

## “DEBIL DEL ALBA”, ENTRE LA INTERPRETACION Y LA LECTURA

Jorge Andrés Camacho R.

### ABSTRACT

This study attempts to distinguish between the interpretation of a poem and its multiple thematic possibilities (all of them subject to a totalizing organization) and its reading, seen from renewed critical perspectives, mainly oriented in literature (or even in philosophical or critical texts) towards rhetorical or figurative language. This procedure, with perhaps more awareness about the nature of language, may both deconstruct the results of the previous one, i.e., interpretation, and reveal cases of unexpressability within the same poetic text.

### 1. Explicaciones preliminares

Lectura e interpretación parecen ser términos que, no obstante su comprensible interacción, suponen productos no solo diferentes sino, a veces inclusive, opuestos o contradictorios. “Reading is a term that, through overuse, easily becomes confused with interpretation. But in fact there is a crucial difference: reading involves the undoing of interpretative figures, for it questions whether any single meaning, can close off a text and satisfactorily account for its constitution. Unlike interpretation, which implies a development over the course of a narrative toward a single figure reconciling all its diverse moments, reading states the logic of figures and the logic of narratives to be constantly divergent (1). A estas consideraciones hay que agregar que, principalmente en el caso de la poesía, como en el texto de Neruda que analizamos aquí, el propósito unificador de la interpretación (“a single figure reconciling all its diverse moments”) no excluye la polisemia o el “politematismo” (2) que, como señala Derrida “s’organise dans l’horizon implicite d’une dialectique. . . téléologique et totalisante qui doit permettre à un moment donné, si éloigné soit-il, de rassembler la totalité d’un texte dans la vérité de son sens. . .”(3). Por el contrario la lectura, como la “dissemination” de que habla el mismo Derrida (proceso y producto de ella), “marque une multiplicité irréductible et generative”.(4)

Aún cuando en la primera parte de este trabajo pondremos énfasis en las posibilidades de un

“politematismo” totalizante, (visto como tránsito necesario, aunque irreversible, para el segundo momento), a lo largo de él mantendremos, no obstante, una aparente libertad que intentaremos explicar a continuación.

Esta aparente libertad nuestra no responde a una posición ensayística o lírica, sino a una toma de conciencia tanto respecto al objeto de estudio como a la disciplina desde la que intentamos estudiarlo. Es la respuesta crítica a la inagotable (o al menos escurridiza) significación del texto que, como se ha dicho, ofrece siempre resistencia a la teoría (5).

La necesidad de sujetarse lo más cercanamente (lo más responsablemente) al texto, nos aleja de cualquier unidimensional posición metodológica o teórica, pero, a la vez, contrariamente a lo que podría esperarse, de cualquier pretensión de dominio o de agotamiento del objeto. Libremente, hemos querido dejarnos llevar por el texto y ayudarle a que el se diga. ¿Podría llamarse esto *nuestra* libertad? Es más bien creatividad que permite asumir del objeto las dimensiones insospechadas para cualquier posición teórica previa; estar abierto a lo desconocido entregándose, inclusive, si están en él, como de hecho están, a sus mismas contradicciones.

Desde luego, tampoco queremos pontificar sobre el texto estudiado. Al observar el desarrollo de nuestra disciplina hay que reconocer, muchas veces, una larga “cadena” de pretensiosas afirmaciones, en que cada nuevo eslabón, de “redondeado” acabamiento, rompe o intenta romper los

anteriores. Vista así, la supuesta cadena es una sucesión de actos fallidos; por lo que, en definitiva, tampoco puede llamarse una cadena. Repasando, por ejemplo, la crítica sobre *Residencia en la tierra* de Neruda, o sobre "Débil del alba" el espectáculo que esa lectura ofrece en vista de las contradicciones y de la pretendida absolutez alcanzada por cada una de ellas, resulta, como panorama de la disciplina, desalentador (6). El verdadero castigo babélico no está en la mencionada multiplicidad del poema, sino en esos monólogos altisonantes y contradictorios con que le rodea la crítica. Tomar conciencia de la relatividad de la propia posición y enfoque permite, también, aceptar (relativamente, desde luego) la de otros. Y entrar en un juego en que el hedonismo y la ironía resultan imprescindibles, no importa con cuánto dolor y dramatismo (y pretensión) haya engendrado el poeta su obra; y conscientes de que la propia (pos)posición no es sino otra (pre)posición en el juego, abierta a las necesarias posiciones del futuro. Por otro lado, el placer del texto, interpretando libremente a Barthes, estaría, más bien, en entregarse, sin apresurar ninguna resolución definitiva, a la múltiple ("c'est Babel heureuse" (7) significación del texto que, en este caso, antes que un castigo sería su riqueza (8). Aún en cierta crítica reciente, pese a esta toma de conciencia frente al objeto, se entra en la paradoja de "agotar" lo que se había declarado inagotable o de decidir lo "indecidible" proponiendo la propia decisiva "indecidibilidad".

Con este trabajo tampoco pretendemos informar o descubrir más cosas sobre *Residencia en la Tierra*; ya se han dicho muchas e importantes a pesar de las contradicciones apuntadas. Más bien se asume como válida buena parte de la labor de información y erudición que la crítica ha hecho, principalmente respecto a la participación del poema en corrientes filosóficas o literarias (que no deberían verse siempre como una relación hipotética de aquel con respecto a estos últimos, meras influencias, sino más bien como la inclusión de unas y otras en un gran Texto del que comparten una temática y hasta una retórica).

La elección de "Débil del alba" responde a un afán de leerlo como Poema y sin descontextualizarlo del poemario (9), se le inscribe en una especie de "architexto", que él mismo contiene, aunque parezca diluido en él, más allá de lo que inclusive su propio autor sospecha. "La poesía —dice en alguna parte Neruda— no es una materia estática sino una corriente fluida que muchas veces

se escapa de las manos del propio autor" (10). Más que la ausencia del padre-autor de Barthes o del sentido de orfandad de Derrida (11), puede decirse que el texto, una vez en la página se emancipa y adquiere su propia autonomía, su edad mayor.

A la vez, en el mérito de contextualizar en lo inmediato un texto está también el riesgo de empobrecerlo. Además podría preguntarse: si dentro de un mismo poema se rompe la coherencia ¿qué garantizaría que no se rompa entre los textos de un mismo poemario? También en la elección está el deseo de decir, o extraer, cosas que quizás por simples no se han dicho acerca del poema. Detrás de la aparente simplicidad, como en las catacresis o en las metáforas gastadas, se pueden descubrir tejidos de insospechada significación (12), que la crítica, movida muchas veces por el prurito de hacer hallazgos sorprendentes, ha descuidado. Un texto como "Débil del alba", con el tema del comienzo del día, la huida de las sombras y de un yo que abre sus ojos y su conciencia a ello podría, por su misma universalidad, responder a ese grado de simplificación, pese a la compleja estructura lingüística que lo presenta. Igualmente común resulta su estructura figurativa basada en la metáfora del tejido ("el tejido del día, su lienzo débil"), que también puede representar el texto mismo, la red con lo que tanto puede intentarse coger las cosas del mundo, como impedir el acceso a ellas.

Cuando el poeta costarricense Jorge Debravo, con su conocida sencillez, dice: "...traigo el poema, que es traer el mundo a las espaldas..." (13), no solo ofrece una imagen de la trabajosa, "atlética" responsabilidad del poeta, sino también de la inconmesurabilidad del objeto y de su subordinante posición respecto a él.

Pasemos, pues, al análisis:

## 2. El poema:

### DEBIL DEL ALBA

El día de los desventurados, el día pálido se asoma  
con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris,  
sin cascabeles, goteando el alba por todas partes:  
en un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto.

Porque se fue de tantos sitios la sombra húmeda, callada,  
de tantas cavilaciones en vano, de tantos parajes terrestres  
en donde debió ocupar hasta el designio de las raíces,  
de tanta forma aguda que se defendía.

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso,  
entre el sabor creciente, poniendo el oído

en la pura circulación, en el aumento,  
cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba,  
a lo que surge vestido de cadenas y claveles,  
yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.

Nada hay de precipitado, ni de alegre, ni de forma orgullosa,  
todo aparece haciéndose con evidente pobreza,  
la luz de la tierra sale de sus párpados  
no como la campanada, sino más bien como las lágrimas:

el tejido del día, su lienzo débil,  
sirve para una venda de enfermos, sirve para hacer señas  
en una despedida, detrás de la ausencia:  
es el color que solo quiere reemplazar,  
cubrir, tragar, vencer, hacer distancias.

Estoy solo entre materias desvencijadas,  
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,  
se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto,  
rechazada al caer, y sin forma obstinada. (14)

### 3. El juego de la interpretación:

El poema, cuarto en el primer tomo de *Residencia en la tierra*, añade al generalizado "hermetismo" atribuido (15) al libro, el enigma de su título; y no es porque otros poemas no tengan títulos igualmente enigmáticos (como "Galope muerto") sino porque en este caso del enigma participa la "anomalía" (16) lingüística o gramatical: la frase terminal, adjetiva, que determina a "débil" (que no ha sufrido la anteposición del artículo, el procedimiento típico con que suele sustantivarse en castellano) resulta ser un complejo adjetivo sin ningún verdadero sustantivo al que atribuirlo; el adjetivo (*de adjectum*, agregado) sin "sustancia" parece suspendido "en el vacío" (17) como dice la primera estrofa del texto, "dramatizando" una importante significación del poema e inclusive de la misma poesía, que intentaremos desarrollar más adelante. A la vez, el título, por su constitución rítmica y fonológica, es aliterante y eufónico; lo cual contribuye a su propia autonomía. Hay textos de aparente lucidez y coherencia, los cuales, al penetrar en su propia materialidad, se hacen conflictivos. "Débil de alba", ya desde su título, ofrece resistencia a la comprensión.

"Débil del alba" fue interpretado inicialmente por Amado Alonso como un arte poético del poemario que ya, de por sí, tiene el suyo (el poema número diecisiete del primer volumen lleva ese título). La perspectiva estilística de Alonso, asume la poética desde un aspecto formal que complementa y "motiva" la caótica y oscura (por ello angustiada y dramática) sustancia de *Residencia*. La agudeza intuitiva del trabajo de Alonso,

como se sabe, le ha valido mantenerse como un punto importante de referencia en la crítica del poemario. "El poeta —dice— fiel a su poesía, se parece a la lluvia con su desvarío, solitaria en el mundo. . . muerto, rechazada al caer, y sin forma obstinada. . . No obstinarse en la forma, porque toda forma es una falsedad. . . No obstinarse en la pauta métrica prefijada, ni en dar a las imágenes coherencia objetiva cuando la imagen brota incoherente, ni en dibujar limpiamente el perfil sintáctico, ni en racionalizar lo irracional, ni en armar para cada tema de cada poesía un sistema real de cosas articuladas" (18). El creador respondería a "un ideal poético de actitud pasiva: el poeta antena" (19) "poetizar es poner el oído a la pura circulación, . . . sin darle uno ninguna orientación, ninguna forma" (20).

Esta interpretación, si bien apoyándose en posibilidades reales del texto, resulta excluyente y, por ello, una imposición o suposición del crítico (Alonso comienza su interpretación con estas palabras: "Pablo Neruda ha simbolizado su modo de poetizar en un amanecer lluvioso ("Débil del alba", Tomo 1)" (21), atribuyéndole un carácter intencional que quizás nunca se propuso Neruda).

Pero el abanico de posibilidades puede enriquecerse siguiendo el mismo procedimiento de Alonso: el texto se presta a múltiples interpretaciones o "isotopías" (tomamos el concepto de A. J. Greimas (22), unas más convincentes que otras, de acuerdo con la intensidad y la cantidad de los elementos encadenables.

Estas isotopías pueden, a su vez, encadenarse metafórica o metonímicamente (23) en un sistema jerarquizado o secuencial. Desde este punto de vista podrían darse otras interpretaciones prioritarias, o por lo menos previas, en una dada secuencia, al eslabón "arte poética". Una de esas isotopías, dando crédito a la deleznable "referencialidad" o "intencionalidad", que nosotros pondremos en duda aquí, y que el mismo Alonso trae a colación cuando confiesa que Neruda le habló del sentido que para él podría tener la humedad y la lluvia, principalmente. "Al comentar este punto con Pablo Neruda, me hizo la confidencia de que para comprender ciertos extremos de su poesía no hay más remedio que acordarse de que él es de una concreta región chilena: en Temuco la lluvia lo envuelve a uno días y días implacablemente" (24). Luego ilustra Alonso lo que llama la "significación de la lluvia" con la estrofa final de "Débil del alba" (El poema, por lo demás, está traspasado por el sentido de la humedad y la lluvia: "goteando el

alba por todas partes”, “la luz. . . sale. . . como las lágrimas”, el día con un alrededor de llanto”, “la lluvia cae sobre mí”). Este carácter “realista”, que poco podría calzarle a un poemario en el que se han señalado importantes transfondos simbólicos y filosóficos (25), no podría dejarse simplemente en ese punto sin considerar, al menos, que en el texto, manifestamente, lo “noológico” y lo “cosmológico” (seguimos tomando prestada la terminología de Greimas) se unen en la englobante metáfora que cierra el texto (“la lluvia. . . se me parece. . .”) que retomaremos más adelante (26).

Con el mismo carácter “realista” el poema puede leerse como el tránsito, (de indiscutible manifestación en el texto) del sueño a la vigilia, que, según veremos, podría multiplicar, no obstante, su valor significativo.

Pero este tránsito, con su dimensión espacial y temporal, genera otras posibilidades “isotópicas”; por ejemplo la que podría titularse “nacimiento”, en relación analógica con la anterior, que se da casi como una inevitable catacresis de cualquier texto que refiera el alba, es decir, el nacimiento de un nuevo día. (No debe olvidarse que en nuestra lengua “dar a luz” también tiene matices de catacresis). En el texto de Neruda lo que se daría a luz, de momento, es la luz misma.

Se pasa de la sombra a la luz, a la vez pasado y presente, claramente marcados en los tiempos verbales de la segunda estrofa: “se fue”, “debió”, “se defendía”; el resto del poema está en presente, reforzado por un reiterado uso del gerundio: “aparece haciéndose”, “goteando”, “cediendo”, “sobrellevando”, de lo cual puede deducirse un esquema binario (27) en el que al primer elemento, es decir, la sombra, le correspondería tener connotaciones positivas, “eufóricas”, si nos atenemos, de momento, a la lógica binaria, que la opondría a una visión claramente “disfórica” de la luz, y del día (“día de los desventurados”, “. . .pálido”, “. . .desgarrador”, “. . .gris”, “. . .naufragio en el vacío”, “. . .con un alrededor de llanto”, etc.).

Hay otros indicios: que la sombra sea el ámbito de las “formas agudas que se defendían” (en principio hay que pensar del elemento ‘invasor’, es decir, la luz) en contraste con “ni de forma orgullosa”, “sin forma obstinada”, “haciéndose con evidente pobreza”, del ámbito diurno; la connotación de “debió” que a más de su carácter imperativo puede revelar el deseo del sujeto porque prevaleciera el estado de las sombras; también la cláusula causal, que constituye la segunda estrofa que, por su misma “anomalía”

sintáctica, ofrece una ambivalencia que confirma nuestra afirmación: separada por puntos y por espacios estróficos, tanto puede conectársela con la cláusula de la primera estrofa (“El día de los desventurados . . .se asoma. . .”, “porque se fue. . . la sombra. . .”) como a la de la tercera estrofa (“porque se fue. . . la sombra. . .”, “yo lloro. . . sobrellevando mis vestigios morales”, es decir, los restos —¿un cordón umbilical?— de una “realidad” que no obstante que “se defendía” resulta ser derrotada, repetimos, por el elemento invasor, la luz). Todo ello hace pensar que “la sombra húmeda, callada”, con evocaciones edípicas de vientre materno (“Hay sombra allí para todas las vidas”, dice Neruda en el poema “Maternidad” (28) tendría, como dijimos, connotaciones “eufóricas” (29).

La isotopía además del mencionado sentido de “dar a luz” cuenta con el tradicional simbolismo que otorga a la tierra el sentido de madre (30) (en este caso: “la luz de la tierra sale de sus párpados”). De manera que junto a las expresiones “la sombra húmeda, callada” y de “el designio de las raíces” (ambas expresiones pertenecen al ámbito que se abandona, y al tiempo pasado del poema) cuenta con otros elementos, que le darían cuerpo, de los cuales los más evidentes serían: “se asoma”, “con un alrededor de llanto”, “lo que arriba”, “lo que surge”, “. . .Todo aparece haciéndose” y desde luego ese “débil del alba”, si se quiere, intensa expresión de recién nacido.

Si lo anterior lo inscribimos en una tradición literaria y filosófica en la que parece estar situado Neruda (en lo que imprecisamente puede llamarse “romanticismo” (31), “post o neoromanticismo” y en sus posibles influencias “surrealistas”), casi nadie pondría en duda que la poesía de *Residencia en la tierra* quiere nutrirse, o refugiarse, o brotar más del lado de la sombra, de la noche, (la poesía “me llamaba/desde las ramas de la noche,” dice en el poema titulado “La poesía”, de *Memorial de Isla Negra* (32) del sueño, de la inconsciencia, de lo telúrico y que el encuentro con la realidad prosaica y cotidiana, grosera y caótica, genera sentimientos de angustia y negatividad.

Es imposible, a la vez, sustraer de esa concepción pesimista del nacimiento, las influencias existencialistas en Neruda (33), y las lecturas directas o indirectas de Schopenhauer (34), sus contactos con Quevedo (35) y desde luego, también los textos bíblicos. Todos de por sí, más o menos veladamente conectados por un cordón

"sincrético". De todos hay expresiones de fácil evocación e identificación en "Débil del alba". El "nacimiento" (del día) "como un naufragio en el vacío", metaforiza la condición de arrojado (el estado de "jecto") del existencialismo más nihilista, pero también a la expulsión paradisiaca y a todas las connotaciones simbólicas que, por ejemplo, Freud le da al mito. "El día de los desventurados", tiene tanto ecos bíblicos, como calderonianos y barrocos en general: no hay que olvidar, también, que Calderón afirma que "el pecado mayor del hombre, es haber nacido"; (también, Baroja, schopenhaueriano declarado y de manifiesta influencia en Neruda, agrega, en *El árbol de la ciencia*, con el pesimismo propio del filósofo alemán, que el "pecado mayor del hombre es hacer nacer" (36).

Es proverbial también, en la tradición barroca y romántica el establecer una hiperbólica cercanía entre la vida y la muerte. Como en Calderón: "Soneto a las flores" de *El Príncipe Constante*: "cuna y sepulcro en un botón hallaron" (37). Este último tema, constituye, además, una nueva isotopía de fácil deducción que puede señalarse como "vida=muerte" y de ahí, "génesis=apocalipsis" (38), que cerraría la secuencia isotópica, con perfección circular: las oposiciones se resuelven en síntesis.

No sin antes advertir que la menos un anterior eslabón isotópico ha quedado sin señalarse esquematizarnos, a continuación, los elementos claves de esta última isotopía, es decir, "vida = muerte". De ella basta enumerar solo los elementos de la segunda parte del binomio, a saber, lo correspondiente a la significación de muerte: "pálido", "frío", "gris", "naufragio", "llanto", "lloro", "lágrimas", "venda de enfermos", "despedida", "ausencia", "hacer distancias", "materias desvenecijadas", "mundo muerto".

El otro eslabón isotópico anunciado puede titularse "conocimiento", significación cuyo tránsito resulta casi imperceptible respecto al del "nacimiento". En el paso de la sombra a la luz se sitúa el sujeto del poema que se abre, literalmente hablando, al conocimiento empírico del mundo; hay una diversa gama de sensaciones y percepciones en las que se destacan "día pálido", "olor frío", "en gris", "poniendo el oído en la pura circulación", "todo aparece. . .", "es el color. . .", "la lluvia cae sobre mí", etc. El sujeto, pasivamente, como una "antena", (según la expresión de Alonso, cuya interpretación del poema como arte poético se inscribiría en esta isotopía del cono-

cimiento) detecta los datos del mundo.

Sin embargo no pueden dejarse ahí las posibilidades de la isotopía que, sin forzar el texto, puede enriquecerse siguiendo los elementos del esquema binario propuesto, es decir, entre la sombra y la luz (con signos eufóricos y disfóricos, según mostramos). La polaridad, por ejemplo, puede homologarse a las oposiciones inconsciencia y conciencia, sueño y vigilia, y pensando que la sombra es el ámbito de "tanta forma aguda" (contrapuestas como vimos a lo "confuso", "ni de forma orgullosa", y "sin forma obstinada", etc.) podría deducirse también la oposición entre idealismo y empirismo como se da en algunos conocidos textos modernos (Borges: "Elogio de la sombra", por ejemplo (39), y desde luego, en el conocido esquema del desencanto romántico o postromántico.

En *Residencia en la tierra* y más específicamente en "Débil del alba", la conciencia, la luz y la vigilia se dan como una obligada necesidad humana ("como un párpado atrozmente levantado a la fuerza / estoy mirando" dice en "Agua sexual" (40) en el juego de la complementariedad binaria. El conocimiento, el de la conciencia clara, el de la vigilia, tanto en la tradición romántica como en el pensamiento schopenhaueriano e igualmente en el existencialismo parece sobrellevar el estigma del dolor, como en los versículos (2-9, 2-17) del Génesis (los desventurados del texto bien pueden oponerse a los "bienaventurados", "pobres de espíritu", los inocentes, los inconscientes). Y es que, desde este punto de vista, el conocimiento humano ofrece una contradictoria negatividad: ya sea que de hecho revele una realidad decepcionante o dolorosa (un "mundo muerto" de "materias desvenecijadas", de "evidente pobreza"; conocer sería como "un naufragio en el vacío") o que, por el contrario, el conocimiento suponga, más bien, apenas la conciencia de la propia imposibilidad, o al menos, de la plenitud de su cometido; una mediatización insalvable entre el sujeto y el objeto: como un "tejido" o "lienzo" que en definitiva solo "quiere reemplazar, / cubrir, . . . hacer distancias".

Así, el conocimiento humano, mediatizado intrínsecamente por la palabra, parece asociado al castigo, ya desde los mismos textos bíblicos, . . . "in the Fall (Susana Handelman cita a Walter Bengamín) man abandoned immediacy in the communication of the concrete name, and fell into abyss of the mediateness of all communication, of the word as means, of the empty word, into the

abyss of prattle”(41). La prístina desnudez que perdió Adán después de la caída, la perdió también su lenguaje, como la vestidura que aísla, e impide una relación directa con la naturaleza.

El tema, sin embargo, al hacer incursión en el campo retórico, con la metáfora del “tejido”, conviene enfocarlo desde una perspectiva diferente, que intentamos a continuación.

#### 4. Velos, máscaras, espejos:

El poema, como hemos dicho, no solo participa de esos grandes (y no por ello menos comunes (42) temas, circunstancias, hechos o como quiera llamarlos, sino también de una estructura figurativa igualmente común, en la que parece tener un valor preponderante, repetimos, la metáfora del velo (“tejido”, “lienzo débil”: expresión que parece anticiparse en el título: “débil del alba”) la cual ha jugado un papel inmemorial en Occidente para la enunciación de importantes (y no menos comunes) “hechos”, como la luz (ya en la Biblia: “Te vistest de belleza y majestad, la luz te envuelve como un manto” (43), el conocimiento (piénsese en la catacrexis que hay en “revelar”) y el lenguaje, principalmente literario (44). Citando a Littré, Derrida, que establece relaciones etimológicas entre himen y velo y texto (con el sentido que tienen en la obra de Mallarmé (45) transcribe: “. . . d’après Curtius, ὕμνος est de même racine que ὑφάω tisser, ὑφή, ὑφοῖς tissu; á l’époque reculée ou l’écriture était inconnue, la plupart des mots qui servent à indiquer une composition poétique étant empruntés à l’art du tisserand, du constructeur. . .”

En un poemario de calado “romántico”, como *Residencia en la tierra*, en el que Neruda pugna por encontrar el “nombre confuso” para un mundo informe o caótico que no logra aprehender fácilmente (“un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos” (46) resulta consecuente leer “Débil del alba” y su organización figurativa como un poema de conocimiento y sus necesarias implicaciones en el lenguaje y en la poesía. Y podríamos adelantar por ahora, que la metáfora del velo o del tejido no solo metaforiza importantes conceptos, como hemos visto, sino la metáfora misma y, por extensión, la poesía.

Hay muchos poemas en el libro en que se da la idea de la mediatización entre el objeto y sujeto y, en consecuencia, del motivo del aislamiento, de la imposibilidad de cabal comunicación, etc.; sin embargo hay uno, “El deshabitado”, que podría

considerarse como una versión en prosa de “Débil del alba”. He aquí un par de fragmentos:

“¡Estación invencible! en los lados del cielo un pálido cierzo se acumulaba, un aire desteñido e invasor, y hacia todo lo que los ojos abarcaban, como una espesa leche, como una cortina endurecida existía, continuamente. De modo que el ser se sentía aislado, sometido a esa extraña sustancia, rodeado de un cielo próximo, con el mástil quebrado frente a un litoral blanquecino, abandonado de lo sólido, frente a un transcurso impenetrable y en una casa de niebla”.

Luego:

“Condenación y horror (. . .) Materias frías de la lluvia que caen sombríamente, pesares sin resurrección, olvido. En mi alcoba sin retratos, en mi traje sin luz, cuánta cabida eternamente permanece, y el lento rayo recto del día cómo se condensa hasta llegar a ser una sola gota oscura” (47).

Como se ve, una vez más aparece la necesidad metafórica de la tela (“una cortina”). Teniendo en cuenta el empleo (inmemorial, dijimos) de la metáfora para “representar” tanto el problema humano del conocimiento como el de su lenguaje, no creemos necesario, ni siquiera como “cierta coincidencia”, como apunta Lozada (48), establecer conexiones la poesía de Blake, por ejemplo.

Y si bien en las *Residencias* no hay abiertas expresiones metafóricas (difícilmente puede haberlas en un poemario que ha sido llamado “hermético”) estableciendo analogías entre texto y tela, o tejido y poesía, como, por ejemplo, en “Oda al hilo” de *Odas Elementales*, el caso de “Débil del alba”, contextualizado en la larga tradición figurativa de la que participa, puede analizarse desde ese punto de vista, según explicaciones que iremos aportando. Hay, además, otro poema, en la *Tercera Residencia* “La ahogada del cielo”, como una versión neo-romántica de la poesía (“Tejida mariposa, vestidura / colgada de los árboles, / ahogada en el cielo, . . . / sola. . . / con ropa y cabellera hecha jirones / y centros corroidos por el aire / . . . celeste / sombra, ramo de palomas / roto de noche entre las flores muertas: / yo me detengo y sufro / cuando como un sonido lento y lleno de frío / propagas tu arrebol golpeado por el agua /” (49).

En su interpretación de “Débil del alba”, Amado Alonso no considera el “lienzo débil” que posiblemente hubiera cambiado su versión de “poeta antena”, (esta metáfora de fálca penetración o irrupción en el mundo, aunque no por ello

respondiendo a la indecibilidad de las metáforas, deje de ser menos pasiva, como señala el crítico español: "Un ideal poético de actitud pasiva: el poeta antena" (50).

Por su parte, en el libro *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy* (51), Enrico Mario Santí encabeza el capítulo titulado "Vision and Time" con el epígrafe de Neruda tomado de "Diurno de Singapore" que él traduce así: "I awake; but between me and nature remains a veil, a subtle tissue, a mosquito net. Behind it, things have taken their place in the world: brides receive their flowers, debtors their bills. Where am I?", para ilustrar lo que él llama en Neruda el carácter de poeta visionario, a su vez, igualmente, condición de su poesía profética. El epígrafe le permite a Santí mostrar al poeta como un sujeto de privilegiada percepción ("privileged perception"), aislado ("alienated"), pasivo, "concerned with insightful perception and with knowledge that transforms obscure feelings into clear ideas". . . "in short, the modernist concept of art as a fresh rearrangement of reality". "Visionary mode" implica "recognition of a privileged perception in the speaker and its role in the poem's rhetorical structure". El velo en el citado epígrafe sería, dice, "the symbol of the visionary process: the revelation or unveiling of the object through the revealing of language" (52).

El fenómeno visionario se resuelve, como se ve, exclusivamente en el campo de lo retórico ("visionary space. . . is made up solely of language— The only space in which visions can properly occur" (53). Entonces la revelación de la verdad de un objeto (la expresión es de Santí "The revelation of an object's truth" (54) y podría ser veladamente contradictoria) por intermedio del lenguaje

retórico, supone siempre una privación. "Language, as trope, is always privative" considera Paul de Man (55). La visión del "visionario" se estancaría en las palabras que "dramatizan" la imposibilidad de trascendencia del sujeto. Ser visionario sería "ver" en la palabra la imposibilidad de ver el objeto (56). Este fracaso ("an admission of failure" (57) dice Santí respecto a "Débil del Alba") parece ser un motivo que traspassa literalmente *Residencia en la tierra* como poemario, y, simbólicamente en cuanto a la proyección que el título parece tener.

Pero, además, podría decirse que el poema no solo "dramatiza" la situación del hablante en las *Residencias* sino, en definitiva, la del poeta en general, y más aún la del "romántico", "pos o neo-romántico" el cual querría tener en las palabras la capacidad para aprehender las cosas efectivamente; pero nunca es así, al contrario, el "fresh rearrangement of reality" (58) que señala Santí supone la esencial paradoja del lenguaje retórico: cuanto más viva y fresca aparece la realidad, más la encubre.

El poema, dominado temáticamente por la protagónica presencia de la luz naciente, "teje", también, una dominante estructura figurativa que presenta un esquema compuesto por dos módulos que se invierten: primero, una prosopopeya (con cierto matiz de catacresis) desemboca en una metáfora, y segundo, una metáfora se resuelve en una parecida mezcla de prosopopeya y catacresis, conformando en conjunto una figura circular (se llega al mismo punto de donde se parte) o como de quiasmo, en cualquiera de los cuales juega un papel importante el indicador de los dos puntos (:) y la cópula "es":

"el día se asoma"	:	"es un naufragio en el vacío"
(prosopopeya y catacresis)		(metáfora)
"El tejido del día su lienzo débil"	:	"Es el color que solo quiere reemplazar, cubrir..."
(metáfora)		(prosopopeya y catacresis)

El sentido de la prosopopeya, en este caso, consiste principalmente en dar una cara a lo que no la tiene ("to confer a mask or a face" dice Paul de Man proponiendo una novedosa interpretación de la figura (59), como, igualmente, de acuerdo con el sutil punto de vista que de Man le da, sería otorgar un nombre a algo que carece de él, en cuyo caso tocamos las lindes de la catacresis. Decir que "el día. . . se asoma" supone, con la partícula

reflexiva, además de una personificación, conferir un nombre (¿una faz?) a un hecho que no solo no lo tiene sino que difícilmente podría dársele otro sin recurrir de nuevo a una figura semejante (como si usásemos el verbo salir). El procedimiento, por analogía, corresponde a lo que tradicionalmente se ha llamado catacresis, ese tropo no-tropo que tampoco tiene valor literal ("neither literal nor figurative but both or neither at once" (60). El

(ab)uso (necesario, como es el de la catacresis) en este caso, de una prosopopeya (61).

Hay que aclarar, por otro lado, que, diferentemente de la dirección que de Man prefiere para la prosopopeya (pero sin abandonar su valor etimológico), en el texto nerudiano, no se le concede voz al día. El asunto parece tener importancia por cuanto lo visual y su "persona", la luz, aunque empalidecida, campean en el poema ("día pálido", "se asoma", "en gris", "el tejido", "el lienzo", "el color", reforzados todos por una compleja sinécdoque metafórica: "la luz de la tierra sale de sus párpados") en contraste con una repetida negación del sonido ("sin cascabeles", "no como la campanada"), que concuerda con el mutismo implícito de la poesía y de la palabra escrita, aún, o mayormente, cuando se le presta voz (62).

La personificación de "quiere cubrir", si bien menos cercana a la catacresis, cuando referida a la luz o al color, parece inevitable la expresión, con su sutil animismo.

La omnipresencia de la luz en el esquema mencionado, no solo puede tematizar la relación luz-revelación-lenguaje, sino también su carácter mediatizador, o, inclusive, su interposición entre el sujeto y el objeto, erigiéndose así el objeto único; pero a la vez, puede "dramatizar" la imposibilidad de una trascendencia efectiva al objeto, en la medida en que cada figura del esquema se resuelve en una nueva figura, ya sea que la máscara de la prosopopeya se desmascare en el velo de una metáfora o a la inversa. Pero además las mutuas equivalencias entre los cuatro términos del propuesto quiasmo, las cuales sintetiza metafóricamente "tejido", protagonizan (una vez más la necesidad de la metáfora teatral) la realidad de la figura que, como decía Pascal (63), es presencia y ausencia, hecho que, en definitiva constituye la paradoja de toda poesía, cuya "materia —dice el mismo Neruda— está hecha de elementos que son y al mismo tiempo no son" (64). La presencia es, en nuestro poema, desde luego, la de la luz (día)—"tejido"—metáfora—lenguaje, (sin olvidar que, por lo demás, el lenguaje, fundado en la diferencia y el espaciamento, contiene en su esencia la imposibilidad de toda plenitud (65); la ausencia, la del mundo, reiteradamente tematizada en el poema: "el día" naufraga "en el vacío", "el tejido del día. . . sirve para hacer señas detrás de la ausencia", "el tejido"—"color". . ."quiere reemplazar, cubrir...hacer distancias". En un mismo paradigma contextual, junto a "vacío", "despedi-

da", "ausencia", "distancias", puede incluirse "mundo muerto".

Hay que considerar que en el texto a más del sujeto y de la lluvia, cuyos estatus vamos a definir luego, los otros elementos (objetos) están ausentes o negados por el mismo lenguaje, es decir solo presentes en él (la sombra "se fue", "sin cascabeles", "formas agudas. . . se defendían", "no como la campanada") excepto "cadenas y claveles" que ofrecen la posibilidad de integrarse (no más audazmente que otros enfoques que hemos visto sobre su interpretación (66) dentro de lo que hemos llamado la omnipresencia de la luz-conocimiento-lenguaje. Primero que nada, hay que tomar en cuenta que ambos, es decir, "cadenas y claveles" no solo forman parte de esa omnipresencia invasora sino que conforman su vestido ("lo que arriba. . . vestido de cadenas y claveles", como decir el vestido de un vestido —un "tejido"—, o como la adjetivación del adjetivo que ofrece el título del poema) sino que además ambos poseen, pese a su violenta contradicción semántica, elementos que no solo pueden asociarse a la idea del texto: el poder encadenante ("the prison house") del lenguaje, el tejido (tanto de uno como de otro), la relación metafórica poesía-flor (67). ("Es una flor que quiere / echar su aroma al viento", dice Antonio Machado) e inclusive la vinculación de la flor con las figuras retóricas (68).

Si en el texto el lienzo, como figura, "dramatiza", digámoslo una vez más, la paradoja de toda metáfora, de toda poesía y quizás de todo lenguaje (al revelar, encubre y aleja), el tránsito, además, del velo (como metáfora) a la máscara (la prosopopeya) o viceversa es casi imperceptible (porque en algún nivel están hechos de la misma "sustancia" o de la falta de ella).

Igualmente, de la metáfora a la catacresis, y, de esta, a la pura ausencia, al vacío de nombre que viene a llenar; pura forma; y máscaras o velos, sin verdaderos rostros o cuerpos que cubrir pierden también su sentido (su sentido lógico y referencial) como los adjetivos sin sustantivo del título del poema ("la toile enveloppant la toile", podría decirse tomando una expresión que Derrida aplica a los tejidos del texto (69): encadenados entre sí, aparecen suspendidos en el blanco de la página como un "lienzo" "en el vacío" o "detrás de la ausencia".

Pero además, este blanco de la página que también suscita la asociación con "alba" (la relación es semántica y fónica), "sirve", dice el

texto, "para hacer señas". ¿Son las señales de un mundo cuya página (sinécdoque de libro, quizás el de la "naturaleza" (70) hay que leer trabajosamente, tal vez sin éxito, como si las cosas tuvieran su propio, impenetrable, sentido, siguiendo el tantas veces repetido párrafo de la correspondencia con Eandi: "Actualmente no siento nada que pueda escribir, todas las cosas me parecen no faltas de sentido sino muy abundantes de él, sí siento que todas las cosas han hallado su expresión por sí solas, y que yo no formo parte de ellas ni tengo poder para penetrarlas. . ." (71)? El "nombre confuso" de los "objetos que llaman sin ser respondidos" en el "Arte Poética" de las Residencias encuentran igualmente resonancia en esas "señas. . . detrás de la ausencia".

También, y sin decisión posible, entre esta y la anterior lectura, puede verse el alba—"lienzo" ("que sirve para hacer señas")—página, como la virginidad (72) de un espacio posible (blanco y mudo además, según mostramos) en el que el sujeto intermediario no ha conseguido, ya no, en este caso, leer, sino escribir ("Actualmente no siento nada que pueda escribir. . .") los signos de un mundo que oculta el mismo lienzo-página que debe revelarlo ("solo quiere reemplazar, / cubrir, tragar, vencer, hacer distancias").

Por otro lado, el ambiguo poder de esta luz que cubre, vence, hace distancias, radica en su debilidad: es la cernida, empaldecida, luz ("débil") del alba. Es una luz también mediatizada (las mediatizaciones se suceden como telas sobre telas) por la lluvia con la cual, además, se la asimila figurativamente ("la luz. . . sale. . . como las lágrimas").

Esta presencia de la lluvia en el texto propone otra serie de cuestiones: ¿será que la lluvia es, en realidad, "el lienzo débil" que "quiere reemplazar, / cubrir, tragar, vencer, hacer distancias"? ¿Se teje "el tejido del día" con dos diferentes hebras: la de la luz y la de la lluvia? ¿O son dos diferentes telas que se cubren entre sí, como los adjetivos del título?

Lejos del pleno mediodía y de la presencia trascendente del sol, esta luz-lluvia además se ha humanizado (pensamos en "humus": brota de la tierra, a la cual, se le dan, a la vez, párpados y, en consecuencia, ojos y rostro, es decir, otra máscara). Y como llanto, esta luz mediatiza la percepción visual, con lo cual se le confieren otros atributos del sujeto que observa, pasivamente, también a través de sus lágrimas ("yo lloro"). El asunto alcanza su máximo grado de (con) fusión cuando entre este tercer elemento, es decir, el

sujeto, y la lluvia se establece la equivalencia que cierra el texto: el yo se asimila a la lluvia ("la lluvia se me parece"): de ahí la consecuente ecuación: yo=lluvia=luz=lienzo=texto.

Además, este yo que "habla" desde el mutismo del texto es otra prosopopeya, es decir, un mero recurso retórico que presta voz a lo que no puede tenerla ("Voice is a figure that covers over muteness" (73), en cuyo caso más que de "de-facemant", como dice de Man, podría hablarse de un "de-voicement". El yo no sería sino una hebra más en la textura del poema; podríamos decirlo adoptando el párrafo de Barthes: "Dans ce tissu-cette texture le sujet s'y défait, telle une araignée qui se déssoudrait elle-même dans les secretions constructives de sa toile" (74).

Al integrar el yo en la red figurativa luz-lluvia-tejido, y, siguiendo la lógica con que hemos venido procediendo, habría que agregar a las metáforas del velo y la máscara en que las principales figuras del poema hacen eco (¿el eco de un eco?), la del espejo (75), pero no un espejo que copia al mundo, como la imagen propuesta por Abrams (76), sino una imagen que se refleja a sí misma, un reflejo de un reflejo, lo cual conduciría, una vez más, a un juego de cajas japonesas, a una generación sin fondo posible.

"A poet's words like his mind, are neither a mirror that clearly reflects the world nor a mask that hides it, but what Tennyson calls a 'lucid veil' ", ha escrito recientemente un crítico (77). En el caso del poema que analizamos, no podríamos decir, o decidir, tan netamente lo mismo respecto a ninguna de esas figuras que metaforizan figuras, sin incursionar en el campo de las otras, y, sin que, en cada caso, se desvirtúe la esencia de sus propias significaciones: como el espejo que se refleja a sí mismo, siendo este solo un reflejo más, o como la (más) cara que no cubre rostro alguno o como el lienzo del poema que antes que propiciar la referencia a las cosas, es decir, ser lúcido, sirve para "cubrir, tragar, vencer, hacer distancias". El velo que puso Mario Santí en el sugestivo epígrafe de su capítulo, no es el más apropiado para ilustrar nuestro poema y, quizás tampoco para *Residencia*: es un velo lúcido que permite al sujeto, desde una perspectiva privilegiada, ver sin ser visto. La metáfora del tejido de "Débil del alba" está más de acuerdo con el punto de vista que el mismo Santí da a su capítulo, al circunscribir el fenómeno que él llama "visionario" al solo campo de la retórica y mostrar el fracaso ("failure") de la comunicación con el mundo.

Llegados a este punto, la oposición sujeto-objeto pierde su sentido, así como otros binomios que parecían pertinentes; por ejemplo el de ausencia-presencia, al no haber más que la omnímoda presencia del lenguaje (figurativo); es decir, la representación misma de la ausencia de la cosa, de su mediatización; presencia que, además, como hemos venido explicando, carece esencialmente de plenitud.

El mismo intento desmitificador que presenta el alba y la luz como elementos disfóricos ("e día de los desventurados", "yo lloro en medio de lo invadido" etc.) de acuerdo con las corrientes en que, según vimos, parece estar *Residencia en la Tierra*, se hace ambiguo si pensamos que este "lienzo"—"luz" no revela sino más bien encubre ("solo quiere cubrir" etc.) una realidad por cuyas negativas condiciones (informe, muerta, con un alrededor de llanto, etc.) sería más bien positivo ("eufórico") no revelarlas. La serie de atributos con que se designa este lienzo "débil" es, también, ambigua: tanto puede curar ("sirve para una venda de enfermos"), es decir, favorecer la vida, como lo contrario, ("tragar, vencer") no obstante su "debilidad"; inclusive, si retomamos la relación luz-lluvia puede cubrir, como un lienzo mortuorio ("solitaria en el mundo muerto").

Otras preguntas, en este momento en que intentamos "cerrar" el análisis, se "abren" inevitablemente: ¿Está la desventura ("el día de los desventurados") en el conocer o en el reconocer la imposibilidad de hacerlo? Si se quitara el velo ¿no se me enfrentaría directamente con "el vacío", "la ausencia", "el mundo muerto", es decir, con la nada?, ¿en realidad, con la negación de todo conocimiento? Pero, ¿es posible prescindir de este velo—luz—lenguaje en el camino de acercamiento a las cosas?

Por otro lado: ¿responde la problemática de este poema, de acuerdo con lo que su lectura ha venido revelando, a las condiciones de subjetivismo y encerramiento narcisista de una etapa de Neruda que toda la crítica considera superada a partir de la *Tercera Residencia*? ¿O, más bien, es la problemática de toda su poesía tal como el mismo Neruda, en "Artes Poéticas", de *Fin de mundo*, bien avanzada ya su obra, dice: "y las cosas que descubrí / estaban dentro de mí mismo. . . / porque por más que me esforcé / no pude salir de mi casa."? ¿O cuando el texto "La Poesía" de *Memorial de Isla Negra* habla de la "pura sabiduría / del que no sabe nada" (78)? En el mismo poema Neruda dice:

"Y yo, mínimo ser,  
ebrio del gran vacío,  
constelado,  
a semejanza, a imagen  
del misterio,  
me sentí parte pura  
del abismo,  
rodé con las estrellas,  
mi corazón se desató en el viento" (79)

En el fragmento nos interesa destacar el paradigma contextual que constituyen "gran vacío", "misterio", "abismo", "viento", que podrían integrarse a un paradigma semejante, que mostramos en "Débil del alba" (véase pag. 25: "nafragio en el vacío", "ausencia", "distancias") ¿No serán aquellas, a más de metáforas de "embriaguez cósmica", también revelación de la más aguda intuición poética, que podrían corresponderse a esta paradójica expresión de Antonio Machado que, igualmente parece asomarse al "gran vacío" de la creación poética:

"No, mi corazón no duerme.  
Está despierto, despierto.  
Ni duerme ni sueña, mira,  
los claros ojos abiertos,  
señas lejanas y escucha  
a orillas del gran silencio." (80)

Y si las palabras del poeta (como "velos"—"máscaras"—o "espejos") no le permiten nunca instalarse en las cosas, toda la crítica que ha afirmado ese contacto referencial, en el intento de encontrar un "fundamento", una "sustancia" o algo semejante, más allá de las palabras (ya en las *Residencias*, con un determinado signo afectivo o epistemológico, o, en la obra posterior, con uno, principalmente político) ha caído en la trampa (esa red) del lenguaje y ha terminado haciendo también metáforas.

Algunos ejemplos: Jaime Concha, que habla de un "Fundamento" metafísico que sostiene las *Residencias*, afirma: "La poesía de *Residencia en la Tierra* no es otra cosa que un contacto estrecho con el corazón que anima la realidad" (81). Amado Alonso, que ve en Neruda un "poeta antena, receptor extraño del mundo" (82), habla también en extraña, por no decir contradictoria expresión, acerca de la "presencia oculta de algo misterioso" (83) en las *Residencias* y de su posibilidad de "legar a las fuerzas elementales en su fecundo caos" (84). Por su parte, Alfredo Lo-

zada encuentra el "fundamento" filosófico de las Residencias en la "Sustancia" schopenhauereana, en una peligrosa referencia que hace del poemario una especie de poematización de *El mundo como voluntad y representación*. (*El monismo agónico de Pablo Neruda* es una larga relación de este "trasfondo").

También Rodríguez Monegal, al comentar el fragmento transcrito de "Poesía", incurre en parecido procedimiento. "Al hablar de la identificación con el misterio, con el abismo, con las estrellas-dice-Neruda está aludiendo a ese sentimiento de unidad con el cosmos que está en la raíz de la poesía" (85). Y de igual manera, crítico y poeta (en este caso no en lo que normalmente llamamos un poema), cuando el segundo habla de la "absorción física del mundo" (86), expresión que no puede tener ningún sentido literal y si lo tuviera nada tiene que hacer con ser poeta o con hacer poesía. Rodríguez repite la metáfora: "El poeta se abre camino dentro del mundo y lo absorbe físicamente" (87).

Así podríamos seguir mucho más allá. En su búsqueda por penetrar con las palabras el "corazón" de las cosas falla el poeta; pero también el crítico, que no cesa en su empeño por "develar" la anhelada "sustancia" (o el rostro) que cubre el velo tejido por el poema y acaba poniendo un velo más sobre la tela (una vez más: "la toile enveloppant la toile").

## CITAS

- ( 1 ) E. S. Burt: "Developments in Character: Reading and Interpretation" in "The Children's Punishment" and "The Broken Comb" in *The Lesson of Paul de Man* Yale French Studies, N. 69. New Haven: Yale University Press, 1985. P.172.
- ( 2 ) El término lo tomamos de Jacques Derrida: *Positions: Entretien avec Henry Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdeline, Grey Scarpeta*. Paris: Editions de Minuit, 1972. P. 61-62
- ( 3 ) Ibid, p. 62
- ( 4 ) Derrida, además, afirma: "l'une des th'eses-ily en a plus d'une—inscrites dans la dissémination c'est justement l'impossibilité de réduire in texte comme tel a ses effects de sens, de contenu de these ou de theme. Non pas l'impossibilité, peut être, puisque cela fait... couramment, mais la résistance-nous dirons la restance-d'un écriture qui ne s'y fait pas plus q'elle ne se laisse faire". J. Derrida: *La Dissemination*, Paris: Editions du Seuil, 1972. P.13.
- ( 5 ) Paul de Man: *The Resistance to Theory*. Mineápolis: University of Minesota Press, 1986.
- ( 6 ) Sobre "Débil de Alba" puede verse una panorámica de ello en la tesis de Carlos Cortínez "Comentario Crítico a los Diez Primeros Poemas de *Residencia en la Tierra*" University of Iowa, 1975.
- ( 7 ) Roland Barthes: *Le Plaisir du Texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973. P.10.
- ( 8 ) Como la crítica de la "indeterminacy" de Hartman, que propone suspender las resoluciones, no simplemente en espera de aclarar la complejidad del texto sino que, como él afirma, "The delay is intrinsic: from a certain point of view, it is thoughtfulness itself. . . a labor that aims not to overcome the negative or indeterminate but to stay within it as long as is necessary" Geoffrey Hartman: *Criticism in the Wilderness*. New Haven: Yale University Press. 1980, P. 269-270.
- ( 9 ) El trabajo de la crítica hasta aquí ha consistido en "sujetar" el texto en un contexto inmediato. Por ejemplo el caso de Enrico Mario Santí que propone una coherencia "sintáctica" entre los poemas que constituyen el poemario. Enrico Mario Santí: *Pablo Neruda: The Poetics of Profecy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982. Véanse págs. 50 y 54.
- (10) Pablo Neruda: *Confieso que he vivido. Memorias*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1974. P. 168.
- (11) Véase al respecto, el comentario de Josué Harari en *Textual Strategies Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca. New York: Cornell University Press, 1985. P. 37.
- (12) "La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La toile enveloppant la toile. Des siècles à defaire la toile. La reconstituant aussi comme un organisme. Régénérant indefiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture. Réservant toujours une surprise à l'anatomie ou a la physiologie d'une critique qui croirait en maîtriser le jeu, en surveiller à la fois tous les fils, se leurrant aussi à vouloir regarder le texte sans y toucher, sans mettre la main a l' "objet", sans se risquer à y ajouter, unique chance d'entrer dans le jeu en s'y prenant les doigts, quelque nouveau fil." J. Derrida: *La Dissemination*. P.71.
- (13) Jorge Debravo: *Nosotros los hombres*. San José: Editorial Costa Rica, 1966. P. 19.
- (14) Pablo Neruda: *Residencia en la Tierra* (Tercera Edición) Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1958. P.15 y 16.
- (15) "Interpretación de una Poesía Hermética", reza el subtítulo del conocido trabajo de A. Alonso *Poesía y Estilo en Pablo Neruda* Editorial Losada S.A., 1940.

- (16) A. Alonso emplea la expresión en el capítulo v de su libro: "La sintaxis", Op. Cit. P.99 y sgts.
- (17) Sobre el carácter de suspensión en el blanco de la página, que en todo caso, tienen los títulos, suele referirse Derrida, en la obra de Mallarmé: "La Double Séance" en *La Dissémination* P. 205 y siguientes.
- (18) Amado Alonso: Op. Cit. P. 134.
- (19) Ibid. P. 133.
- (20) Ibid. P. 134.
- (21) Ibid. P. 133.
- (22) A. J. Greimas: *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos, 1966.
- (23) Véase por ejemplo, François Rastier: "Sistemática de las isotopías", en A. J. Greimas y otros: *Ensayos de Semiótica poética*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. P. 129.
- (24) A. Alonso: Op. Cit. P. 228. La referencia geográfica aquí igualmente pudo haber sido el Lejano Oriente como podría desprenderse de la correspondencia con Eandi. (Margarita Aguirre: *Pablo Neruda, Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1980). Por su parte, como nosotros, Carlos Cortínez (Op. cit. P. 128) señala en relación con el poema "Débil del alba" la poca importancia que pueda dársele a ese tipo de referencia.
- (25) Un breve recuento de los trabajos: de Alain Sicard: *El pensamiento Poético de Pablo Neruda*. (Versión española de Pilar Ruiz V.) Madrid: Gredos, 1981; de Alfredo Lozada: *El Monismo Agónico de Pablo Neruda. Estructura Significado y Filiación de Residencia en la Tierra*, México: B. Costa Amic, 1971; de Enrico Mario Santí: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*; de Manuel Durán y Margery Safir: *Earth Tones. The poetry of Pablo Neruda*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.; y, desde luego el de Amado Alonso, entre otros, señalan importantes trasfondos simbólicos y filosóficos en la obra.
- (26) Esta relación especular que comentaremos luego, la destaca también Enrico Mario Santí: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. P. 56.
- (27) El binarismo que sustenta, por ejemplo, la teoría estructuralista podría dar una resolución "lógica" de la obra. Jaime Concha señala este juego binario con los signos que proponemos, en *Tres Ensayos sobre Pablo Neruda*. The University of South Carolina, 1974. P. 42.
- (28) "Maternidad" *Residencia en la Tierra* P. 95.
- (29) A. Alonso, que no ha tomado en cuenta esta posibilidad binaria, propone una interpretación de la estrofa prácticamente opuesta a la nuestra, a veces no del todo convincentemente fundada: "La invasión de la luz se presenta al revés, como la retirada de las sombras, lo cual tiene conocida tradición poética. El de dónde se va la sombra, qué abandona, es lo que tiene aquí sabor nerudiano: se va la sombra callada, húmeda(...), de tantas alcobas donde los hombres no pueden dormir, presa de inútiles cavilaciones; se va de las mismas cabezas caviladoras, en donde estaba trastornando el sentido de las cosas, se va de las mismas cavilaciones inútiles (inútiles = que no librarán a los caviladores de la llegada del dolor); la sombra estaba envolviendo a las cosas en ataque devorador, destruyéndoles la forma (no la consistencia) y las formas se defendían del ataque, insinuándose en la sombra envolvente; y ahora, la sombra se va de tanta forma aguda que se defendía" (1)
- (1) "Sugerencia de algo enemigo, atormentador;..." Op. Cit. P. 260.
- Alain Sicard encuentra que la noche y el día no establecen un juego dialéctico de oposición sino después de las Residencias, concediendo a la noche un carácter uterino y renovador (Op. Cit. P. 200 a 203). La misma igualdad señala Alfredo Lozada en *El Monismo Agónico de Pablo Neruda*, P. 128.
- (30) Véase, por ejemplo, la interpretación que hace J. Hillis Miller del texto de Wordsworth "A Slumber Did My Spirit Seal", en *Romanticism and Contemporary Criticism* (Morris Eoves and Michael Fischer Editors). Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. P. 109.
- (31) Véase por ejemplo: René de Costa: *The Poetry of Pablo Neruda*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1979. P.66, Enrico Mario Santí: Op. Cit. P. 37 y 42, vincula el carácter "profético" y "visionario" de Neruda con el mismo movimiento.
- (32) Pablo Neruda: *Memorial de Isla Negra* en *Obras Completas* (2 v.) Buenos Aires: Editorial Losada, 1968, 11-506, 507.
- (33) Véase, por ejemplo, Manuel Durán y Margery Safir: Op. Cit. P. 44. También René de Costa: Op. Cit. P. 66.
- (34) A. Lozada afirma que Neruda leyó asiduamente a Baroja. Con él se despertó su entusiasmo por el filósofo alemán. Op. Cit. . . P. 107-109.
- (35) Aunque la influencia de Quevedo, como puede desprenderse de la correspondencia con Eandi, está desde el principio de las Residencias, es sobre todo en la *Tercera Residencia* donde se manifiesta enteramente este trasfondo. Sicard se refiere ampliamente a ella. Op. Cit. P. 426-436. También Jaime Alazraki: *Poética y Poesía de Pablo Neruda*. New York: Las Americas Publishing Company, 1965. P. 152-155.

- (36) P. Baroja: *El Arbol de la Ciencia*. Madrid: R. Caro Raggio, 1918. P. 52.
- (37) Calderón: *Príncipe Constante*: Obras Completas. Tomo I: Dramas. Madrid: Aguilar, 1969. P. 267. Dice también: "Tan cerca vivimos, pues, / de nuestra muerte; tan juntos / tenemos, cuando nacemos, / el lecho como la cuna." P. 274.
- (38) Desde otras posibilidades, el tema de lo apocalíptico que lo había señalado A. Alonso para *Residencia*, lo trata posteriormente Enrico Mario Santí en *Pablo Neruda, The Poetics of Prophecy* (Pags. 206 y sgtes.) y en "Neruda. La modalidad apocalíptica", en *Pablo Neruda. El Escritor y la Crítica*, edición de E. Rodríguez Monegal y E. M. Santí. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1980. P. 265 y sgtes.
- (39) Borges: "Elogio de la sombra".
- (40) Pablo Neruda: *Residencia en la tierra* P. 106.
- (41) Susan Handelman: "Everything Is In It": *Rabbinic Interpretation and Modern Literary Theory*. *Judaism* 35:4 (Fall, 1986) P. 438-439.
- (42) "De los grandes temas nerudianos, —Sicard alude al que él llama "El viejo día que nace"— este es indudablemente el más frecuente. El fenómeno al que se refiere— la alternancia de los días y las noches— es, sin embargo, lo más trivial que pueda haber. Pero si se ejerce tal atracción sobre el poeta, ¿acaso no es precisamente a causa de su extrema trivialidad y su inalterable monotonía?" Op. Cit. P. 187.
- (43) Salmos 104, (1-2). Paul de Man trata el texto, citado por Hegel en el capítulo destinado a este en *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. Sobre el tema véase también: Cynthia Chase: "Giving a Face to a Name, De Man's Figures" in *Decomposing Figures* Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1986. La luz como hecho físico también resulta una común catacrexis en relación con la inteligencia, la espiritualidad etc. Véase J. Derrida "White Mythology" en *Margins*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 256-257.
- (44) El punto de vista de ciertas estrategias críticas, como el caso del deconstruccionismo, han vuelto a dar carácter relevante a la metáfora del velo. Como ejemplo de ello puede ponerse: "Essays on Epitaphs" de Wordsworth, sobre el cual versa el trabajo de Paul de Man, de polémicas consecuencias "Autobiography as De-facement" en *Rhetoric of Romanticism*, P. 67. Sobre el mismo trabajo de Man considérese por ejemplo: Hans-Jost Fray: "Undecidability" en *The Lesson of Paul de Man*. *Vale French Studies*. No. 69. 1985; y el citado de Cynthia Chase.
- (45) J. Derrida: *La dissemination*. P. 242.
- (46) Pablo Neruda: "Arte Poética". *Residencia en la tierra*. P. 40.
- (47) Pablo Neruda: "El deshabitado" *Residencia en la tierra*. P.50.
- (48) Alfredo Lozada señala "el uso de 'tejido' para metaforizar el día, la tarde, la noche" y "las imágenes del telar, el hilo, la hebra, la aguja" relacionados con "la generación universal". A. Lozada: *El Monismo agónico de Pablo Neruda*. P. 323.
- (49) Pablo Neruda: *Tercera Residencia*. Buenos Aires: Editorial Losada. S.A., 1947. P. 9.
- (50) Véase, del presente trabajo, "El juego de la interpretación", P.9.
- (51) E. M. Santí: *Pablo Neruda. The Poetics of Prophecy*. P.24.
- (52) Ibid. P.24 y 25.
- (53) Ibid. P.30.
- (54) Ibid. P.24.
- (55) Paul de Man: "Autobiography As De-Facement". Op. Cit. P.25.
- (56) Alain Sicard bajo el subtítulo "La escritura de las Residencias y sus contradicciones" se manifiesta en contra, en este caso, de Emir Rodríguez, Monegal y de la visión profética de Neruda. Sicard afirma: "Al reflejar. . . el lento pero implacable deterioro del poder profético, la poesía de las Residencias da un primer paso hacia su desmistificación" Alain Sicard: *El Pensamiento poético de Pablo Neruda* P. 601.
- (57) E. M. Santí: *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*. P.56.  
Al concluir con "Significa sombras" como el poema que recoge ese carácter en *Residencia*, Santí opina: "The nebulous affirmation that "it means shadows" does not point to the absence of meaning but rather to the fact that whatever knowledge there's remain shrouded within a mystery that poetic vision has failed to penetrate". E. Mario Santí: Ibid. P. 25.  
Manuel Durán y Margery Safir, por su parte, afirman al respecto: "The absolute breaking down of barriers is not possible in the normal world, and, as we have mentioned, the overwhelming sensation of *Residence on Earth* is one of frustration, of truncated process, of energy moving toward a reconciliation which remains an elusive absence." Op. Cit. P. 50.
- (58) E. M. Santí: Ibid. P.25.  
Al respecto opina Paul de Man: "In conformity with a paradox that's inherent in all literature, the poetry gains a maximum of convincing power at

- the very moment that it abdicates any claim to truth". Paul de Man: "Tropos (Rilke)" *Allegory of Reading. Figures of Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979. P. 50.
- (59) Paul de Man: "Autobiography as Defacement". Op. Cit. P. 76. Para el desarrollo de este tratamiento de la prosopopeya puede verse: M. Rifaterre: "Prosopopoeia". *The Lesson of Paul de Man*. Yale French Studies. P. 107-123. J. Culler. "Reading Lyric". Ibid. P. 98-106. Y el ya citado "Giving a Face to a Name" de Cynthia Chase.
- (60) Hillis Miller. *The Linguistic Moment*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986 P. 427. Como en este caso el deconstruccionismo ha encontrado interesantes posibilidades, junto a la prosopopeya, en la catacresis. Véase también A. Warminski: "Reading for example: A Metaphor in Nietzsche's *Birth of Tragedy*" en *Readings in Interpretation: Holderlin, Hegel, Heidegger*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. P. 427.
- (61) Sobre la ubicuidad de la catacresis véanse los comentarios de J. Derrida sobre Fontanier en "White Mythology" ("The Ellipsis of the Sun") en *Margins* P. 235 y sgts.
- (62) "To the extend that language as figure (or metaphor, or prosopopeia) It's indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing and, as such, it's silent, mute as pictures are mute." Paul de Man: "Autobiography as De-Facement". P.80.
- (63) "Pascal has already said as much: "Figure bears absence and presence". A sign or a succession of linguistic signs form a single line, and this linear form is the concern of grammanians. Rhetorical form is a surface, delimited by two lines of the present signifies and the absent signifies." Gerard Genette: *Figures of Literary Discourse* (Translated by Alan Sheridan) New York: Columbia University Press. 1982, P. 49.
- (64) Pablo Neruda: *Confieso que he vivido. Memorias*. P. 168.
- (65) Véase por ejemplo, J. Derrida: *De la Gramatologie* Paris: Les Editions de Minuit, 1967. P. 92 y siguientes.
- (66) A. Lozada interpreta la imagen en relación con la "Sustancia" schopenhaueriana. A. Lozada: Op. Cit. P. 228. Por su parte, Carlos Cortínez interpreta la expresión como la relación entre rutina y burocracia ("cadenas") y lo natural ("claveles") Op. Cit. P. 124.
- (67) Véase por ejemplo, Jorge Andrés Camacho: "El sentido profundo de la poesía en un texto de Vicente Aleixandre" Universidad de Costa Rica: *Revista de Filología y Lingüística*. 10(2): 89-95, 1984.
- (68) J. Derrida: "White Mytology" Op: Cit. P. 71.
- (69) Véase cita No.12.
- (70) J. Derrida: *De la Gramatologie*. P. 27 y 28.
- (71) Margarita Aguirre: *Pablo Neruda, Héctor Eandi. Correspondencia durante Residencia en la Tierra*. P. 78-79.
- (72) La relación himen-texto la analiza Derrida en Mallarmé. Véase cita No.45.
- (73) Cynthia Chase: "Giving a Face to a Name". P. 91.
- (74) R. Barthes: *Le Plaisir du Texte*. P.45 y 46.
- (75) E. Mario Santí en *Pablo Neruda: The Poetics of Prophecy*, habla de self reflection tanto en relación con "Débil del Alba" como de las Residencias en general.
- (76) Abrams: *El espejo y la lámpara. Romantic Theory and Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.
- (77) W. David Shaw: *The Lucid Veil, Poetic Truth in the Victorian Age*. The University of Wisconsin Press, 1987. P. 2.
- (78) Con otro sentido estos textos son comentados por Emir Rodríguez Monegal en el artículo "el sistema del poeta" en *El escritor y la crítica* (Edición de Rodríguez Monegal y Mario Santí) Madrid: Taurus, 1980. P. 86 y .
- (79) Pablo Neruda: *Obras Completas*. (Volumen II) P. 506 y 507.
- (80) Antonio Machado: *Poesías Completas* (duodécima edición) Madrid: Espasa Calpe, S.A. 1969. P.61.
- (81) Jaime Concha habla del "Fundamento" en "Observaciones de algunas imágenes de *Residencia en la tierra*" en *Simposio Pablo Neruda*. Columbia: University of South Carolina. 1975. P. 114.
- (82) Amado Alonso: Op. Cit. P. 134.
- (83) Ibid. P. 135.
- (84) Ibid. P. 134.
- (85) Rodríguez Monegal y Mario Santí: "El sistema del poeta" Op. Cit. P. 87.
- (86) Citado por Rodríguez Monegal: Ibid. P. 73
- (87) Ibidem.