

EL PRIMER TEXTO DE NEFTALÍ REYES Y EL ÚLTIMO POEMA DE PABLO NERUDA

Manuel Jofré
Universidad de Chile

I. PRIMERA PARTE

EL PRIMER TEXTO DE NEFTALÍ REYES

En el número 1 de *Nerudiana*, de 1996, que edita el nerudiólogo Hernán Loyola, en la Universidad de Sassari, Italia, Loyola rescata una postal de saludo que le diera Laura Reyes, media hermana del poeta, años atrás, la cual reproduce facsimilarmente¹.

Anteriormente, el texto de esta postal había sido dado a conocer por el nerudito Volodia Teitelboim, aunque con una ortografía puntual diferente a la que presenta Loyola². El propio Neruda aludió por primera vez a este texto en 1962, definiéndolas como “unas cuantas palabras semirrimadas, pero extrañas a mí, diferentes del lenguaje diario”³.

Esta postal presenta, por un lado, una imagen. Es un paisaje tal vez alpino, boscoso, lleno de pinos, que no es, al parecer, el sur de Chile, pero que se le parece. Al reverso de la postal, de puño y letra de Neruda se lee:

¹ Loyola, Hernán, “30.6.915: Los primeros versos”, en *Nerudiana*, 1, Università di Sassari, 1995, 13-16.

² Teitelboim, Volodia, *Neruda*. Santiago: Ediciones BAT, 1991, 26.

³ Pablo Neruda, “Vidas del poeta”, I. *O’Cruceiro Internacional*. Río de Janeiro, 16 de enero de 1962.

“Sra. Trinidad C. de Reyes”, el nombre de su madrastra. Y a continuación aparece el siguiente texto, que aquí reproducimos con la estructura gráfica que tiene en la tarjeta:

“De un paisaje de áureas
regiones
yo escojí
para darle querida mamá
esta humilde postal. Neftalí”.

La fecha dice, también de la manuscritura de Neruda, como toda la postal: “VI-30-915”. Se trata del 30 de junio de 1915, solo un par de semanas antes de que el poeta cumpliera 11 años de edad. Es este el primer texto conocido, registrado y autografiado del poeta, y en la práctica emerge como el primer enunciado de una extensa escritura que se desarrollará posteriormente. No ha sido analizado con precisión por ninguno de los críticos nerudianos, aunque, como se verá, hay aquí numerosos aspectos discursivos fundacionales.

1. EL PROCESO DE COMUNICACIÓN INSCRITO EN LA DEDICATORIA

El texto se inicia con la descripción de un espacio que se refiere a una región determinada. La palabra elegida para calificar esta región, “áurea”, implica una sensibilidad cromática modernista, en boga en ese momento, que se refiere a un espacio diferente al representado gráfica e icónicamente en la postal, ya que éste es más bien oscuro.

Se trata de cuatro versos (cinco, si se considera la partición del primer verso) que transforman la prosa de la dedicatoria en un primer poema. Prima un sonido velar de la jota presente en las palabras “paisaje”, “regiones” y “escojí”. Con ello se instaura en el discurso un ritmo inicial, a partir de las reiteraciones fonéticas. El texto permite también la importante inclusión de un yo, que realiza una acción volitiva y autónoma, consistente en seleccionar y dar al destinatario un humilde presente. Este “yo” tiene en el texto una posición central y las acciones giran en torno a su iniciativa.

Queda claro que hay en el texto escrito en la tarjeta la descripción de todo un acto comunicativo, compuesto por un emisor, un mensaje remitido y un interlocutor o narratario (que en este caso es Trinidad Candia Valverde). La breve dedicatoria es también un procedimiento de

autonomiación, porque la palabra final del texto es el nombre del autor, Neftalí, que rima con el segundo verso, “escojí”, escrito con la ortografía de Bello. Esta es la firma del joven poeta.

En el texto, el rol de la madre, como destinataria y receptora, es fundamental. A lo largo de esta exégesis, se clarificará esta importancia de la madrastra, que tiene que ver con la relación entre la región y la madrastra. Su hijastro, el futuro Pablo, está usando aquí, para nombrarse a sí mismo, su tercer nombre propio (el que viene después de Ricardo Eliécer).

2. LA GÉNESIS DE LA VISIÓN ESTÉTICA

Lo importante de este texto es que escapa de una prosificación para avanzar a una espontánea poetización textual. La versificación se generará a partir de la transformación de un orden gráfico hacia otro orden gráfico-rítmico.

La posición inicial la asume un complemento circunstancial que es un modificativo del verbo. La descripción final del predicado ha pasado a la posición inicial del texto, en el orden poético y estético.

Aquí, lo primero mencionado es cómo el joven Neftalí veía entonces el mundo de su entorno, el sur de Chile: “un paisaje de áureas regiones”. Una calificación positiva (tanto en lo sonoro como en lo léxico); de índole visual, panorámica, artística y bella, además de espacial, como naturaleza, y cósmicamente. Es un macroespacio, algo externo al sujeto, pero su valor yacerá en su tránsito hacia el interior del yo.

Se trata de un paisaje, es decir, de una escena estéticamente hermosa, que tiene un sentido visual, donde se manifiesta o se captura, la naturaleza. Es algo que quiere ser visto. Este paisaje es parte de lo chileno y parte de lo americano, a la vez.

El espacio chileno y americano está marcado por lo áureo, esto es, por el oro, el color amarillo, la riqueza. Esto va en consonancia con el mito solar andino y americano que ya comienza a diseñarse en la escritura de Neftalí y que se expandirá posteriormente. Se trata de la luz solar que invade el espacio. Una imagen que nace de las plantaciones de trigo y de sus crepúsculos dorados, para los chilenos y americanos.

Es una región. Esto es, una gran área del mundo está caracterizada, protegida, bajo la influencia áurea del sol. La riqueza de la imagen es evidente, porque conecta lo alto y lo bajo, lo lejano y lo cercano, el cielo y la tierra. Por eso se proyecta especialmente para el ser chileno y el ser americano.

El ser americano aparece pues aquí con estos rasgos, que sintetiza el joven Neftalí, de casi 11 años de edad. Dos años más tarde, a mediados de 1917, se publicará su primer texto conocido del cual se guarde registro. Ahora su escritura transitará la línea entre lo privado y lo público.

3. UNA POÉTICA SOLAR⁴

Paisaje. En el texto, se presenta la realidad vista a través de un género pictórico, lo cual es una mirada estética del real. Hay que destacar que la tercera palabra que se conserva de Neruda, y la primera con contenido pleno, “paisaje”, se refiere a la naturaleza. Neruda fue, primero que nada, un poeta de la naturaleza. Inicialmente del sur de Chile, luego, de toda América.

La presencia de la naturaleza implicará una óptica cósmica y cíclica, atendida a lo material, a la estructura y funcionamiento físico del mundo. Pero también la noción de paisaje implicará una mediación lingüística y genérica (no una mediatización, de tipo obstaculizadora) entre la naturaleza y el sujeto. Un paisaje es una forma (tradicional) de representación pictórica y, en ese sentido, es un género icónico.

Un paisaje no es algo que se dé en la naturaleza, sino que es una construcción semiótica humana que le da sentido a un recorte, un escorzo, del mundo natural. Esta segmentación implica un agregado, una adición a lo natural: el sentido de lo bello, percibido en una visión determinada de la naturaleza.

Por último, un paisaje es una fórmula de representación de un espacio. Lo primero que el joven poeta presenta, en consecuencia, es una entrega específica del espacio físico, un “topos”, la configuración de una dimensión espacial, cromáticamente, como se verá a continuación.

⁴ La poética solar se encuentra a la largo de toda la protohistoria de la escritura nerudiana, especialmente en el cuaderno manuscrito *Helios*; en el poema “Comunión ideal”, fechado en julio de 1919, publicado en *La Mañana*, de Temuco, el 17 de octubre del mismo año y premiado en los Juegos Florales de Cauquenes; y en el poema “Himno al sol”. Estos dos últimos poemas aparecen en Pablo Neruda, *El río invisible: poesía y prosa de juventud*. Barcelona: Seix Barral, 1980, 36-38 y 99-100, respectivamente. También hay en el joven Neruda una poética nocturna, tal como se expresa en el poema “Nocturno”, del 18 de abril de 1918, el poema más antiguo conocido. También está en *El río invisible*, 13-14. A partir de los años 20 vencerá la poética de la noche en la escritura del joven poeta.

Áureas. Este es un cultismo que significa referido al oro o dorado. Una palabra exótica. Apunta al paisaje de la Araucanía, del sur de Chile, visto bajo la impronta de los rayos solares. Puede ser una mención al crepúsculo, lugar de encuentro del día y de la noche. También apunta a los trigales de los alrededores de Temuco a comienzos de siglo, en el “granero del mundo”. Es una visión de la claridad, con la bola de oro en el cielo.

Lo áureo es pues algo rico, pleno, amarillo y solar. Como lexema y como estilema, pertenece al modernismo. El encuentro entre el sol (lo alto y masculino) y la tierra (lo bajo y femenino) caracterizará la región áurea, a la cual pertenece el poeta. La fertilización implicada en la gestión del sol sobre la tierra (lo luminoso sobre lo oscuro) es la escena primaria de interrelación cósmica, y de ella derivará una mitografía nerudiana posterior atingente a los ciclos naturales de la materia y su renovación.

Lo áureo, lo solar, será la primera mitografía cósmica del poeta chileno. Esta preferencia explicativa del funcionamiento del real se extenderá aproximadamente en los escritos nerudianos entre 1915 y 1925. La palabra áurea es la encrucijada del texto, el núcleo del hipograma⁵.

Finalmente, lo áureo es un término poco frecuente, como todas las esdrújulas, que revela también una predilección por un cierto código cromático y por un cierto ritmo aquí presente. Se relaciona con la luminosidad, que será durante una época de la escritura nerudiana la poética totalizadora, entre 1954 y 1962, aproximadamente.

4. UN POETA DEL ESPACIO

Regiones. Esta mención también apunta a la construcción de un espacio en el ámbito de la escritura. Se podría hablar de una preocupación tópica, geodésica, con el espacio, como lo será la poesía de Neruda con respecto a la naturaleza en la etapa de las *Residencias*, o con respecto al campo histórico en la etapa de *Canto general*. Lo que hace el yo desde el inicio es dejar patente la necesidad de definir un espacio.

Una región es una porción de territorio, cualquiera que sea. La pertenencia a una región es definitoria para la identidad. El joven poeta está

⁵ Palabra clave explícita o implícita que conecta diferentes instancias y estratos de significación de un poema, según su introductor en la teoría literaria, Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, 168-169.

aludiendo a Chile, al Cono Sur de Sudamericana, y al ser americano, con estas menciones espaciales, sin referirse a ellas directamente. Se trata de una región privilegiada, como lo delata el adjetivo “áureas”, que se encuentra aquí en posición estilística inicial, y no, como por regla o costumbre, donde debería ir, en posición final, después del sustantivo.

La pluralización presente en “regiones” no solo implica una ampliación sino que una generalización que hace la mención más abstracta y general. Lo concreto se ve así matizadamente desrealizado. En la filosofía antigua, las regiones eran los lugares donde primaba uno de los cuatro elementos, en este caso, el fuego solar.

“De un paisaje de áureas regiones”. El enunciado de este discurso bajo análisis comienza con una expresión que usualmente no va en posición inicial en español. La expresión completa alude a un espacio, a una dimensión positivamente caracterizada, tanto por la noción de paisaje como por la adjetivación empleada. Se diseña así un marco amplio donde se posicionará posteriormente el sujeto y donde acontecerán los eventos.

La escritura posterior del joven poeta seguirá desarrollando esta percepción acerca del entorno, y se cumplirá como un conjunto de aproximaciones (líricas, culturales, geográficas, históricas, filosóficas) al espacio.

5. EL YO COMO EJE DEL DISCURSO⁶

Yo. Emerge aquí el sujeto del enunciado. Se da inicio a una narración subjetiva. El yo emerge en el centro gráfico del discurso. Este sujeto es en torno a quien gira el mundo representado. Implica una individualidad que actúa como eje de referencias. Todo confluye centrípetamente hacia este yo. Es un yo agente, receptor y ejecutor.

Voz del poeta hablante de tipo axial, expresada en primera persona singular, abre un discurso mayormente testimonial, mimético, documental, de carácter autobiográfico⁷. El yo es también un sujeto característico de la tradición romántico-simbolista en la cual se engarza gran parte, si no la

⁶ Se podría hablar de solo dos tipos de discurso: aquellos que incluyen al yo enunciadador (en primera persona) y aquellos que no lo incluyen (en segunda y tercera persona).

⁷ El discurso de la dedicatoria es mimético y referencial, lo cual no excluye el carácter sémico o imaginario de otros códigos que confluyen en este texto.

totalidad, de la poesía occidental. Inicio de un discurso personal y personalizado definido por las limitaciones y amplitudes del sujeto.

Escojí. Forma verbal del pretérito indefinido, en primera persona de singular. Ideológicamente, su tratamiento del tiempo implica la alusión a una acción iniciada y ya acabada por completo. Esta idea de finalización está tonal y gráficamente dada por la perentoriedad de la acentuación aguda de la última vocal, cerrada, en este caso.

La forma verbal “escojí” implica una acción realizada por el sujeto “yo”. El sujeto se realiza en la acción. Sujeto y verbo son una sola entidad que ocupa la posición central en el discurso nerudiano examinado. La libertad del sujeto se plasmó en el propio acto de elección. Hoy día, la grafía antigua, probablemente aún bajo la influencia fonocéntrica de la reforma gramatical de Bello, presente en el grafema “j”, le da un carácter arcaico a la palabra en cuestión. La aliteración de la consonante velar vincula, fonemáticamente, al paisaje de las regiones con el escoger.

Aquí está pues presente el emisor, productor de la acción, a quien tradicionalmente se le calificaría de autor. Es un yo gestor a nivel de la palabra y del acto, que une ambas actividades. Generador del mundo y de su representación, de la historia y del discurso. Todo lo dicho será una derivación posterior de esta acción primera, acto de voluntad.

Para darle. Este complemento de persona completa tanto el proceso de dar implicado como el proceso de comunicación reseñado. La acción iniciada por el sujeto “yo”, que selecciona, concluye al recibir alguien algo. El destinatario de la acción está presente en ese dativo, “le”. Mediante este recurso, el interlocutor, por primera vez, es incorporado al interior del discurso mismo. Se explicita así el objetivo o propósito de la acción: se ha obtenido algo para darlo. El texto bajo análisis implica pues un movimiento, un proceso de transmisión.

Se obtiene algo para dárselo a otra persona. Eso que se obtiene es una tarjeta postal, pero lo que se da, inscrito en ella, es un mensaje. En ese texto está, sin embargo, lo que realmente se da: un nombre.

Querida mamá. Está aquí la interpelación directa, el vocativo explícito, que menta y califica a la madre, receptora tanto del proceso de comunicación como del proceso de dación. Se expresa el sentimiento preciso del enunciante en el adjetivo: el amor. La mamá es tanto la receptora como la narrataria; recibe a la vez el objeto (la postal) como el discurso (la escritura). Es un recurso directo de nominación, genérica, en este caso.

Esta “querida mamá” es la madrastra, llamada la “mamadre”, medio siglo más tarde por el poeta⁸. Con motivo del cumpleaños de ella, recibe un regalo de su hijo de tan solo 10 años y 11 meses de vida. La expresión del cariño se percibe como algo altamente genuino. Y se configura a través de la función conativa, que incorpora a la segunda persona al discurso.

Lo que se le da a la madrastra es la palabra “mamá”. La madre es verdaderamente esa “región áurea” a la cual alude el texto. El nombre “mamá” lo recibe con toda autenticidad la madrastra, destinataria de todo. Esa palabra también anuda todas las significaciones y es lo verdaderamente otorgado. Por ella, el espacio es importante.

6. OBJETO Y GRAFO DEL DISCURSO

Esta humilde postal. Se llega por fin al objeto regalado y al objeto mentado, elemento fundamental tanto del dar como de la comunicación. Se trata del objeto sobre el cual se ha escrito el discurso que se analiza. Pero en el mensaje se confiere un nombre que establece una relación, ya que el yo se nombra a sí mismo como hijo de ella. Por otro lado, al referirse el texto a la postal misma, ya hay un procedimiento de autoalusión, un dispositivo especular, característico de la poesía del siglo XX.

La palabra humilde es una referencia sociocultural importante, porque implica un posicionamiento social. La escribió alguien que adhirió posteriormente al movimiento de reivindicación de los humildes. Está aquí en germen la matriz política que se desenvolverá después en la escritura.

La postal incluye pues, en su reverso, una misiva. Este texto es saludo, carta, mensaje, celebración. Más aún, el texto, como se ha dicho, detalla el proceso mismo de adquisición y entrega del objeto regalado. “Esta humilde postal” es una expresión que podría haber ido en posición mucho anterior, gramatical, pero aparece aquí en posición casi final. Sin embargo, no es la conclusión misma del texto.

El regalo pues, no es la postal para la madre ni el mensaje para la mamá, sino que algo que solo el lenguaje puede realizar. Solo con el lenguaje se puede nominar. Y la nominación del otro, de la madre, ahora rebautizada

⁸ Ver Pablo Neruda, *Memorial de Isla Negra*. Buenos Aires: Losada, 1972 (primera edición de 1964), 14-15.

es el verdadero regalo. En este ciclo de cumplir años, tiene su lugar la celebración, consistente en ofrendar un nombre a alguien que se lo ha ganado con su propio amor hacia el otro, hacia el sujeto yo del texto.

Neftalí. La palabra verdaderamente final del texto es la revelación del nombre propio del yo⁹. Este nombre es una remisión al nombre del autor, el que ha generado el texto en cuestión. Claramente, Neftalí rima consonantemente con “yo escoj”, y así se une el nombre propio del productor del mensaje y dador del objeto regalo con el nombre que anuda todas las menciones previas.

Neftalí oficia como firma, como grafo conclusivo de todo el mensaje. Es el patronímico decisivo que cierra el discurso y el proceso iniciado por el gestor primero de todo. Esta clausura la ejecuta la estructura tonal y acentual de la palabra misma, del autógrafo, que como palabra aguda marca el final de todo, con una vocal cerrada.

7. LA MADRE, PRIMER OBJETO DEL DESEO

Para el sujeto, la madre es el primer objeto del deseo. La madre, la mamá cotidianamente nominada aquí, es la tierra, lo áureo. La tarjeta postal y el mensaje inscrito en ella son la presencia del sujeto hablante, que se vincula a ella mediante el amor. La escritura podrá desarrollarse después a partir de este fundamento aquí establecido. Desde la ausencia de la madre biológica, desde el vacío y la carencia el espacio todo se arma con su perfección, porque la madre, por fin, ha sido nominada. El yo ha sido pues quien se ha dado a ella.

Hay otro aspecto importante que destacar de los nombres presentes autografiadamente en la postal. Primero, que el nombre Neftalí no solo es el patronímico del joven poeta, sino que también es el segundo nombre propio de la madre biológica del creador chileno. Su madre, fallecida el 14 de septiembre de 1904, se llamaba Rosa Neftalí Basoalto Opazo de Reyes. Así, el poeta está usando su tercer nombre, que es, a la vez, el segundo de su propia madre. Y esa resonancia o remisión textual lo filia de una manera muy precisa.

⁹ El tema del nombre ha sido investigado recientemente por Luis Rubilar, *Psicobiografía de Pablo Neruda (Identidad psicosocial y creación poética)*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2003, 76-78 y 118-120, especialmente.

Un segundo aspecto importante es el nombre de la madrastra misma, tal como lo expone, abreviadamente, el joven poeta: “Sra. Trinidad C. de Reyes”. El nombre de la madre “social” del joven Neruda era Trinidad Candia Malverde de Reyes (de Reyes, por haberse casado con don José del Carmen Reyes Morales, el padre del poeta). Aquí, se ha acertado, el apellido de la madrastra, todo lo cual suena como Trinidad Ce. de Reyes, es decir, fonéticamente, Trinidad [se] de Reyes (como el imperativo del verbo ser). Al abreviarse un apellido, se destaca otro, el del linaje del propio poeta, y al mismo tiempo, se enfatiza la pertenencia, o el compromiso, de la “mamadre” con el padre del poeta. Finalmente, no hay que olvidar que “de Reyes” lo implica a él mismo, que se llama Neftalí Reyes, a la sazón.

8. EL MITO DEL SER AMERICANO COMO REGIÓN ÁUREA

Antes de concluir, hay que recalcar otros aspectos del texto escrito por Neftalí. Allí no dice “paisaje” sino que “paisajis”. La escritura con pluma y tinta ha pluralizado, tal vez sin quererlo, el paisaje, como en consonancia con el plural de “áureas regiones”. Áureas no aparece con el acento escrito sobre la primera vocal, en la inscripción en la tarjeta. La mano de Neftalí titubeó al escribir “paisajis”, donde la última “i” no lleva un punto encima, como es usual. Esta “i” fantasma juega con las otras ies finales de verso (escojé, Neftalí) y multiplica una sonoridad y establece otro ritmo, vocálico esta vez, para el texto.

La lectura realizada del primer texto nerudiano conservado se ajusta cabalmente a los principios y postulados de la teoría del análisis de discurso. Todas las técnicas de indagación son utilizadas confluyentemente. El análisis semiótico, lingüístico, estilístico, morfosintáctico, lexical, pragmático y poético ha rendido sus frutos con un minidiscurso. El microanálisis se legitima mediante la evidente productividad textual que ha emergido.

Sintetizando algunos aspectos finales: la dedicatoria articula la dimensión del mundo social y de la naturaleza cósmica, pero, al mismo tiempo, como será en el resto de la escritura nerudiana, contrasta estas dos partes, donde la naturaleza será positivamente valorada y lo social evidenciará su precariedad. El discurso analizado está también sostenido e implantado desde un yo central dador de sentido e iniciador de acciones. La mamá está identificada con un espacio natural (mientras que el padre se verá conectado con el espacio social, posteriormente).

La dedicatoria es, para usar una expresión de Barthes, un fragmento de discurso amoroso. Mientras que el paisaje es un macroescenario espacial, también es una intermediación estética abstracta entre la mamá y el yo poético de quien escribe. Se trata de un yo presente en una historia y en un discurso. Podría decirse que aquí el discurso es simultáneamente el lugar donde el yo puede patentizarse, un espacio familiar construido por el hijo/hijastro para la mamá, mediante el nombre y el propio autobautizo del sujeto como hijo que nomina a la madrastra como mamá.

Es esta una configuración de una relación familiar, resalta el poder nominativo, junto con la presentación de un sujeto dador de identidad por partida doble. Este sujeto con poder discursivo es alguien que arma su vida a partir del lenguaje y el discurso es así un grafo y un auto-grafo. Se trata de un discurso en agradecimiento por el amor recibido, y en él, el fundamento (material y materno) ha sido modelado y mentado por vez primera.

SEGUNDA PARTE

“HASTACIEL”: EL ÚLTIMO POEMA DE PABLO NERUDA

En la última libreta del poeta, la viuda de Pablo Neruda, Matilde Urrutia, encontró un único poema manuscrito, “Hastaciel”, el cual publicó en *El fin del viaje*, en Barcelona, 1981. Nadie ha prestado mayor atención a este poema que es completamente distinto a toda la producción previa nerudiana. No solo es un poema hermético, surrealista y simbolista, como podrían ser los de *Residencia en la tierra*, sino que además fusiona palabras, inventa términos, crea vocablos, por un lado, mientras que por otro presenta ambigüedades léxicas basadas en la sinonimia y en la brusca alteración de la sintaxis. Hay además rimas internas, aliteraciones, repeticiones fonemáticas y otros efectos discursivos exacerbados.

Sin la participación explícita del yo poético, el poema “Hastaciel” presenta una imagen visionaria compuesta por una narración de dos secuencias en seis versos, y de allí emerge la presencia de la muerte y la visión final del océano nocturno como una lápida cósmica. Se trata de una poética lunar, extraña en Neruda, híbrida y grotesca, que proporciona tanto el imaginario de muerte que acosaba al poeta en sus últimos días, y que también puede ser leído como alegoría de los procesos destructivos desatados a partir del golpe de Estado en Chile, en 1973.

Utilizando técnicas de análisis de discurso, se procederá a una lectura integral de esta composición de Neruda, que se instala como último texto, escritura manuscrita privada de despedida.

9. EL CARÁCTER ABIERTO DEL ÚLTIMO POEMA DE NERUDA

El texto del poema en cuestión es el siguiente:

Hastaciel

Hastaciel dijo labla en la tille palille
 cuandokán cacareó de repente
 en la turriamapola
 y de plano se viste la luna del piano
 cuando sale a barrer con su pérfido párpado
 la plateada planicie del pálido plinto.

Para penetrar en este conglomerado escritural que es “Hastaciel” se seguirá aquí una lectura sucesiva, cronológica y diacrónica, de acuerdo al eje temporal, y a medida que se van observando diferentes fenómenos constitutivos del poema, se los pondrá en relación con las observaciones previas. En algunos momentos del análisis, es posible que este tipo de estrategia emerja como un inventario de problemas. De esta manera, sin embargo, se irán perfilando y fortaleciendo algunas de las lecturas posibles de este discurso poético.

Este poema fue publicado por primera vez en *El fin del viaje*, una recopilación póstuma de diversos textos dispersos, editada y publicada por Matilde Urrutia¹⁰. La nota de Matilde Urrutia dice simplemente que “fue encontrado en su última libreta”. No hay ningún otro poema de Neruda que tenga una descripción semejante. Fue puesto por Matilde Urrutia al final de la serie y Hernán Loyola lo caracteriza como “los últimos versos que escribió el poeta”¹¹. Para él también aparece como la última escritura de Neruda.

¹⁰ Pablo Neruda, *El fin del viaje*. Barcelona: Seix Barral, 1982, 97.

¹¹ Pablo Neruda, *Nerudiana dispersa II*, vol. V de las *Obras completas*. Hernán Loyola, ed., Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2002, 393-394.

El texto está formado por un título, de una sola palabra, más el cuerpo del poema, un conjunto de seis versos, de diferente extensión. El título de un poema suele ser no solo el nombre de la composición poética, sino que, como título, le da nombre al poema, se presenta como una síntesis de lo que se desenvolverá a continuación y así, orienta al lector en una cierta dirección. En este caso concreto, el título consiste en una palabra creada por Neruda, formada por una palabra básica “hasta” y otra palabra que no existe en español, “ciel”.

10. LOS PRIMEROS PROBLEMAS DE LECTURA

“Hasta” delimita un punto en el tiempo o en el espacio, de inicio o de final; “ciel”, en cambio, puede ser la palabra cielo incompleta. La expresión “Hastaciél” inaugura un primer enigma en el poema, acerca del sentido léxico de este título. Podría aludir, de manera incompleta, a un “hasta en el cielo”. También parece asumir la estructura de una despedida, como en “hasta siempre”. Algunos aspectos de este enigma vendrán a aclararse posteriormente, a medida que se examina el cuerpo mismo del poema.

Luego viene el primer verso, que debería desenvolver, idealmente, algún rasgo del título, o clarificarlo, si hay alguna duda. Dice: “Hastaciél dijo labla en la tille palille”. Sin embargo, el primer verso reitera el enigma del título. Este primer verso puede ser dividido en tres secciones: “Hastaciél”, “dijo”, y “labla en la tille palille”. El verbo de decir, que es la expresión “dijo”, típica de la narrativa en prosa, introduce un nuevo enigma, que no logra resolverse de buenas a primeras: ¿Quién dijo qué? En efecto, el problema con el primer verso es que no identifica claramente a un actante, a un personaje, a un agente que dice algo.

Más bien, se generan dos alternativas. La primera se concreta al aplicar la estructura clásica y prosaica del modelo “sujeto-verbo-predicado”, que calzaría con las tres secciones del primer verso; la segunda, sería pensar más bien en un orden diferente al supuestamente común, con una elaboración poética, donde las tres secciones corresponderían al orden “predicado-verbo-sujeto”.

Sin entrar aún en el nivel léxico de las expresiones, y manteniéndose en el estrato sintáctico, hay que establecer que se ingresa aquí a una historia, a una narración, donde se entrecruzan agentes y dichos de ellos mismos. Esto es extraño para la estructura de un poema moderno o contemporáneo, que casi nunca suele ser de estructura dialogal. La situación es la de ingreso de

algo extraño al mundo poético. Más que haber aquí una voz o un hablante, como la teoría canónica de la lírica establece, pareciera configurarse un narrador que reconstituye o modela una escena de narración, una escena de lenguaje.

Si se adopta la alternativa “sujeto-verbo-predicado”, entonces fue Hastaciel (que sería una especie de nombre propio) quien dijo “labla en la tille palille”. Si se toma partido por la segunda alternativa señalada, “labla en la tille palille” (algo que difícilmente puede ser denominación de alguien) dijo “Hastaciel”. Hay que ver qué significa “labla en la tille palille”, para ver si dilucidando esta expresión se resuelve este enigma que, naturalmente, hace compleja la comprensión del primer verso.

“Labla en la tille palille”. “Labla” alude a hablar, a una acción más que a un nombre, tal vez a laborar, y quizás más específicamente a labrar algo. Se trata de una actividad relacionada con el habla y el hablar. La expresión “tille” es una palabra creada por el propio Neruda, para la ocasión. “Tilla” es una tabla de embarcación (como el madero que formó la plataforma del escritorio de Neruda) y “tille”, un entarimado, mientras que “palillero” es un objeto para poner palos, como los mondadientes. “Palille” sería pues, un palo pequeño, un palo flaco. En síntesis, la imagen sugiere a alguien que labora y labra sobre la madera donde otros palillos se posan. Parece aludirse a una actividad constante en su realización.

Además, “tille palille” es un sintagma marcado fonéticamente, donde se produce una rima consonante, a partir de la igualdad de las tres últimas vocales y consonantes de cada palabra. Este efecto sonoro, que introduce un ritmo reiterativo y una cadencia propia, inaugura la primera de las repeticiones de este tipo que acontecerá a lo largo del poema. La fuerza del sonido reiterado es tal, que actúa sobre las palabras, modificando su morfología, y por tanto, también su significado. Se podría decir, desde ya, que el estrato fonemático es hegemónico sobre el aspecto convencional o léxico del lenguaje.

11. LA CONSTITUCIÓN DE LA PRIMERA ESCENA

El segundo verso, “cuandokán cacareó de repente”, trae nuevamente el procedimiento de formar una nueva palabra, un sustantivo, a partir del acercamiento y soldadura de dos palabras, de manera más o menos similar a “Hastaciel”. Se trata de un adverbio de tiempo, “cuando”, que establece un punto en la línea temporal. Aquí, “cuando” está unido a una palabra que es

el agente de una acción que se consignará posteriormente (“kan”). Ese “cuando”, al igual que “hasta”, es la conciencia de una finitud, de un trazo o un período que concluye. Es un “cuando” que corta la línea temporal bruscamente, que inicia un acto, trayendo una línea de acción pragmática que vigoriza la escena. Y es el agente, el “kan”, el perro, que irrumpe en el tiempo.

Lo que acontece es “cuandokán cacareó”. Hay aquí una fusión grotesca de dos seres del reino animal, de la gallina y del perro. Es el perro el que ladra como gallina, o así, por lo menos, se escucha. Nuevamente el nivel fonético alcanza una alta figuración, con la onomatopeya “-kan-ca-ca”. Estos juegos fonéticos producen una aliteración, una reiteración de sonidos, un sonido cortado que se repite y que luego no puede seguir. El texto del poema se va formando a partir de esta combinación de palabras cortadas, mutiladas, que se vuelven desconocidas o que conforman nuevos términos, y aquellas otras palabras, no herméticas, como “dijo”, “cacareó” o “de repente”, que mantienen su sentido y forma común y usual.

El cacareó repentino, elemento popular y cotidiano, diferente a expresiones más rebuscadas, como “tille palille”, introduce la esfera de lo común y coloquial, pero al mismo tiempo hace un guiño a historias del pasado, cuando el canto del gallo podía conformarse como parte importante de una historia. La repetición tres veces de la sílaba “ca” son los tres clásicos momentos de una toma de conciencia. El canto, el cacareo, el ladrido, son un anuncio, enfatizado por la nueva marca temporal (“de repente”), que agudiza la conciencia del tiempo. El cacareo anuncia el fin de un tiempo, y en la historia del Nuevo Testamento, la irreversibilidad de la cercanía de la muerte.

El perro que ladra, que parece una gallina de cacarea, altera la situación con las reminiscencias de un mito narrativo propio de un camino de dolor, de una pasión, de la inminencia del fin. Y esto acontece en la “turriamapola”, como dice el tercer verso, donde, claramente, de nuevo se unen dos palabras, “torre” y “amapola”, para formar una nueva entidad, un híbrido. Se ha ido reiterando, regularmente, el mismo método de formación de nuevas palabras, conectando dos de ellas para formar una tercera. ¿Serán las amapolas de la torre o la torre de las amapolas? ¿O las amapolas son una torre?

En base a la profusión de onomatopeyas, aliteraciones fónicas, palabras soldadas, se va formando un tipo de discurso jitanjáforico,¹² pariente del glíglico cortazariano, que en la tradición poética chilena se vincula al creacionismo de Vicente Huidobro, tal como se expresa, por ejemplo, en el Canto VII de *Altazor*.

Con la “turriamapola” de pétalos rojos, como lugar, se cierra la primera unidad del poema, constituida por los tres primeros versos de “Hastaciel”. A continuación se presentará la segunda escena, relacionada con la primera y derivado narrativo de ella. La historia expuesta en los seis versos de “Hastaciel” es un único núcleo narrativo que se transforma, desde una escena a otra. En este sentido, pertenece cabalmente al ejercicio de la narratividad, que implica una mutación de circunstancias actanciales, prácticas, temporales y espaciales.

12. LA ESCENA FINAL DE LA LÍRICA NERUDIANA

La segunda escena (versos 4, 5 y 6), es la imagen final que deja por escrito la poesía de Neruda, y en ese marco será leída aquí. El clima de tensa temporalidad marcada y cortada por diferentes eventos continúa. Los juegos de palabras irán ahora en otra dirección, acentuándose el carácter visual de las imágenes que propone el texto. Algunos elementos de la escena parecen conformar un nocturno. Dice pues el verso 4: “y de plano se viste la luna del piano”.

El verso se estructura a partir de la reiteración parcial de “plano” y “piano” (ambos provenientes del latín *planus*); sin embargo, la primera mención es temporal mientras que la segunda es espacial. “De plano” significa rectamente, de repente (como en el verso 2). Es un nuevo corte que se introduce en la narración, al configurarse una nueva escenografía, donde el actante central es “la luna del piano”. No hay, sin embargo, una parte del piano que se denomine “luna”.

¹² El *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, Barcelona: Ariel, 1989, dice en jitanjáfora: “Nombre que da Alfonso Reyes a un texto lírico cuyo sentido reposa en el significante, constituido desde valores puramente sonoros (ritmo, aliteraciones, etc.).”, p. 223.

Con la luna se inauguran los elementos nocturnos que habían estado latentes¹³. Es la luna, reflejada en el piano, por ejemplo, la que se viste para esta nueva circunstancia. Un plano es también un documento de una construcción. Así podría aderezarse la luna. Pero el valor adverbial, equivalente a “por completo”, “de lleno”, parece predominar. Hay aquí también un fuerte llamado a la horizontalidad (que le da su nombre al piano). Esta reiteración consonántica y vocálica (plano-piano) establece un ritmo en el interior del verso y enfatiza ambas palabras, donde el final del verso reitera su inicio.

La ambigüedad del lenguaje poético final de Neruda reside en estas fluctuaciones de sentido que emanan de las diversas lecturas o interpretaciones constructoras de sentido necesarias de esbozar para hacerse cargo del lenguaje del poema. Es posible que el valor metafórico que carga el verso 4 consiga ser traducido, en el proceso de análisis, a una imagen o estructura lógico-realista. Pero es necesario aceptar, desde ya, que ciertas zonas más enigmáticas de esta escritura, como se ha visto, no pueden ser forzadas por una exégesis determinista, y que pueden quedar abiertas, en una estrategia de lectura que respete totalmente al tipo de discurso poético bajo estudio.

El quinto verso dice, a continuación: “cuando sale a barrer con su pérfido párpado”. Este verso, que vuelve a poner una cuña temporal en las circunstancias y que se diseña como paralelo al verso 2 (ambos comienzan por “cuando”), pone en acción (“sale a barrer”) a “la luna del piano” (la agente activadora del proceso). Se inicia aquí una nueva acción (que se podría llamar personificación), y que es la acción final del texto, la imagen del “barrido”.

¹³ La luna es un elemento funesto y mortífero en la cosmología nerudiana. En “El sur del océano”, de imaginaria similar a “Sólo la muerte”, de *Residencia II* (1935), se dice: “Cuando la luna entrega sus naufragios,/sus cajones, sus muertos/cubiertos de amapolas masculinas,/cuando en el saco de la luna caen/los trajes sepultados en el mar,/”. Pablo Neruda, *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1956, 182. Nótese la conexión entre luna y amapolas, similar en “Hastaciél”. La luna es una imagen de muerte, y las amapolas son plantas nocivas en medio de los sembradíos, una mala hierba para los cereales.

13. ENCUENTRO Y DISYUNCIÓN DE ESTRATEGIAS DE INTERPRETACIÓN

A lo largo de toda la multi-lectura realizada hasta ahora del poema, parecía que todos los datos podían ir orientados hacia una armazón de sentido que era la experiencia biográfica de Neruda, es decir, su enfermedad, estados febriles, aguda conciencia de la fugacidad del tiempo, presentimientos de muerte. Sin embargo, al visualizar a la luna barriendo, “con su pérfido párpado”, empieza a tomar cuerpo una segunda lectura más relacionada con las condiciones históricas, sociales y políticas del momento de la escritura de este texto por parte de Neruda, en 1973. El poema, en consecuencia, podría también documentar la experiencia nefasta de destrucción, desde el augurio negativo del cacareo de los perros, hasta la invasión de la luna en su gestión barredora, propia del golpe de Estado de 1973 en Chile.

Esta última lectura puede sustentarse en el significado de “pérfido”, como desleal y traidor, como atributo del párpado (las únicas palabras esdrújulas del poema). Para llamar más la atención, con sus tres letras *pe* anticipa lo que viene a continuación, en el verso quinto (4 apariciones de la combinación fonemática “*pl*”) sumando 7 sonidos “*pe*” en las últimas 8 palabras del poema (la *P*, de Pablo)¹⁴. Queda aquí la explicitación de un sonido explosivo, reiterado una y otra vez. Por su parte, el párpado es la membrana que cierra el ojo. La luna del piano que se viste para barrer tiene pues un mal ojo que la caracteriza, convirtiéndola en un ente funesto.

Lo que sale a barrer la luna es, como dice el sexto y último verso, “la plateada planicie del pálido plinto”. Vuelve aquí a predominar una espacialidad ya anunciada: la dimensionalidad de la horizontalidad, del plano. Esta planicie es plateada, iluminada por la luz de la luna (si fuera el sol, sería dorada). Esta luminosidad parece ser nocturna, una vez más. Se presenta una llanura, una planicie, donde nada emerge, donde nada se yergue. El color plateado es matizado más aún en sus componentes cromáticos al establecerse su palidez, signo de debilidad, de carencia de vida.

La palabra final del poema es un tecnicismo arquitectónico, que viene desde los griegos. El plinto era el ladrillo que componía una base cuadrada de poca altura, es decir, un basamento. Este plinto es barrido por el ojo único de la luna. El párpado tiene que ver con lo repentino del abrir y cerrar

¹⁴ También la *P* de Pinochet.

de ojos, y con el acto de cerrarle los ojos por última vez a alguien. El párpado con pestañas podría ser el instrumento que, al cerrarse, barre con todo, como una escoba. La luna está definida por su acción presente, que no deja nada, salvo la visión final del plinto plano que ella recorre.

Esta imagen final, en medio de un discurso febril, desfigurador y configurador de un lenguaje que se rearma una y otra vez, parece aludir a la visión última del poeta, del mar iluminado por la luna, de acuerdo a una primera lectura, o del plinto que es el país chileno, recorrido por una luna funesta que no permite la existencia de otra cosa, salvo del plinto, que tapa todo, como una losa sepulcral.

Seguir solo una línea de lectura, como la primera señalada, puede consistir en adentrarse en la simbología interior de la poética nerudiana o adoptar una perspectiva interpretativa personalista y biográfica. La segunda línea de lectura se encuentra con los problemas típicos de la relación entre el texto y el contexto, o las reproducciones histórico-políticas en la discursividad poética. Se podría llegar a hablar aquí de un poema de denuncia política expuesto en una forma alegórica, típico del lenguaje en situación de dictadura. El primero de una larga serie.

14. REVISIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DEL DISCURSO POÉTICO

Se podría decir que Neruda escribe un poema barroco, propio de esta híbrida tradición cultural característica de América Latina. A ello colabora este poema de indeterminaciones conceptuales y adoraciones fonéticas que quieren comunicar un mensaje críptico, que puede resolverse ya sea alternativamente en la esfera de lo público o de lo privado. Este poema narrativo y simbolista, que contiene una anécdota, presenta un paisaje surrealista que puede ser remitido tanto a la imagen onírica como al texto profético.

Asombra el cuidado con el cual se elimina toda presencia de un yo hablante generador de la enunciación. Sin embargo, desde el inicio del poema hay una voz recuperada, convirtiendo al poema en una creación polifónica. Alguien dice algo, en el primer verso. Hay allí una voz otra, un discurso dentro de otro discurso. Este dispositivo es de índole dialógica, además de ser también un aspecto “barroco”.

El cacareo del perro del segundo verso señala que el tiempo se acaba y presagia la llegada de la coyuntura crucial. Se inicia una tensión ascendente que llegará al clímax en el sexto verso. “Dijo” y “de repente” son expresiones coloquiales y cotidianas que ofician de nexos entre los hermetismos

lingüísticos encontrados. Junto a ellas, “tille palille” deja la sensación de una labor continua, dedicada, esforzada, constante, un movimiento rítmico, como la escritura. Estos palillos en movimiento tienen también algo terrible, en su incesante labor.

La “labla” que se realiza es la de palabras mediante el acto poético, y eso podría constituir una autoalusión. Hablar es labrar y laborar. Esta ausencia de claridad acerca de la identidad del sujeto no es otra cosa que una forma indirecta de referirse al poeta, al que escribe, el que se incluye en el texto como alguien que realiza una tarea, de manera similar a como la luna del piano ejecutará también la faena justamente opuesta. Este primer verso es especular en cuanto se trata de cómo la poesía ve a la poesía; una forma del arte en el arte o de la literatura en la literatura.

Como se ha visto, los efectos fónicos propios del nivel del significante abundan en el poema, y contribuyen a la aguda conciencia del tiempo que se advierte en el poema. El enigma inicial del sentido de “Hastaciel” es respondido por el misterio sombrío de la imagen final del pálido plinto recorrido por la luna de pérfido párpado. La ambigüedad de la “turriamapola”, como elemento caracterizador del espacio en la primera escena, lleva tanto hacia la amapola torreada como a la torre amapolada. La turriamapola es un palabra dialógica, hecha de dos palabras, contiene dos lexemas nominales anudados. Como en el caso del perro que cacarea o el gallo que ladra, hay un objeto doble, de doble y grotesca naturaleza, en la fusión de dos entidades¹⁵. Ese grotesco es algo amenazador del mundo.

En el verso segundo, en la unión de tiempo y agente de la acción (“cuandokán”), se trata de un sujeto del mundo que no amenaza, pero significa con su acción, en cuanto alerta acerca de las connotaciones de la historia que se va desarrollando. Central en cuanto proclama que advierte, es un anuncio, y así se logra armar una escena que prepara la segunda escena. La primera escena tiene como importante punto de referencia, como marca en el espacio, a la turriamapola. Allí se produjo el ladrido-cacareo súbito. La segunda escena presenta algo más irreal, extraño, no mimético, donde el cambio mismo de las palabras y las palabras creadas desrealizan la escena.

¹⁵ Mijaíl Bajtín se refirió a la tradición grotesca en Neruda en *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, 46, cuando dice “The second line is the realist grotesque (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, and others)”.

15. ALGUNAS CONCLUSIONES

Las conclusiones del análisis de discurso aquí realizado también han quedado diseminadas a lo largo de este estudio. La generación del conocimiento literario no es posible sin la interacción entre práctica analítica y teoría poética. Los diversos niveles textuales y discursivos han emergido en el encuentro entre la experiencia lingüístico-textual del poema y las categorías modélicas de la teoría de la literatura. Una revisión del texto del poema “Hastaciel”, en lo que se refiere a la segunda (y última) escena escritural, permitirá una recolección sistematizadora de las últimas conclusiones.

La segunda escena se instala bruscamente, después de la escena introductoria. Continúa la secuencia de efectos temporales diseminados en el texto. Frente al “cuando”, emerge el “de plano”. El agente principal, “la luna del piano” adquiere carácter activo y personal y a través de una indumentaria, accede a una apariencia. Lo único que podría parecer luna en un piano es un atril frontal en forma de semicírculo. La luna es un elemento sideral y cósmico que aquí actúa como un personaje destructor, ofensivo, invasor¹⁶. La luna, con su pérfido párpado, es la visión de la muerte, la expresión de lo negativo en lo facial. Barrer es ignorar, decidir la suerte de algo, expulsar.

Lo que queda, después de todo, es la visión de la terrible imagen final. Aquí llega a su fin la fusión de los elementos miméticos y documentales, con los aspectos alucinados, visionarios, simbólicos y superreales, que logran hegemonizar el poema en cuestión. La imagen final está hecha de líneas rectas horizontales de rigidez y dureza, con un plateado lunar de noche y muerte. Esa planicie o plataforma es el espacio vacío último. La palabra final del texto es clave para la interpretación de la visión presentada. Este basamento de poca altura es una lápida. Es la imagen plateada del mar nocturno la que es propuesta como lo postrero. Es la muerte que cubre la vida, el océano sobre la tierra, la destrucción sobre la creación.

¹⁶ Ver, por ejemplo, “Sólo la muerte”, en *Residencia en la tierra II* (1935), donde está la decisiva imagen intertextual que origina la escena segunda de “Hastaciel”: “Pero la muerte va por el mundo vestida de escoba, / lame el suelo buscando difuntos”. Pablo Neruda, *Obras completas*, Buenos Aires: Losada, 1956, 181.

El título del poema “Hastaciel” puede interpretarse como “el hasta (de la bandera) en el cielo”, como la despedida “hasta siempre”, o como “hasta el cielo”. Sigue abierto a posibles otras lecturas. Sobre el sujeto del primer verso, se puede leer como “Hastaciel (fue quien) dijo labla en la tille palille” o “Hastaciel (fue lo que) dijo quien labla en la tille palille”. También la opción aquí está abierta.

Por ser un lenguaje reñido con el lenguaje, por establecer un lenguaje magmático, por presentar una forma de afasia, este poema se ha convertido en un complejo hermético emanador de enigmas, ambigüedades y sin sentidos. Proveniente de un momento crítico, tanto de la historia personal como de la historia nacional, es un discurso febril, alucinado, tétrico, alterado.

Asombra, sin embargo, el paralelismo interior de “Hastaciel”. Los versos 1 y 4, primeros versos de las escenas primera y final, poseen la misma estructura: presentan al sujeto y a la acción. Los versos 2 y 4, segundos versos (“cuando”) de la escena introductoria y última, reiteran parcialmente un mismo modelo: tiempo puntual y espacio; mientras que los versos 3 y 6 también presentan una conformación similar, al entregar los datos del lugar, del espacio. Sin embargo, el paralelismo tampoco es perfecto. Está alterado, por la inclusión de la agente (la luna) en el verso 5 y por eso no se produce la homología. No es posible ya la armonía en este mundo. Solo sobrevive lo funesto, con su faena final de destrucción.

16. REFLEXIÓN FINAL

Sobrecogen los últimos versos de Neruda tanto como las primeras palabras de Nefthalí Reyes. Ambos textos breves, no pensados para la publicación, se manifiestan como testimonios manuscritos de momentos decisivos de una extensa escritura. En ambos resuena, como origen y como fin, el tema autobiográfico, la inscripción diferenciada del enunciante en el texto del discurso mismo.

Ambos textos plantean percepciones altamente espaciales, que caracterizan una dimensión física y social importantísima. La presencia de la naturaleza y del entorno cósmico está presente en los dos textos, como es característico de un discurso de índole simbolista. Persiste la centralidad de lo cromático (aunque diversificado entre lo dorado y lo plateado). Para completar la visión cronotópica, el eje temporal recibe también un tratamiento destacado en ambos casos. Se deriva de ello una visión de lo chileno y del ser americano.

Pero también, como es obvio, ambos fragmentos de discurso difieren notablemente entre sí. El intento nominativo es muy diferente en cada caso. Lo especular de la dedicatoria no se encuentra en el último texto. También hay un contraste entre el paisaje primero y el escenario final, que implica el viraje de una acción a una visión. El primer discurso personal, en primera persona, da paso a un discurso objetivo final, en tercera persona. La figura del yo, preeminente en el primer texto, está completamente borrada en el segundo texto. El impulsor y articulador de las acciones ahora es un sujeto inexistente, que testifica y recibe la consecuencia de las acciones. Quien daba algo, primero, ahora recepciona todo, finalmente. No parece esto casual, en las cercanías de la catástrofe y de la muerte.

La imagen femenina, positiva, materna, protectora, en segunda persona, de la dedicatoria, se transforma ahora en una imagen femenina negativa, funesta, arrasadora, en tercera persona. De la estética de la claridad y el entusiasmo se ha transitado a una estética lúgubre, nocturna y desesperanzada. De lo aéreo de la luz diurna (Helios) a la oscuridad lunar de la noche oceánica.

La crítica nerudiana ha establecido cómo la poesía de Neruda se debatió entre dos poéticas alternativas, a lo largo de su desarrollo, entre 1915 y 1973: la poética de la transparencia y la poética de la oscuridad, accediéndose en la última etapa (1958-1973) a una poética combinada, del claroscuro, de la penumbra. Es este cromatismo final que se confirma en "Hastaciel". La actitud creativa que impregna el primer texto se contrapone bruscamente a las circunstancias destructivas del último discurso, como si se transitara del génesis al apocalipsis. Ambas orientaciones fueron poetizadas y tensionadas intensamente por el Premio Nobel de Literatura, en los 58 años que cubre su palabra.

Luego del estudio de estos textos nerudianos, el alfa y omega de una escritura, la lección final es la misma de siempre: en el lenguaje siempre hay más de lo que se ha puesto en él. Lo sémico y lo mimético se combinan en diferente proporción en cada texto. Y es el analista el que logra extraer múltiples estructuras de sentido al sintonizar la comunicación de la polisemia y de la ambigüedad características del lenguaje. Nuevamente la experticidad está en la escucha.

RESUMEN / ABSTRACT

Uno de los aspectos menos estudiados de la escritura nerudiana es la producción primera del joven Neruda, quien en esos años se llamaba Neftalí Reyes¹⁷. Sus primeros escritos son decisivos para la conformación del ser americano y para la constitución del sistema de referencias míticas de la escritura nerudiana, como así mismo del proceso de nominación de la madrastra como madre y del yo como sujeto poético.

Pablo Neruda publicó más de seis mil páginas en verso y en prosa. El primerísimo texto conservado del joven Neftalí Reyes se contraponen abruptamente al que es, reputadamente, el último poema de Pablo Neruda, escrito, casi con seguridad, después del 11 de septiembre de 1973. "Hastaciel" es un poema único, por la complejidad de sus imágenes, su lenguaje hermético y lo funesto de su visión. Es reconocido que la poesía póstuma de Neruda ha sido también poco explorada. En este caso, más que hacer un estudio comparativo de ambos textos, interesa examinar el comienzo y fin de una escritura, es decir, la apertura y cierre de la palabra poética, sin ignorar la ingente cantidad lírica acumulada entre ambos extremos.

One of the least studied aspects of the Nerudian canon is the earliest production of the young poet then named Neftalí Reyes. The early writing of the poet is decisive for the formation of the idea of the American self and for the constitution of a system of mythical references as well as for the process of the nomination of the stepmother as the mother and the self as poetic subjects.

In the course of his life, Neruda published more than six thousand pages of prose and verse. The earliest known text by the young Neftalí Reyes is in marked contrast to the poet's last poem, written with certainty after Sept.11.1973, "Hastaciel" is a unique poem, for the complexity of its imagecy, its hermetic language, and its dark vision. It is well acknowledged that the poet's last work has not been given much study. In this case, rather than making a comparative analysis of both texts, it would be of greater interest to examine the beginning and the end of a writing style, that is, the opening and the closure of the poetic word, without ignoring the immense lyrical output accumulated between both extremes.

¹⁷ Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto es su nombre completo.