

Poética de la lectura en la obra de Jorge Teillier

Poetics of the Reading in Jorge Teillier's Works

Ana María Riveros Soto

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

ana.riveros@pucv.cl

Este trabajo busca establecer las claves para la conformación de una poética de la lectura en la obra de Jorge Teillier a partir del análisis del componente intertextual bajo el cual emergen referentes significativos en la formación del poeta como lector, y de procedimientos alegóricos mediante los cuales se representa la experiencia lectora y estético-literaria, la que se concibe como un componente medular de la poesía lárca en cuanto constituye esta una de las vías de acceso al *realismo secreto*. Lo anterior, en conformidad con las propuestas teóricas contemporáneas en torno a la lectura y el proceso lector.

Palabras clave: Lectura literaria, lector, experiencia estética, intertextualidad, poesía lárca.

This paper provides clues about a framework for the poetics of reading Jorge Teillier's works by analyzing the intertextual component from which significant referents in the training of the poet as a reader emerge as well as by following allegorical procedures through which the reading and aesthetic-literary experience is represented, which is conceived of as a central component of the poetry dubbed *lárca* as this helps access *hidden realism*. The above concurs with contemporary theories about the reading process.

Keywords: Literary reading, reader, aesthetic experience, intertextuality, laric poetry.

1. Introducción

A lo largo de la producción poética de Jorge Teillier, junto con sus ensayos, textos en prosa¹ y entrevistas², es posible reconocer la presencia de referencias directas e indirectas vinculadas a las experiencias y procesos de lectura literaria efectuados por el autor, desde su infancia y en el transcurso de su vida, aspecto que en su conjunto se configura como un componente medular de la *poesía de los lares*³, en compañía de otras claves esenciales de esta poética ya abordadas ampliamente por la crítica y explicitadas por el mismo Teillier (1999), entre ellas, la infancia, la muerte, el paraíso perdido, el mito, el sueño, el espacio del lar, la memoria, el arraigo y la poesía genealógica (Jones 1981; Giordano 1987; Volpe 1993; Morales 1996; Quiñones 1997; Binns 2001; Candia 2007; Guerrero 2012; Fernández y Riosco 2014). Bajo esta mirada, la lectura literaria es concebida como uno de los pasajes o vías por medio de las cuales se posibilita el ingreso a la *realidad secreta* evocada permanentemente por la estética teillierana, o el acceso al "mundo que verdaderamente habito", en palabras del propio autor (1999: 59), dominio que se homologa a la misma "experiencia poética" (59) tal como se plantea en uno de sus ensayos fundamentales⁴.

El mundo poético evocado en Teillier se vuelve, entonces, no solo dimensión mítica, maravillosa, onírica y conjural, entre otras, sino también dimensión lectora, en cuanto el paisaje natural es visto, al igual que los procesos de lectura, obras y textos literarios, como "depósito de significados y símbolos ocultos" (23) a través de lo cual se posibilita el acceso al *paraíso perdido*, dominio al que pertenece verdaderamente el sujeto de esta poesía. La evocación del *realismo secreto* y el traspaso del umbral constituyen, en este sentido, alegorías de la experiencia lectora, lo que se representa en Teillier por medio de dispositivos de búsqueda, ingreso, llamado y encuentro con la otra dimensión, instancias mediante las cuales tiene lugar el quiebre y distanciamiento con el orden cotidiano.

A partir de estos procedimientos alegóricos y del componente intertextual bajo el cual se hace presente un conjunto de referentes literarios esenciales en la formación de Teillier como lector, se establecen las claves relevantes para la conformación de una *poética de la lectura* en esta obra, basada en la experiencia estético-literaria en el que el sujeto-lector accede a los tiempos

¹ Gran parte de los ensayos y documentos en prosa de Teillier han sido recogidos en la edición de Ana Traverso: Teillier, J. *Prosas*. Santiago: Sudamericana, 1999. En el presente trabajo todas las referencias efectuadas a textos en prosa corresponden a esta edición.

² Entre los textos que recogen entrevistas efectuadas a Jorge Teillier, destacan Olivárez, C. *Conversaciones con Jorge Teillier*. Santiago: Los Andes, 1993; Teillier, J. *Entrevistas (1962-1996)*. Daniel Fuenzalida (comp.). Santiago: Quid Editores, 2001; Ortega Parada, H. *Jorge Teillier. Arquitectura del escritor*. Santiago: LOM, 2004; y Teillier, J. *El retorno a la aldea: extracto de entrevistas a Jorge Teillier*. Cristian Jara Toro (ed.). Santiago: Alquimia Ediciones, 2016.

³ En el ensayo "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena" (1965), el autor asienta las bases de lo que él denomina "poesía de los lares". En Teillier 1999: 21-27.

⁴ "Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética" (1968-1969). En Teillier 1999: 59-66.

inmemoriales y al conocimiento de sí mismo, aspectos asociados en la poética lárca a la etapa de la niñez, periodo en el que emergen las primeras lecturas cardinales para el autor: "Leía como si me hubiesen dado cuerda. Leía de todo, desde cuentos de hadas y *El Peneca* hasta Julio Verne, Knut Hamsun y Panait Istrati, por quien aún vuelan los cardos en el Baragán" (59).

2. La obra literaria como lectura y recepción

La *estética de la recepción*⁵ constituye uno de los primeros referentes teóricos cuyo interés se focaliza en el acto y proceso de lectura en tanto la "obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector" (Iser 149), lo que Ingarden concibe como modos de concreción de la misma (36), en cuanto el polo estético de la obra solo se actualiza por medio de la conciencia de quien la recibe y procesa, en interacción con su polo artístico (Iser 149), conformado en parte por los aspectos no dichos del texto, vacíos que operan como dispositivos de activación y sugestión que buscan estimular la participación y productividad del lector. La lectura presenta, en este sentido, una estructura hermenéutica profunda que se actualiza por medio de elementos de indeterminación, hiatos y rupturas provistos por el texto. Para Jauss, el texto se transforma precisamente en obra en tanto "solo se convierte en acontecimiento literario para su lector" (2005: 869), proceso en el que opera el denominado "horizonte de expectativas"⁶, correspondiente al sistema de valores, criterios y expectativas con el que los lectores perciben el texto y determinan su carácter literario⁷ (872), concepto asociado a la "fusión de horizontes" propuesta por Gadamer⁸, dinámica en la que participan, según Jauss, elementos concretizadores de sentido provenientes del texto –horizonte intraliterario– y de la época en la que se actualiza la obra –horizonte extraliterario–, en razón de la experiencia estético-literaria que tiene lugar en el lector o en una determinada sociedad de lectores (2015: 77).

⁵ Los primeros antecedentes de la teoría de la recepción se ligan con las propuestas levantadas por Jan Mukarovsky (1935) en torno al *objeto estético*, concebido este como el "correlato del artefacto en la conciencia del receptor" (cit. en Fokkema e Ibsch 50), de orden colectivo y sujeto al contexto de circulación. Lo anterior, a base de la multiplicidad de interpretaciones y objetos estéticos que pueden generarse en torno a un mismo artefacto, lo que da cuenta del carácter dinámico del signo artístico-literario (50).

⁶ El término proviene de Karl Popper (1949) y Karl Mannheim (1940). El primero sostiene que en la base de toda observación científica existe un "horizonte de expectativas" o hipótesis desde donde se aborda el objeto, mientras que el segundo alude a las frustraciones de las expectativas como rasgo característico de la sociedad contemporánea (Fokkema e Ibsch 180-181).

⁷ Jauss coloca énfasis en el carácter dialógico de la obra literaria como fundamento del saber filológico, en tanto la historia literaria constituye, para el autor, un trazado basado en procesos de recepción y producción estética determinado por el conjunto de los lectores, la comunidad crítica y el mismo sujeto escritor (2005: 868).

⁸ Para Gadamer, todo proceso de comprensión implica una articulación entre un tiempo pasado y uno presente, en cuanto este último no existe sin el primero: "El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos "horizontes para sí mismos"* (...) En la realización de la comprensión tiene lugar una verdadera fusión horizontal que con el proyecto del horizonte histórico lleva a cabo simultáneamente su superación" (Gadamer 376-377) (la cursiva es del autor).

En esta línea, Eco concibe al lector como una entidad activa y co-productora de sentido a través de su concepto "obra abierta", perspectiva bajo la cual el texto literario debe promover "actos de libertad consciente" en tanto exige respuestas libres e inventivas por parte de quien lee, en función de su entramado complejo –basado en la ambigüedad semántica– y de la carga de subjetividad que conlleva la interacción obra-intérprete, en concordancia con una "poética de la sugerencia" (897) abierta hacia el lector:

La obra que "sugiere" se realiza siempre cargada de las aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete (...) en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera especial precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias (Eco 897-989).

Posterior a la teoría de la recepción, Barthes acuña el concepto *texto-lectura* para hacer referencia al texto que cada lector escribe en su mente al momento de leer⁹, el S/Z (2012: 40) que surge producto de la convergencia de sentidos y asociaciones que posibilitan la emergencia de una lectura irrespetuosa a partir de la cual se construye un nuevo entramado semántico, en tanto esta deriva de formas transindividuales mediante las cuales el lector dispersa, disemina e imprime su postura frente a los sentidos del texto en base a la fuerza digresiva de este (41-42). Tales rupturas, pluralidades, sentidos revocables y aparentemente precarios, propios del carácter incompleto del texto, permiten que el lector se deslice libremente a través de él, dando paso al *goce estético*, basado en la fisura y en movimientos de subversión (Barthes 1982: 10-11). Para De Certeau, precisamente, "los lectores son viajeros" (187) en cuanto cazan furtivamente en la lectura significados transformados por ellos, experiencia subjetiva que da cuenta del proceso de producción semántica por parte de quien lee:

(...) "toda lectura modifica su objeto", que (Borges ya lo decía) "una literatura difiere de otra menos por el texto que por la forma en que se le lee", y que finalmente un sistema de signos verbales o icónicos es una reserva de formas que esperan sus sentidos del lector. Si entonces "el libro es un efecto (una construcción) del lector", se debe considerar la operación de este último como una especie de *lectio*, producción propia del "lector" (181-182)¹⁰.

⁹ A propósito de la experiencia estético-lectora, Barthes apunta: "¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? Es una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de *leer levantando la cabeza?*" (2012: 39) (la cursiva es del autor).

¹⁰ Los fragmentos entrecomillados remiten a citas efectuadas por De Certeau, correspondientes de modo consecutivo a Michel Charles (1977), Jorge Luis Borges y Michel Charles, estas dos últimas recogidas en Genette (1966). El cuarto y último entrecomillado corresponde a un comentario a pie de página de De Certeau en el cual se señala que durante la Edad Media el término "lector" equivalía a un título de maestro. La cursiva en la cita es del autor.

Tal autonomía por parte del lector depende, sostiene De Certeau, de la transformación en las relaciones sociales y del declive de los campos de poder que han regido la práctica lectora (186), hecho que implica un proceso de fuga, en tanto el lector se desterritorializa al oscilar en un no lugar, espacio de incertidumbre –de un yo-lector como no verdad (Sojcher, cit. en De Certeau 186)– en donde el sujeto se pierde, se encuentra y transforma a sí mismo.

La abstracción del mundo circundante –el problema de su referencialidad– posibilita, en este marco, la actualización del texto, según propone Ricoeur, debido a que se crea una nueva referencia en función del lector y del contexto desde el cual este lee (2003: 93) a favor de la interpretación y apropiación de sentidos, objeto central de toda hermenéutica. Chartier apunta, al respecto, que la lectura es un espacio de apropiación determinado por variables históricas y, por esta razón, no reductible a aquello que se lee (cit. en Bourdieu 264). La lectura es concebida, en este sentido, como una “práctica sociocultural” (Bourdieu 253) en razón de las condiciones culturales que inciden en la formación del lector, lo que permite la producción de interpretaciones heterogéneas y diferenciadoras, de acuerdo a las diversas maneras de leer (257-258), frente a ello la lectura constituye un recorrido plural e infinito: “Las diferencias parecen no tener fin, pues la lectura no es una simple habilidad sino una manera de elaborar significado” (Darnton 193).

3. Intertextualidad y lectura literaria

La intertextualidad da cuenta de la relación de copresencia e interacción explícita o implícita entre dos o más textos anteriores (Genette 10) en un mismo entramado o secuencia verbal, la que se encuentra “doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (transformación de esa escritura)” (Kristeva 236). La palabra constituye, en este sentido, “un diálogo de varias escrituras” (188), un *hipertexto* o texto B frente a un *hipotexto* o texto A, según propone Genette (14), en el cual confluyen tres lenguajes: el del escritor, el del destinatario y el de la cultura, proceso en donde la palabra es una y otra a la vez, en tanto se halla enlazada a los diversos interlocutores del discurso –relación horizontal– como a los textos previos que este evoca –relación vertical– (Kristeva 190). Al respecto, Barthes apunta que “todo texto es un intertexto (...) un tejido nuevo de citas pretéritas” (cit. en Guillén 312), porque en él convergen textos provenientes de la cultura anterior y la actual, relaciones que se establecen a nivel de diálogo, flujo y comunicación. El texto literario se elabora, por tanto, en interacción con otros que le han precedido, asumiendo un sentido dinámico a partir del vínculo intertextual, relación que constituye un “homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria” (Guillén 247), conforme con la integración en un mismo discurso de elementos culturales diversos: “confluencia original, en suma como el ser humano, de itinerarios antiguos” (247).

Lo anterior presupone una labor activa por parte del lector, quien descifra las referencias explícitas o implícitas –“una cita fantasma” (Riffaterre, cit. en Guillén 317)– dispuestas en el texto. Al enfrentarse a una obra literaria se está, por esta razón, ante “el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la

estilística del silencio” (Guillén 317), dimensión a la cual debe ingresar el sujeto lector en tanto el cruce intertextual se materializa y se abre a nuevos significados solo en la conciencia de quien lee, así como sostiene Riffaterre: “La intertextualidad es (...) el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, solo ella produce la significancia” (cit. en Genette 11).

4. Evocación de la maravilla: alegoría de la lectura literaria

Las primeras marcas en torno a las lecturas y referencias literarias que forman parte del imaginario poético en Teillier la constituyen las menciones directas a obras, autores y poetas que integran este corpus, como a su vez a huellas y elementos simbólicos que nos remiten a los paisajes, signos y claves propias de los mundos poético-literarios evocados en los hipotextos y con los cuales la estética teillierana establece una estrecha relación. De este modo, los títulos de algunos de sus poemarios, *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963), la antología *Los dominios perdidos* (1992) y *En el mudo corazón del bosque* (1997), sintagmas que aluden respectivamente a las obras *Peter Pan* (1911) de J. M. Barrie, *El Gran Meaulnes* (1913) de Alain-Fournier, y al conjunto de relatos maravillosos provenientes de la tradición oral alemana, gran parte de ellos recogidos por Jacob y Wilhelm Grimm en la antología *Cuentos infantiles y del hogar* (1812), constituyen claves que permiten situar la producción teillierana en el contexto de una escritura intertextual en cuyo entramado se evidencian las marcas de lecturas anteriores que recogen, en este caso, referencias literarias de origen europeo y de carácter narrativo, vinculadas en su mayoría a relatos de aventuras y en cuyos universos diegéticos tiene lugar la alusión a mundos y/o espacios que constituyen quiebres respecto del orden cotidiano, hecho que acontece mediante dispositivos o procedimientos de *búsqueda, ingreso, llamado y encuentro* con la dimensión maravillosa evocada en los textos precedentes: “y en sueños nos reunimos para caminar / hacia el País de Nunca Jamás / por senderos retorcidos iluminados / solo por las candelillas y los ojos encandilados / de las liebres” (PPNJ 44)¹¹; “eran las estrellas eternas / del cielo de la adolescencia. / En la noche apagaste las lámparas / para que halláramos los caminos perdidos / que nos llevan hacia un laúd roto y trajes de otra / época” (DP 45); “Conozco los senderos de hojas holladas por las brujas / que vienen con usos de lanas / y sé donde relumbran los pies de las hadas / en la pálida espuma” (MCB 53).

La producción teillierana retoma, bajo este marco, una tradición poético-literaria que proviene fundamentalmente de dos sistemas discursivos específicos¹²: por un lado, el conjunto de relatos entendidos como cuentos

¹¹ Con el fin de facilitar al lector la identificación de las obras citadas, a continuación los textos poéticos de Teillier serán referidos mediante su sigla, las que se especifican en la bibliografía al final del presente estudio.

¹² En la obra teillierana confluye a su vez toda una tradición poética vinculada a la producción chilena contemporánea al autor, entre quienes destacan poetas como Rosamel del Valle, Teófilo Cid, Rolando Cárdenas, Omar Lara, entre otros. No obstante lo anterior, este estudio se centra fundamentalmente en los dos sistemas discursivos señalados, debido a que estos operan como dispositivos que determinan desde temprana edad la formación de Teillier como lector y la posterior configuración del universo lárco. Al respecto, el autor señala:

de hadas, folclóricos y/o maravillosos, derivados de la tradición oral popular europea; y por otro, un corpus de obras y autores pertenecientes a la literatura universal, entre quienes destacan narradores como Carroll, Alain-Fournier, Hamsun, Lagerlöf, Stevenson, y los poetas Cadou, Char, Eluard, Esenin, Rilke, entre otros, cuyas propuestas estéticas mantienen correspondencias significativas con la poética teillierana. Es el caso de *Alicia en el País de las Maravillas* (Carroll, 1865) y *La Isla del Tesoro*¹³ (Stevenson, 1883), obras en cuyos mundos tiene lugar la inversión y fractura de la experiencia cotidiana por medio del acceso al dominio de lo desconocido, en razón de las aventuras, eventos y peligros –cual laberinto– que el héroe debe enfrentar, alegoría del ingreso al universo evocado por Teillier que trasciende los límites de lo cotidiano (1999: 61); acción que en esta poesía responde al deseo íntimo de los sujetos quienes se transforman, crecen y se reconocen a sí mismos en función del quiebre profundo de las normas que rigen el orden social y el sistema lingüístico-cartesiano: “No puedo ir a hablar con ustedes / Perdonen mi mala educación / Prefiero asistir sin ser invitado / a tomar un té infinito / con el Lirón; la Liebre y el Sombrero loco” (MM 97); “pero ahora él duerme / y sueña estar a orillas del río del País de la Libertad / donde llegarán los suyos cantando *Sinne Finne* / el himno de los que no les importó perder la casa, / ni el mar, ni la esperanza” (MH 14).

El proceso de traspaso del umbral –deseo y transformación del yo–, constituye en Teillier una alegoría de la experiencia lectora-literaria, en tanto a través de ella el sujeto lector ingresa a otra espacialidad o dominio en el cual se invierten o transgreden los códigos de la referencialidad (Aguar e Silva 16), la significación (20) y los hábitos lingüísticos convencionales (24), lo que es propio del lenguaje literario, en favor de los múltiples sentidos que buscan ser activados en el lector por medio del goce estético. Aquella otra realidad o *realismo secreto* es concebido por el autor, precisamente, como el dominio de lo poético-literario, frente a ello la lectura constituye este espacio fronterizo que permite al lector “superar la avería de lo cotidiano” (Teillier 1999: 61) mediante el acceso a un espacio distinto u opuesto al real: “La literatura y la poesía a su modo crean un mundo distinto, dan una visión en un espejo mágico. Y muchos de nuestros autores han entregado esta visión para el futuro” (Teillier 2001: 28).

La alegoría teillierana se condensa y materializa, asimismo, por medio de las referencias lectoras efectuadas por el poeta-hablante lírico a través del “Libro de Homenajes” que integra las ediciones de *Muertes y Maravillas* (1971) y en *Para un pueblo fantasma* (1978), apartado compuesto por poemas

“(…) los poetas suecos, que tienen mucho que ver con los chilenos. Sobre todo con los del sur de Chile. Son poetas muy del paisaje. No han perdido el concepto de bosque, la nieve, la lluvia. Los elementos. Las ciudades son un lugar donde estar no más, pero realmente viven con la naturaleza” (2001: 106).

¹³ En 1982, Teillier publica en Lima junto al poeta peruano Juan Cristóbal el texto de prosa poética denominado *La isla del tesoro*, en homenaje a la novela de Stevenson, obra que fue corregida para su reedición en 1996. Respecto a la imagen de los piratas, bucaneros y filibusteros, en el prólogo de 1996 Juan Cristóbal señala: “fueron viajeros alucinados, descubriendo en cada puerto ‘la vida secreta de las cosas’” (10).

dedicados a un conjunto de escritores y poetas¹⁴ con quienes Teillier ha manifestado especial cercanía: "Puedo sentirlos e invento poemas sobre ellos. Tengo afinidad con los nórdicos... Es el sur que me pesa" (33). De este modo, la búsqueda y encuentro con la maravilla constituyen en Teillier la metáfora del acceso al reino de la literatura, el que es evocado permanentemente en su poesía: "El nombre de Alicia significa ahora Aventura / Y cuando lleguemos a la octava casilla / Empezaremos a ser reyes / En un juego que ya no vamos a olvidar" (*MM* 80); "Y ahora, Capitán resucitado, siempre irás en pos de otro Tesoro / y surcas la viva luz, el Mar de los Recuerdos / de quienes son los fieles pasajeros / de los crueles y puros navíos de la infancia" (*PPF* 105).

5. *Los dominios perdidos: lectura, memoria y azar*

En el poema "Los dominios perdidos" –hipertexto de la novela francesa *El Gran Meaulnes* (1913) y a cuyo autor, Alain-Fournier, es dedicado el texto teillierano–, el recuerdo y la añoranza por la adolescencia y el dominio extraviado en cuya fiesta el joven Meaulnes se enamora de una muchacha¹⁵, permiten articular en Teillier la lectura de la obra desde la configuración de la memoria, como dimensión en la que es posible acceder igualmente a aquella otra realidad pérdida en el tiempo y en el espacio:

Pues lo que importa no es la luz que encendemos
día a día
sino la que alguna vez apagamos
para guardar la memoria secreta de la luz.

Lo que importa no es la casa de todos los días
sino aquella oculta en un recodo de los sueños.

Lo que importa no es el carruaje
sino sus huellas descubiertas por azar en el barro.

Lo que importa no es la lluvia
sino su recuerdo tras los ventanales en pleno
verano (*PPNJ* 14-15).

La memoria es concebida por Bergson como una dimensión determinada por un revivir efectivo, "el 're-cordar' en el sentido primitivo del vocablo como reproducción de estados anteriores o, mejor dicho, como vivencia actual que lleva en su seno todo o parte del pasado" (cit. en Ferrater Mora 2358);

¹⁴ Entre los autores recordados por Teillier en el Libro de Homenajes (1971 y 1978) se encuentran Lewis Carroll, René-Guy Cadou, Alain-Fournier, Francis Jammes, Robert Louis Stevenson, Rosamel del Valle, Omar Lara y Teófilo Cid, entre otros.

¹⁵ La novela versa acerca del encuentro azaroso y posterior búsqueda de una vieja casa solariega perdida en medio del campo, en la cual el adolescente Agustín Meaulnes participa de una fiesta con disfraces de otra época, previa a una boda que no se realiza, y en donde se enamora de Yvonne de Galais. Posteriormente, el protagonista no logra retomar los caminos que le llevaron al dominio extraviado, y solo años después se reencuentra con Yvonne con quien se casa; no obstante, debido a una promesa de infancia efectuada al hermano de esta, Frantz de Galais, debe dejarla en su noche de bodas y no vuelve a verla, pues ella muere tiempo después al dar a luz a la hija de ambos (Alain-Fournier 1983).

definición que se asocia al concepto de rito, puesto que en él el tiempo mítico se actualiza, vuelve a ser¹⁶ (Eliade 10). Basado en los preceptos aristotélicos, asimismo, la memoria es caracterizada como *afección* –*pathos*– en cuanto es en el alma en donde se escucha, siente y se piensa algo, lo que se articula con la noción de *percepción* o *sensación* frente a la cosa recordada que se encuentra, en rigor, ausente (Ricoeur 2004: 33-34). Para San Agustín, precisamente, la memoria es el alma misma que recuerda “en la medida que es” (cit. en Ferrater Mora 2357).

Tal *afección* recogida por el recuerdo se vincula, en literatura, al concepto de *extrañamiento* (Shklovski 73), en tanto el lenguaje y la lectura literaria constituyen fenómenos en los que se desautomatiza la mirada, en conformidad con la finalidad estética o poética que otorga el lector (Eagleton 20) o deriva del texto: la “finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (Shklovski 73). La experiencia estética tiene su base en el conocimiento provisto por los sentidos –en oposición al *logos*–, proceso personal e intransferible, en cuanto “nadie (...) puede leer un poema por nosotros” (Rosenblatt 60), lo que implica que al leer prestemos mayor atención a los procesos afectivos (60), puesto que a partir de su subjetividad se elaboran significados propios y múltiples que trascienden los límites de la referencialidad: “una gran obra de arte puede darnos la oportunidad de sentir más profunda y generosamente, de percibir de modo más cabal las implicaciones de la experiencia, de lo que permiten las condiciones restringidas y fragmentarias de la vida” (64).

En Teillier, la evocación del dominio perdido asociada a la añoranza del yo, constituye un recurso mediante el cual se materializa la alegoría en torno a la lectura y la experiencia literaria, debido a que en ellas cobra primera relevancia el proceso de percepción que manifiesta el hablante frente al mundo evocado, el que es determinado por los sentidos y los significados personales configurados por el sujeto –metáfora del lector–, los que son depositados en la memoria. De este modo, no son relevantes la *luz*, la *casa*, el *carruaje* o la *lluvia*, como referentes materiales de la realidad inmediata o como los signos físicos de la escritura y su mensaje primario, sino por el contrario, lo relevante son las *huellas*, esto es los sentidos e imágenes íntimas que a partir de ellos se construyen y depositan en los dominios de la reminiscencia, el sueño y el azar –dominios personales del lector–. Esta oposición entre mundo real/mundo íntimo, entre significados literales/significados plurales y subjetivos, se revela en el poema mediante la antítesis *encendemos/apagamos*, en cuanto los sentidos generados por el yo surgen a partir de aquello velado que se advierte solo bajo la desaparición del lumen que ciega y encandila, a diferencia del encender secreto que desde la penumbra ilumina los significados ocultos en la mente del lector.

¹⁶ El tiempo mítico, en articulación con la memoria, constituye uno de los componentes esenciales de la poética teillierana. De este modo, Traverso apunta: “(...) cuando el poeta logra darle un sentido al mundo es porque ha logrado detener el tiempo al reunir los recuerdos del pasado (...). Estos (los recuerdos) normalmente son objetos domésticos cargados de historia familiar y cultural que le permiten testimoniar una situación y transformarla en un paradigma replicable, haciendo del gesto poético un acto ritual y mítico que se vuelve contra el tiempo histórico-lineal en el movimiento cíclico de la repetición” (35).

Asimismo las *huellas*, cuales signos dispuestos en el barro o en la superficie de la escritura, dan cuenta del encuentro azaroso que se produce entre el lector y los sentidos que surgen en diálogo con el texto, los que remiten a procesos de percepción y experiencia estética determinada, así como acontece en el surrealismo¹⁷, por el asombro, la imaginación, el hallazgo y el sueño: "Hasta que de pronto nos encontramos / y la realidad hecha pompas de jabón / voló de retorno al país de la pureza" (*PPJN* 21). En este sentido, el hallazgo constituye en Alain-Fournier el encuentro azaroso del dominio perdido por parte de Agustín Meaulnes, lugar al que el personaje llega a través de caminos extraviados que posteriormente no puede retomar. Lo hallado en la casa solariega –la fiesta, la amada y "trajes de otra / época" (*PPNJ* 14)–, constituye la base de un anhelo que, cual experiencia estética, el protagonista desea fervientemente recuperar, en oposición a la luz artificial que el mundo real le brinda: "En la casa ha empezado la fiesta. / Pero el niño sabe que la fiesta está en otra parte, / y mira por la ventana buscando a los desconocidos / que pasará toda la vida tratando de encontrar" (*DP* 85).

6. El lugar de la lectura: ingreso al *País de Nunca Jamás*

El sintagma intertextual que titula el cuarto poemario de Teillier, *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963), constituye un enunciado cuyo valor semántico determina, en conformidad a la estética teillierana, toda su producción poética¹⁸ en tanto la totalidad de su obra remite a aquella *realidad secreta* evocada desde el plano de la nostalgia. De esta forma, el *País de Nunca Jamás* o "Nevermore" converge en la poesía de Teillier de modo proyectivo y simbólico por medio de las continuas referencias, explícitas o no, a un país o reino lejano al que ingresa el sujeto-lector mediante la experiencia literaria: "Vamos hacia un lugar que no conozco / pero cuyo reflejo me permite vivir" (*CCH* 10).

La referencia a este otro dominio se articula, a su vez, desde la intertextualidad con otros textos que integran el patrimonio literario recogido por Teillier –la "trama genealógica" en los términos de Arfuch (168)–, como es el caso del relato *Los siete cuervos*, transcrito por los hermanos Grimm (1812), y el poema *El cuervo* (1845) de Poe: "Siete cuervos saben el secreto: / uno está en la Calle de la Vieja Linterna, (...) otro sigue diciendo 'Nevermore', (...) otro es dueño del letrado que en una estación / indicaba el nombre de no se sabe ya qué pueblo, (...) pero el último me dice que volverá a estar dentro de / una canción de otro siglo" (*HN* 48). Los cuervos constituyen los signos de la escritura que ofician como indicios –huellas negras– de otra realidad, la que es ambigua e innombrable, conforme con los significados

¹⁷ En *El amor loco* (1937), Breton hace referencia a la reminiscencia de un sueño que le habría anticipado el hallazgo azaroso de una cuchara de madera cuyo mango terminaba en un zapatito: el "cenicero Cenicienta" con el cual el escritor había soñado anteriormente (2008: 41, 43-44).

¹⁸ Teillier ha señalado al respecto: "Creo que todos mis libros forman un solo libro, publicado en forma fragmentaria (...) Difícilmente uno tiene más de un poema que escribir en su vida" (1999: 62). En este marco, Morales sostiene que la obra teillierana tiende a la "lógica de los retornos" –circular– en cuanto cada poema constituye un espejo del otro, un proceso de reescritura de un mismo y único libro tejido por la memoria (s/p).

azarosos e indeterminados que surgen en el lector de acuerdo a su propio encuentro con la obra. La dimensión lectora o el mundo al cual accede el lector se homologa, por consiguiente, a los dominios de la muerte y la oscuridad –“La casa se abre / y es una fosa donde dormir” (CF 55)–; al tiempo de los antepasados que acontecen en la “Vieja Linterna” de la memoria –“mi abuelo se despierta, / rehecha su condición antigua” (DP 52)–; al reino lejano, la evocación de una época pasada indeterminada –“Era un atardecer de hace más de sesenta años / eran en 189... en la Chapelle d’Angillon” (PPNJ 14)–, en cuanto todos estos constituyen dominios y espacios de extravío en las cuales el sujeto se encuentra consigo mismo y accede a su verdadero rostro, la imagen “del desconocido que fuimos y viene desde otra época a nuestro encuentro” (1999: 60).

Los imaginarios y recorridos de lectura que tienen lugar en la conformación del sujeto lector se articulan asimismo a través del lenguaje paratextual (Genette 11), por medio de epígrafes que explicitan el corpus intertextual con el que dialoga esta poesía, en función de los autores a quienes Teillier dedica algunos de sus poemas, entre ellos, “A Alain-Fournier” (MM 84) y “A René-Guy Cadou (1920-1951)” (81)¹⁹. Bajo este marco, el primer apartado de *Muertes y Maravillas* (1971) se denomina “A los habitantes del País de Nunca Jamás” (23), paratexto que permite circunscribir bajo el dominio de lo maravilloso y el espacio de la lectura literaria a gran parte de los poemas publicados entre 1956 y 1965²⁰. El lector es, de este modo, un habitante del *País de Nunca Jamás*, quien ingresa y proviene de este reino a la vez, recorriendo el pueblo –“el confuso caserío” (AM 65)– “como páginas de un libro arrancadas por una ventolera” (TN 98), travesía en la que se transfiguran o resemantizan los significados del texto, metáfora del ingreso a la lectura y de sus múltiples posibilidades de transformación: “Y es la noche. / Va a penetrar al pueblo / un jinete nocturno, enmascarado” (PAG 53). El lenguaje paratextual es la antesala que posibilita el acceso a la otra dimensión por medio de la referencia intertextual, respecto de ello, el hipertexto teillierano se transforma en doble espacio de lectura: por un lado, el del yo lector-productor del texto poético –la doble identidad de Teillier²¹ como “autor/lector” (Arfuch 169)–, en cuanto la escritura constituye un proceso de lectura crítica en donde se elabora la representación de un hablante lírico-lector intratextual que da cuenta a su vez del biografema teillierano²² –un yo poético metalector–; y, por otro lado, la de un sujeto lector extratextual

¹⁹ Los poemas encabezados por los epígrafes citados corresponden, respectivamente, a “Los dominios perdidos” y “El poeta de este mundo”, publicados por primera vez en *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963) –el primero–, y en *Muertes y Maravillas* (1971) –el segundo–.

²⁰ Los textos antologados en este apartado provienen de los poemarios *Para ángeles y gorriones* (1956); *El cielo cae con las hojas* (1958); *El árbol de la memoria* (1961); *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963) y *Poemas secretos* (1965).

²¹ Villavicencio señala que la “figura de Jorge Teillier como ser humano, como poeta, es prácticamente indivisible de la de Jorge Teillier como hablante lírico” (2015: 41), debido a que la obra teillierana constituye su propia visión de mundo (46) frente a la cual se reproduce una misma actitud ética/estética (43).

²² Arfuch apunta que la escena de lectura de un escritor constituye un biografema, puesto que a través de ella se evidencia la huella que los libros han dejado en un autor desde su infancia. En este marco, para la autora, toda escena de escritura remite o se desdobra necesariamente en una escena de lectura anterior, de índole mítica (167-168).

–múltiple, plural, indeterminado– que se aproxima e ingresa a esta obra de acuerdo con sus propios códigos de significación.

El espacio de la lectura en el que “nos metemos, por así decirlo, *dentro* de un texto”, como apunta Paul De Man (26), cual acceso al reino de la maravilla y traspaso del umbral en los relatos folclóricos, remite a un proceso que surge producto del llamado y el encanto que el *realismo secreto* ejerce desde la lejanía: “En la proa de tu barco / te asomabas a ver los caminos de tu país de hadas y pantanos” (MM 82). Tal imaginario feérico en el que confluyen personajes encantados, duendes, brujas, eventos mágicos, el bosque, entre otros, constituyen en Teillier dispositivos intertextuales revelados por medio de marcas explícitas –“El invierno de la realidad oculta una Bella Durmiente” (CF 81)– e implícitas –“Los pájaros se comían las migas / que sembraba para señalarte el camino” (PPNJ 21)–, cuyos significados ocultos se pliegan y despliegan una y otra vez, cuales “duendes blancos” (PAG 56) desplazándose por las inmediaciones e intersticios infinitos del texto: hallazgos de sentido que genera, pierde y encuentra el lector bajo el encantamiento de la lectura.

En el poema “Un desconocido silba en el bosque” (PPNJ 11), el traspaso del umbral y la transformación de los sujetos se materializa en las acciones *silba*, *lee* y *escucha*: “Un desconocido silba en el bosque / los patios se llenan de niebla. / El padre lee a sus hijos un cuento de hadas / y el hermano muerto escucha tras la puerta” (11). El silbido constituye la señal intertextual del llamado que hechiza a los sujetos, cual *Flautista de Hamelín* (Grimm, 1816) o Frantz de Galais en *El Gran Meaulnes*²³, signo de audición en el que tiene lugar, en la poética lórica, la “recreación de los sentidos para recibir limpiamente la admiración ante las maravillas del mundo” (Teillier 1999: 61), experiencia asociada al asombro y la infancia y, en consecuencia, al extrañamiento literario determinado por la percepción y los sentidos (Shklovski 73). El ingreso al dominio de lo maravilloso –el lugar de la lectura en Teillier– contempla entonces un proceso de transformación –“hemos cambiado de lenguaje / y nadie podrá comprender a los que oímos / a un desconocido silbar en el bosque” (PPNJ 11)– mediante este, el yo lector accede al reconocimiento de sí, en tanto la literatura nos enseña “a oírnos cuando hablamos con nosotros mismos” (Bloom 1997: 41). Los significados que se revelan durante la lectura provienen, por tanto, de otra realidad que en rigor es el propio sujeto. Pradelli apunta, en este sentido, que “el texto es el lector” (51) en cuanto este ingresa al texto al tiempo que se interna en sí mismo y se conecta con su propia subjetividad, a partir de ahí busca y construye nuevos significados durante la experiencia lectora²⁴. La *realidad secreta* del larismo teillierano no constituye, por esta

²³ En *El Gran Meaulnes*, el silbido constituye el código con el que se reproduce el llamado que emite Frantz de Galais desde el interior del bosque para iniciar la búsqueda –aventura– de la novia perdida de infancia: “¡Hu-u! / Esta vez he oído. Es una señal, una llamada en dos notas, alta y baja, que ya oí antaño. (...) Es la llamada a la que Frantz nos hizo jurar acudir, donde fuera y cuando fuera” (194).

²⁴ El poemario *Cartas para reinas de otras primaveras* (1985) cierra, precisamente, con una cita de Angelus Silesius en la cual se enuncia: “Ya basta, amigo. Si quieres seguir leyendo, conviértete tú mismo en el libro y en su materia” (60). La cursiva es de Teillier.

razón, una dimensión ajena al yo, sino todo lo contrario, se sitúa al interior de sí, “detrás de nuestros párpados” (PPNJ 11) a partir de ello sobreviene “una nieve que no es de este mundo” (11).

Este reconocimiento del yo se asocia en Teillier con el retorno a los tiempos de los orígenes y la infancia, ya que la lectura posibilita por medio de la memoria el acceso a la dimensión de la niñez en la que se producen las primeras experiencias de encantamiento literario:

Dos son las poesías escolares que más recuerdo: una me atrajo por la anécdota: “*La canción del pirata*” de Espronceda (“La luna en el mar ríela / y en la lona gime el viento”), y la otra de García Lorca: “Naranjita de oro / de oro y de sol”, porque las palabras me sonaban con un encantamiento análogo al de las rondas entonadas por las vecinas al atardecer (Teillier 1999: 59).

La escena de la lectura –“El padre lee a sus hijos un cuento de hadas” (PPNJ 11)– constituye a su vez el gesto filial en donde se revela la verdad mítica, componente central de la estética teillierana, acción que se evidencia por medio de evocaciones directas a la palabra literaria, ya sea por medio de la lectura o la audición: “Las fórmulas escapadas del libro de magia / se transforman en luciérnagas / que buscan profundas galerías” (PAG 54); “Los niños reciben de la noche / los cuentos que llegan / como un tropel de terneros manchados” (DP 44).

El paisaje natural es asimismo el espacio por excelencia en el cual tiene lugar el ocultamiento y revelación del mensaje cifrado que guarda el texto literario y el sujeto lector. El bosque, la niebla, la lluvia y el invierno cumplen dicha función en cuanto constituyen zonas de extravío y encantamiento: “¡Nadie debe entrar esta noche a ese bosque!” / Allí encontré a una mujer de ojos de amaranto (...) Ella me preguntó mi nombre y el nombre de mi casa. / Yo solo le mostré el Libro de los Libros” (HN 26)²⁵; “La niebla hace a todos personajes / de un libro de cuentos de hadas / leídos en la torre que se incendiará” (MM 99). En los relatos folclóricos, el bosque simboliza el camino que lleva hacia el otro reino y, por tanto, es imprescindible atravesar (Propp 77). El lector ingresa entonces a los textos cual “bosques de símbolos” (Baudelaire 34), espacio que constituye en definitiva su propio dominio –clandestino– en donde el yo se pierde y se encuentra a sí mismo: “(...) nunca / dejamos de escuchar a los bosques / secretos / predicando libertad con cada una de sus hojas” (PPF 36); “Quedaré solo en un bosque de pinos (...) / Podré pronunciar mi verdadero nombre” (CF 97). La lectura es, en definitiva, el espacio de transgresión en el que el sujeto debe leer el paisaje, sus “significados y símbolos ocultos” (Teillier 1999: 23), proceso que “lo devuelve a uno a la otredad” (Bloom 2000: 21), a la soledad profunda en la cual el sujeto-lector se (re)encuentra con su propio yo y accede a su

²⁵ Respecto al tópico aludido en el poema “El bosque mágico” (26-27), Teillier declara: “Es el típico tema de los niños perdidos en el bosque, algo muy sabio porque al niño hay que dejarlo perderse para que sobreviva solo, como en *El Pájaro Azul* de Maeterlinck” (2001: 119).

verdadero lenguaje: "Tratemos de descifrar / Los mensajes clandestinos / Que una bandada de tordos / Viene a transmitir a los almendros" (PPF 62).

7. Paisaje, lector y Chagall: la escritura poética como lectura

Las primeras líneas del epígrafe que abre el poemario "Poemas del País de Nunca Jamás" (1963) corresponden a una cita del pintor francés de origen ruso Marc Chagall (1887-1985): "Solo es mío / el pueblo que está en mi alma" (cit. en PPNJ 7), palabras en las que Teillier evidencia la relación metonímica entre la estética lárca y el acceso –y conexión– por parte del sujeto poético a su propia interioridad, en cuanto la *realidad secreta*, permanentemente añorada, reside al interior del yo tal como sucede con los significados buscados mediante la lectura literaria. En este contexto, el poema "El poeta en el campo" (MM 84), publicado en el "Libro de Homenajes" de *Muertes y Maravillas*, bajo el epígrafe "Pintura de Marc Chagall"²⁶, da cuenta de la asociación entre espacio lárca y mundo onírico que fluye al interior del sujeto, quien sueña con "un caballo indiferente / una vaca de lento rumiarse / una choza de techo de paja" (84), relaciones que no obstante se desestabilizan e invierten a partir de la segunda estrofa en función del sentido de pertenencia del yo respecto del paisaje natural y, en consecuencia, del orden mítico del cual proviene, cuyo dominio alcanza a los sujetos implícitos de la creación artístico-poética, incluyendo al lector-espectador: "y al final no se sepa / si somos nosotros quienes soñamos con el poeta / que sueña este paisaje, / o es el paisaje quien sueña con nosotros / y el poeta / y el pintor" (84). De este modo, la escritura intertextual heterogénea (De Nordenflycht s/p) constituye en Teillier el espacio de lectura en donde se representa la relación espejo entre sujeto y paisaje lárca, en tanto ambos sueñan con el otro y se sitúan frente a frente por medio de la disposición estrófica del poema: una estrofa duplicada e invertida en la otra que le sigue, de similar extensión. Las relaciones sujeto-paisaje-lector que se reproducen en los movimientos y vaivenes del espejeo, determinan los caracteres de correspondencia y reciprocidad entre tales dominios y entidades, respecto de ello el paisaje lárca que se busca asir –como el texto– en la dimensión del sueño, es el sujeto mismo y viceversa; en consecuencia, el paisaje o texto en Teillier es el lector, como propone Pradelli (51) en torno al proceso de lectura.

Lo anterior acontece, de modo similar, en el poema "A un niño en un árbol" (PPNJ 30-31), escrito a partir del cuadro de Chagall *Otoño en la aldea* (1940), en función de la experiencia de lectura que tiene lugar en el encuentro entre cuadro y poeta-lector-espectador. En los versos teillieranos, convergen precisamente aquellos elementos que conforman el paisaje lárca, asociados a la infancia, la aldea y el espacio rural: el "arado roto", la "trilladora", los "sembrados", "el almacenero"; "las hijas de granjero", en razón del vínculo intertextual cuya base deriva de la metalengua que subyace en

²⁶ De Nordenflycht señala que el óleo al cual hace referencia el poema de Teillier corresponde al cuadro *El poeta acostado* de Marc Chagall, fechado en 1815. En su estudio, el académico aborda el fenómeno de intertextualidad heterogénea que se establece entre ambas obras, poema y cuadro, en función de los dos códigos semióticos –verbal y visual– desde donde estas se generan (s/p).

ambas propuestas estéticas: “Chagall me deslumbró hacia el año 56. Pero no intenté ilustrarlo, sentí –pretenciosamente– que era parte mía” (Teillier, cit. en Figueroa 164).

El poema de Teillier no explica ni ilustra el cuadro –como él mismo apunta–, sino por el contrario, la escritura poética constituye un ejercicio crítico por medio del cual se generan y despliegan nuevos sentidos que provienen no solo del cuadro, sino de la lectura efectuada por el poeta-lector-espectador, ligada al imaginario de la aldea y el lar, desde ahí emergen imágenes que permiten proyectar la figura del sujeto lector-observador frente al paisaje-texto: “Ves un arado roto / y una trilladora cuyo esqueleto / permite un último relumbre de sol / (...) Ves al pueblo y los campos extendidos / como las páginas del silabario / donde un día sabrás que leíste la historia de la felicidad” (PPNJ 30). De este modo, el procedimiento no es efrástico, porque nada dicen los versos respecto de las imágenes o referentes visuales evocados en la obra de Chagall²⁷ como tampoco ninguna de las imágenes del poema acontece explícitamente en el cuadro: “las alas de una lechuza”, el “verano convertido en un espantapájaros”, “la acequia en cuyo fondo tu amigo desaparecido / toma el barco de papel que echaste a navegar” (30). Por el contrario, los versos en Teillier constituyen el entramado con el que el poeta construye y transforma los significados del hipotexto en función de la relación intertextual establecida entre estos dos sistemas heterogéneos, dando forma a un diálogo basado en la experiencia estética teillierana a través de la cual se activan y entrelazan historias, poéticas y recuerdos de infancia: “A un niño en un árbol es un recuerdo de iluminación infantil: viajar en un árbol convertido en nube; nada de pintura” (Teillier, cit. en Figueroa 164). El cuadro de Chagall se transforma, por consiguiente, en otro texto en el que se materializa una de las tantas posibilidades de significación que provee el sujeto frente al signo artístico. El espacio de la lectura es, en este sentido, el dominio de “los campos extendidos / como las páginas del silabario” (PPNJ 30), paisaje *in extenso* que es contemplado por el niño del cuadro desde el árbol o “isla” de la que es el “único habitante” (30), y cuyo horizonte trasciende los límites del espacio pictórico. Tal radio de observación, determinado por el paisaje del poema y ubicado fuera del cuadro, coincide precisamente con el espacio del espectador, zona en la cual se sitúa el poeta-lector en el ejercicio contemplativo; es este entonces el espacio del lector, el de la lectura por medio del que se transforma el hipotexto pictórico. De este forma, el niño en Chagall nos contempla tal como Velázquez contempla al espectador –como objeto de su pintura– en *Las Meninas*, obra cuyo “espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho” (Foucault 17). Lo mismo acontece en Teillier, en tanto el poema enuncia o evoca aquello que se ubica fuera de los límites del cuadro,

²⁷ Las imágenes que conforman el cuadro *Otoño en la aldea* (1940) de Marc Chagall, corresponden, en un imponente primer plano, a un árbol frondoso en cuyo follaje reposa un joven que sostiene un instrumento de cuerda en sus manos –un violín–, acompañado de un cabrito o chivo, cuyo color blanco contrasta con el tono oscuro y colorido del resto de la obra. En la parte inferior destacan algunas casas del pueblo, con sus puertas y ventanas, y sobre los techos de unas de ellas, reposa una mujer semidesnuda abanicándose, de un tamaño no proporcional a las casas y tejado sobre los que se apoya. En la esquina opuesta a la mujer se observa una media luna blanca, sobre un atardecer rojizo y amarillo, cuyos colores hacia la parte superior de la imagen se van trocando por un tono más oscuro y azulino como la isla que “se hunde en el mar de la noche” (PPNJ: 31).

lugar desde el cual el yo contempla o lee el signo pictórico. Si en la poesía lírica el paisaje añorado es el lector, en Chagall el cuadro es el espectador, en cuanto el sujeto –como lector-espectador– se encuentra situado en la frontera o zona del lar, dentro y fuera del poema-cuadro, dimensión o *realidad secreta* a la cual debe ingresar –como al bosque– con el fin de crearla, transformarla y reconocerse en ella misma. El “niño en el árbol” es, en consecuencia, aquel “desconocido que silba en el bosque” (PPNJ 11), el silbido o llamado que realiza el cuadro-texto para transformar nuestro lenguaje y conducirnos hacia el hallazgo, el encuentro por medio de la lectura de aquel *dominio perdido* que se sitúa al interior de nosotros mismos.

Obras citadas de Jorge Teillier

- Para ángeles y gorriones (PAG)* (1956). Santiago: Universitaria, 1996.
El cielo cae con las hojas (CCH). Santiago: Ediciones Alerce, 1958.
El árbol de la memoria (AM) (1961). Santiago: Tajamar Editores, 2004.
Los trenes de la noche y otros poemas (TN) (1961). Santiago: Tajamar Editores, 2004.
Poemas del País de Nunca Jamás (PPNJ). Santiago: Imprenta Arancibia Hnos., 1963.
Poemas Secretos (PS). Santiago: Anales de la Universidad de Chile 135: 157-165, 1965.
Muertes y Maravillas (MM). Santiago: Universitaria, 1971.
Crónica del Forastero (CF) (1978). Santiago: Tajamar Editores, 2003.
Para un pueblo fantasma (PPF). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978.
Cartas para reinas de otras primaveras (CPROP). Santiago: Ediciones Manieristas, 1985.
El molino y la higuera (MH). Santiago: Ediciones del Azafrán, 1993.
Los dominios perdidos (DP) (1992). Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996.
Hotel Nube (HN). Concepción: Lar, 1996.
En el mudo corazón del bosque (MCB). Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998.
Nostalgia de la Tierra (NT). Juan Carlos Villavicencio (ed.). Madrid: Cátedra, 2013.

Obras citadas

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos, 1975.
Alain-Fournier, Henri. *El Gran Meaulnes*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983.
Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
Binns, Niall. *La Poesía de Jorge Teillier: La Tragedia de los Lares*. Concepción: Lar, 2001.
Barthes, Roland. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1982.
———. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2012.
Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 1985.

- Blomm, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Cómo leer y por qué*. Santafé de Bogotá: Norma, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Breton, André. *El amor loco*. Madrid: Alianza, 2008.
- Candia, Alexis. "El paraíso perdido de Jorge Teillier". *Revista Chilena de Literatura* 70: 57-77, 2007. Disponible en <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1442/1330>.
- Certeau, Michel De. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- Chartier, Roger. "¿Qué es un Libro? ¿Qué es leer? Una doble genealogía". *Revista Anales* 6, 2014.
- Darnton, Robert. "Historia de la lectura". En Burke, Peter (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza, 1996.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Eco, Umberto. "La poética de la obra abierta". En Cuesta Abad, José Manuel; Jiménez Heffernan, Julián (eds.). *Teorías Literarias del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Bogotá: Labor, 1963.
- Fernández Biggs, Braulio; Rioseco, Marcelo (eds.). *Teillier Crítico*. Santiago: Universitaria, 2014.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 1991.
- Figueroa, Luis. *El espacio intertextual en la poesía de Jorge Teillier*. Memoria. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1985.
- Fokkema, D. W.; Ibsch, Elrud. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Cátedra: Madrid, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Giordano, Jaime. "Jorge Teillier: En el umbral de la ilusión". En *Dioses y Antidioses: Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción: Lar. 1987.
- Guerrero, Claudio. "En el País de Nunca Jamás: la infancia en la poesía de Jorge Teillier". *Aisthesis* 52: 97-123, 2012. Disponible en <http://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n52/art06.pdf>.
- Guillén, Claudio. *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Ingarden, Roman. "Concreción y Reconstrucción". En Warnign, Rainer; Ingarden, Roman (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura. Un enfoque fenomenológico". En Warnign, Rainer; Ingarden, Roman (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Jauss, Hans-Robert. "La historia de la literatura como provocación". En Cuesta Abad, José Manuel; Jiménez Heffernan, Julián (eds.). *Teorías Literarias del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2005.