desintegración universal: la resistencia a la

Muerte” (*Ser y morir*, 101). El poema “Apogeo del apio” muestra esta resistencia a la Muerte con la representación del *tú*-fundamento como el apio con sus secretos de la vida, del mundo y del fondo antes innumerable. El poeta explica que el apio, “claros relámpagos lineales, / palomas con destino de volutas” (2-3), viene del fondo sin intervención humana –el “centro puro que los ruidos nunca / atravesaron” (1-2)– y sus raíces “siempre hundidas” mantienen relaciones con toda la naturaleza: “los túneles del mar de donde emergen, /...las determinaciones en el centro del aire, / los besos en el fondo de las piedras” (21-25). Cuando el apio golpea la puerta del poeta en la niebla, el poeta responde directamente al apio usando la forma verbal familiar *tú*: “Qué quieres, huésped de corsé quebradizo, / en mis habitaciones funerales? / Qué ámbito destrozado te rodea?” (34-36). El apio entra la habitación del poeta y crece en él hasta decirle todos los secretos contradictorios del mundo y del fondo: “y entráis, en medio de la niebla hundida, / hasta crecer en mí, hasta comunicarme / la luz oscura y la rosa de la tierra” (41-45).

El *tú*-naturaleza/patria

En el *Canto general de Chile*, se puede ver un cambio radical en el significado del destinatario *tú* donde este se refiere a la patria y a la naturaleza telúrica en sus varias formas físicas y reconocibles. Loyola explica que en *Canto general de Chile* se puede ver la integración de varios elementos que convergían fuertemente en la conciencia del poeta: “la geografía natural del sur de Chile, ciertas reminiscencias autobiográficas y un acontecimiento funeral como revelación de orígenes. Es decir, la realidad objetiva de América, las raíces en la historia, la muerte con un signo distinto” (*Ser y morir*, 185). El poeta ya no siente angustia o melancolía por una amada inalcanzable, tampoco busca el fondo y el fundamento metafísico de las cosas, ahora le importan dos cosas principalmente: 1) dibujar la naturaleza americana con palabras fieles a sus imágenes integrales y 2) explicar lo social en el mundo de los hombres con un enfoque en el papel de la naturaleza.

Cada poema en el *Canto general de Chile* es una oda a una parte integral de la patria del poeta: los ríos y el océano, el desierto, las plantas, los pájaros, las zonas eriales, los hombres y la fuerza de las manifestaciones de los procesos naturales como inundaciones, terremotos, etc. Como Russell Salmon y Julia Lesage explican, “seeing the

world as a complex of inter-dependent processes, Neruda does not write about objects existing independently in and of themselves with fixed properties and fixed natures. He sees all things and processes as both interconnected and changing, change itself coming from the struggle of opposite tendencies within the phenomena of nature” (226). En *Canto general de Chile* el destinatario representado por el *tú*-naturaleza/patria se refiere al sujeto del poema, pero hay que entender cada poema como parte de un poema largo al *tú*-patria. Se puede ver en “Océano” la manera en que el poeta explica el origen de su patria, Chile, con la descripción sagrada de la tierra y la personificación del océano. Hay dos destinatarios del *tú* en el poema –el océano y la tierra– pero en realidad el poeta utiliza el pronombre *tú* para hablar de lo que representa el conjunto de los dos destinatarios, es decir, su patria. El poeta llama al espíritu y origen de la tierra con lenguaje muy descriptivo: “si tu manzana desmedida, si / en las tinieblas tu mazurca, dónde / está tu origen?” (2-4). También explica, de manera sagrada: “Patria mía, a tu tierra / todo este cielo oscuro!” (23-24) y termina describiendo la manera en que el sol del Sur “se levanta mirando tu condición sagrada” (30). El poeta personifica el océano y sus glaciares con lenguaje como “la edad de tu orilla” (17) y “tus manos de atroz cristalería” (20).

En “Mares de Chile” y “Oda de invierno al Río Mapocho” el destinatario del *tú*-naturaleza representa las fuentes de agua de la patria del poeta. En “Mares de Chile” se puede ver otra vez la personificación del agua con imágenes positivas: “tus pies de espuma, tu esparcida orilla” (2), “Hoy a tu boca vengo, hoy a tu frente” (4), “tu voz endurecida” (9), “el palpitante sonido de tu sombra” (15), “tus párpados / abren el mediodía de la tierra” (21-22) y “tu peso / rompe y extiende un ramo de substancias totales (26-27). En “Oda de invierno al Río Mapocho”, se puede ver una descripción del origen telúrico y sagrado del río en los Andes en contraste con la realidad profana y desesperada de los pobres en la ciudad de Santiago: “quién, quién te arrastró desde el pico del águila / hasta donde tus aguas puras tocan / los terribles harapos de mi patria?” (5-7). El poeta describe el agua pura y sagrada como “fría y secreta” (9), “agua que el alba dura de las piedras / guardó en su catedral inaccesible” (10-11), “tu copa de nieve” (13), y enfatiza “tu secreto origen” (15). Pero en contraste con los mares de Chile, lo sagrado es cosa negativa y el poeta describe el río aquí con lenguaje muy negativo: “tu

brusca ceniza” (25), “tu cárdena ribera” (31) y “tu lengua de frío” que “rasgará las mejillas / de mi patria desnuda” (33-34) y le manda: “despéñate o rómpete en otro mar sin lágrimas!” (16). Alonso explica que “lo que le anima es una fiera indignación por lo que los ricos hacen con los pobres, una esperanza de justicia y una sed de vengativo desquite” (362). Aquí se puede ver esta perspectiva en acción, el poeta pregunta al agua por qué no se derrite para calentar a los pobres que “duermen bajo tus puentes con un racimo negro / de cabezas golpeados por el frío” (19-20) o por qué no se levanta “como inmenso fantasma / o como nueva cruz de estrellas para los olvidados” (23-24). Al final el poeta pide que el río no sea frío, que se aparte de la gente y que “una gota de tu espuma negra / salte del légamo a la flor del fuego / y precipite la semilla del hombre!” (3-37) para ayudar a los pobres de su patria a sobrevivir al invierno. En este poema se puede ver lo que Alonso llama “la conversión poética” de Neruda donde su poesía es la “del hombre con los hombres” y muestra una preocupación por el bienestar de los pobres parecida a la que está presente en las teorías de Karl Marx.

El destinatario del *tú*-naturaleza también se refiere a los desiertos de Chile, como se puede ver en los poemas “Atacama” y “Tocopilla”. El poeta describe el desierto Atacama y sus depósitos minerales como algo todopoderoso que es “tierra / sobre el mar, sobre el cielo, sobre el galope / de la amazona llena de corales” (Atacama, 12-14) y “madre del océano” (17). Explica: “sobre tu pura piel de pan, lejos del bosque” parece que no hay “nada sino tus líneas de secreto, / nada sino tu frente de arena” (19-21). Sin embargo, este *tú*-Atacama guarda el secreto de los depósitos minerales, como los “dormidos pies del calcio” (26). Mientras que el hombre está casi ausente del poema “Atacama”, juega un papel importante en el poema “Tocopilla”. El poeta sólo habla directamente al *tú*-Tocopilla una vez en el poema para explicar la posición del humano sometido a los poderes del *tú*-Tocopilla: “Lóbrega luz del hombre en ti destituido, / siempre volviendo al cuenco de tu luna calcárea... / apenas recibido por tu letal arena!” (10-12). En vez de describir en gran detalle las características del desierto, opta por evocar la presencia de los varios componentes de la naturaleza (“gaviota”, “arengue”, “petrel” y “frutos”) para preguntarles si han visto al chileno subyugado al desierto *tú*-Tocopilla: “Habéis visto al humano, entre las dobles líneas del frío / y de las aguas, bajo la dentadura / de la línea de tierra, en la bahía?” (17-19). Aunque la totalidad de la

naturaleza tiene mucho poder, el poeta destaca en este poema que las fuerzas del desierto son mucho más fuertes que las del metal, las del cielo y las de los hombres:

Chile, Metal y Cielo,
Y vosotros, chilenos,
Semilla, hermanos duros,
Todo dispuesto en orden y silencio
Como la permanencia de las piedras. (53-57)

En este poema también se pueden ver los primeros rasgos de la conversión poética de Neruda y su preocupación por una poesía social que a la vez cante a la hermosura del *tú*-naturaleza.

Neruda escribe cuatro poemas en *Canto general de Chile* donde los destinatarios del *tú*-naturaleza son las diversas plantas indígenas de Chile –unos de los miembros interconectados de la patria–. En cada poema, utiliza lenguaje muy descriptivo para dibujar al lector las características de las plantas. Por ejemplo, en “Peumo”, describe el árbol chileno que da frutas ovaladas y comestibles y que tiene hojas medicinales con lenguaje como: “vi tu follaje, tu verdura / minuciosa, encrespada, cubrir con sus impulsos / tu tronco terrenal y tu anchura olorosa” (5-7). Las imágenes aquí son muy simples y no tienen significados complicados. El poeta solamente quiere describir y cantar las características físicas del peumo chileno, y representarlo como parte de la patria chilena: “Pensé cómo eres toda mi tierra: mi bandera / debe tener aroma de peumo al desplegarse” (8-9). Se puede ver el mismo tratamiento de la naturaleza en el poema “Araucaria”, oda a un árbol chileno siempre verde que es muy alto y recto, donde el poeta dibuja una imagen física del árbol con lenguaje como: “tu firmeza atravesada de aire” (3), “tu ciudad silvestre” (4), “tu alambrada cabellera” (7), “tu atormentada casa” (11), “tu armadura” (13), “tu implacable estatua” (16) y “tu estatura verde” (18). El poeta también dibuja la loica pequeña en el poema “Loica” con lenguaje descriptivo que enfatiza el aspecto físico del pájaro con su pecho rojo y “tu máscara cruel y tus ojos guerreros” (17). El poeta explica: “Ay, eres espolvoreada por el verano rojo, / has entrado en la gruta del polen escarlata / y tu mancha recoge todo el fuego” (25-27).

En lugar de usar lenguaje puramente descriptivo, en “Quilas”, el poeta intenta explicar lo místico de la planta: “escondes tu plantel de lanzas clandestinas. / Tú no olvidaste” (20-21), “escondes el viento de la región salvaje, /... y el furtivo habitante recién desposeído” (29 y 31). Al final, enfatiza los secretos del *tú*-naturaleza cuando escribe: “no digas a nadie tu secreto” (32). El poema “Drimis winterei” también muestra lo místico del *tú*-naturaleza: “oh árbol, despertaste como un trueno / y en tu copa poblada por toda la verdura / se durmió como un pájaro el invierno” (44-46). El destinatario *tú* en el “Terremoto” es “el día azul” después de un terremoto. El poeta lo personifica primero preguntando al día: “he muerto?” (18), y después pidiéndole la mano “mientras la cicatriz del cielo morado se hace estrella” (19). Termina la personificación del día con un lenguaje que le da muchas características humanas: “ Y hoy amaneces, oh día azul, vestido / para un baile, con tu cola de oro” (25-26). En estos poemas, las descripciones personificadoras y místicas del *tú*-naturaleza, como las plantas, los pájaros y los terremotos chilenos, muestran un cambio en la preocupación del poeta. Ya no intenta expresar una innombrable angustia metafísica sino que trata de describir la interdependencia de las fuerzas naturales.

Además de los versos que cantan a una parte específica de la patria donde el *tú* representa la naturaleza, también se pueden encontrar poemas en *Canto general de Chile* donde el *tú* destinatario representa la totalidad de Chile –el *tú*-patria– con un toque de la ideología marxista y la preocupación recién adoptada por el poeta hacia el pobre y el obrero. Aquí se puede ver sin lugar a dudas “la conversión poética” de Neruda. Amado Alonso explica que “desde ahora el poeta mirará hacia fuera, vedándose la ensimismada autocontemplación, y su poesía se empleará solamente en la lucha social, como una colaboración debida, exaltando y alentando a los unos y execrando y escupiando a los otros” (362). En “Himno y regreso (1939)”, el poeta canta su deseo de volver a su patria, “hacia ti la sangre” (46) para “dormir en tu substancia” (56), después de vivir varios años en España durante la Guerra Civil. Describe los detalles de la patria con el mismo lenguaje e imágenes naturalistas que hemos visto al nivel particular. Sin embargo, esta vez está todo combinado en el mismo canto y se puede ver el *tú*-patria, Chile, por lo que es en total: “tus piedras por el mar calcinadas” (62), “tu antártica mano de armiño y de zafiro” (72), “tu clara noche de penetrantes cuerdas” (57), “tu noche de navío, tu estatura

estrellada” (58), “tu cintura exigua” (61), “tu ilustre y solitaria espuma” (66), “tu remota tierra” (78). El poeta –a diferencia de lo que refleja en los poemas anteriores, que solamente hablan de lo ascético del *tú-patria*– también se fija en el rol social y político que Chile tiene que desempeñar en el mundo. Explica la obligación de su patria de ayudar a los republicanos españoles que han perdido la Guerra Civil y ahora no pueden vivir en España bajo el mando de Franco: “En tu remota tierra ha caído toda esta luz difícil / este destino de los hombres / que te hace defender una flor misteriosa / sola, en la inmensidad de América dormida” (78-81). Se puede ver esta misma preocupación por lo social y el estado de los hombres en los tres poemas “Talabartería”, “Alfarería” y “Telares” donde el poeta canta a un *tú* que representa objetos relacionados con oficios típicos de los pueblos chilenos.

Como ya se ha explicado antes, en el poema “Melancolía cerca de Orizaba” el destinatario del *tú* vacila entre el *tú-poeta* y el *tú-patria* representado por un canto a lo humano y lo natural de la patria. En la segunda parte, el poeta canta al *tú-patria* lo que le gusta más del sur de Chile: “Amo tu enmarañada cabellera de cuero, / tu antártica hermosura de intemperie y ceniza” (38-39), “tu mirada de cristal y tiniebla” (83), “Tu ronco grito de aguas y seres” (84), “tu espuma solemne” (85) y “tu cintura azul” (86). Pero a la vez que el poeta canta una oda a la naturaleza del *tú-patria* chileno, también se siente obligado a mencionar lo humano de la patria: “Pueblo mío, qué dices? Marinero, / peón, alcalde, obrero del salitre, me escuchas?” (65-66). Alonso explica que ahora el poeta “está entre los hombres y con ellos conversa; no con algunos iniciados en los secretos del oficio, sino con las multitudes, con el artesano, el labriego, el marinero, el obrero y el soldado” (Alonso, 363). Al final, el poeta explica que oye “lo que tú deseabas, lo que enterraste, todo, / la sangre que en la arena y en el mar derramabas, / el corazón golpeado que resiste y asusta” (68-70). En los poemas que canta al *tú-patria*, no sólo se puede ver la representación interconectada de las partes integrales de la naturaleza, sino también la preocupación de Neruda, tras conversión poética, por temas sociales relacionados con el mundo de los pobres y de los obreros.

Conclusión

Aunque algunos críticos piensan que es una tarea imposible, y por lo tanto un esfuerzo inútil, extraer información relevante de los múltiples destinatarios del

pronombre *tú* en la obra nerudiana, precisamente porque el destinatario *tú* puede llevar muchos significados, este trabajo ha intentado mostrar que a través de un análisis del uso de *tú* en las obras *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, *Residencia en la tierra I y II* y *Canto general de Chile*, se puede ver lo que Camacho describe como “el constante cambio, la evolución permanente y sostenida” en la trayectoria de la obra de Neruda. A través de las tres obras, el simple pronombre *tú* que empieza como referencia al *tú-amada*, y que la representa de manera melancólica y nostálgica en *Veinte poemas*, cambia en *Residencia* para representar la búsqueda metafísica del significado de algo más allá de lo nombrable con la descripción del *tú-fundamento* innombrable. Al final de *Residencia*, el poeta logra poner en palabras el *tú-fundamento* con imágenes de la naturaleza y los procesos naturales interdependientes, y lleva esta tendencia del destinatario representado por el *tú-naturaleza* al *Canto general de Chile* donde también desarrolla la llamada “conversión poética” de Neruda con una significativa preocupación por lo social y lo humano representado por el destinatario del *tú-patria*.

Obras Citadas

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Pablo Neruda: naturaleza, historia y poética*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1978.
- Loyola, Hernán. *Ser y morir en Pablo Neruda (1918-1945)*. Santiago: Editorial Santiago, 1967.
- Millares, Selena. *Método de Español para extranjeros, Nivel Superior*. Madrid: Edinumen, 1999.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2000.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Ed. Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 2005.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ed. Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1989.
- Salmon, Russell and Julia Lesage. "Stones and Birds: Consistency and Change in the Poetry of Pablo Neruda." *Hispania*. Vol. 60, No. 2, (May, 1997), pp. 224-241.