

EN BUSCA DE LA MORADA IRREAL: LA FORMA DEL HAIKÚ PRESENTE EN LA POÉTICA DE JORGE TEILLIER EN LOS AÑOS 60 Y 70

In Search of the "Morada Irreal": The Form of Haikú Present in the Poetics of Jorge Teillier in the 60s and 70s

JESÚS GÓMEZ MORÁN
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad de México, México
gomj.88@gmail.com

Resumen: el propósito de este artículo es describir la poética de Teillier durante los años 60 y 70 en poemas breves, muchos de los cuales se revelan como haikús. Este aspecto de la obra de Teillier es poco atendido por la crítica y no solamente se verifica a través en textos que en gran medida se asimilan al haikú japonés clásico. Así este autor encuentra una consonancia más profunda y con el término "morada irreal" de Basho, que expresa la fragmentariedad de lo real, al menos de esa parte del mundo circundante que revela insospechadas conexiones con otro tiempo y lugar.

Palabras clave: poéticas latinoamericanas, poesía del siglo XX, haikú en lengua española, Jorge Teillier

Abstract: The objective of this article is to describe Teillier's poetics during the 1960s and 1970s in short poems, many of which are revealed as haiku. This aspect of Teillier's work is poorly served by criticism and is not only verified through texts that are largely assimilated to classical Japanese haiku. Thus this author finds a deeper consonance and with the term "morada irreal" of Basho, which expresses the fragmentarity of the real, at least of that part of the surrounding world that reveals unsuspected connections with another time and place.

Keywords: Latin American poetry, Poetry of XX Century, Haiku on Spanish, Jorge Teillier

“Fue un 24 de junio de 1935, año y día de la muerte de Carlos Gardel, fecha en que los mapuches celebran la llegada del Año Nuevo, y los campesinos europeos empezaban las tareas de la esquila y encendían fogatas para prolongar el día” (Teillier, 1999: 72). Con estas palabras aparecidas en el texto “A manera de prólogo”, describe su nacimiento Jorge Teillier, autor cuya bibliografía poética bien podría dividirse por tétradas: la primera de ellas comprende *Para ángeles y gorriones* (1956), *El cielo cae con las hojas* (1958), *El árbol de la memoria* (1961) y hasta *Poemas del País de Nunca Jamás* (1963). La etapa intermedia abarca desde *Los trenes de la noche* (1964), *Poemas secretos* (1965) y *Crónica del forastero* (1968) hasta *Para un pueblo fantasma* (1978). La etapa final está compuesta por *Cartas para reinas de otras primaveras* (1985), *El molino y la higuera* (1993), *Hotel nube* (1996) y *En el mudo corazón del bosque* (1997).

Varias razones justifican esta división, pero hay una en específico que atañe a los libros de la tétrada intermedia, dentro de la cual aparecen composiciones poéticas breves caracterizadas por una cierta fragmentariedad tanto en su estructura como en su esencia, producto de una conciencia que mira la dispersión de un entorno (al que el mismo poeta denomina *lárico*) en alguna época percibido de forma unitaria y cuya disgregación fue operada por las manos del tiempo (“para mí la poesía es la lucha contra nuestro enemigo el tiempo” dice en el antecitado manifiesto (Teillier, 1999: 62) pero también, como asevera en su primer texto programático, “Los poetas de los lares”, debido a un deterioro provocado por

el mundo mecanizado y estandarizado del presente, en donde el hombre medio sólo aspira a las pequeñas metas del confort como el auto, la televisión en donde el habitante de nuestros países pierde su individualidad gracias al lavado mental de la propaganda y deslumbramiento impuestos por el ejemplo y la propaganda de formas foráneas de vida (esas formas que causan millones de neurosis en nuestro “Gran Vecino del Norte”); en donde el burócrata “técnico en planeamiento” o locutor de radio, o político de maquinaciones en oscuros pasillos, ha desplazado de la conducción de los pueblos al héroe. (Teillier: 1999: 25-26)

Detrás de esta declaración subyace una problemática que desborda los límites del discurso poético e incide con profundidad en el pensamiento político-económico, asunto que merece un tratamiento aparte. Esta vez prefiero concentrarme en uno de los cauces empleados por el poeta chileno para expresar ese *sentimiento de incompletud* característico de una buena parte de su obra, de saberse un habitante de un mundo perdido, sentimiento señalado por críticos de su obra como Julie Jones (1980-1981: 171), Binns (2001: 31-59) y Federico Schopf (Díaz, 2005: 13).

Conforme a la clasificación propuesta, hasta antes de *Los trenes de la noche* la escritura poética de Teillier no se distingue por el rasgo de la fragmentariedad, sobre todo en cuanto a su formato: cada libro conforma una colección de poemas dividida por secciones, que en una visión de conjunto

establecen una reconstrucción de situaciones que retratan la vida aldeana y que en el desarrollo de cada poema van formando las instantáneas de un mosaico:

...vienen las voces
de ventanas golpeadas por el viento
en las casas desiertas,
y pasan bueyes desenyugados
que van a beber al estero.
Entonces debo pedirle al tiempo
un recuerdo que no se deforme
en el turbio estanque de la memoria. (“Imagen para un estanque”;
Teillier, 2013: 139)

Los libros que constituyen esta primera triada se caracterizan por un rasgo descriptivo que el poeta lautarino irá dejando en el camino, pues los poemas (como en el fragmento citado y que siguiente, desprendidos ambos del libro *Para ángeles y gorriones*) que, al mismo tiempo que estimulan los sentidos (auditivo y visual, un poco olfativo), funcionan a modo de postales de escenas detenidas en el tiempo:

Ésta es la misma estación que descubrimos juntos:
aún cae una gotera, brilla el cerezo tras la lluvia.
Pero nuestras sombras movidas por las llamas
viven más que nosotros. (“Sentados frente al fuego”; Teillier, 2013: 141)

Su poética nos confronta entonces con el misterio de verificar que esas escenas descritas, esos objetos como hojas desprendidas del árbol del tiempo, permiten reconstruir un mundo pretérito.

La aseveración del poeta de que “todos mis libros forman un libro publicado, en forma fragmentaria”¹ se explica a través de la visión unitaria (vuelta a enunciar en cada nuevo título) de su anhelo por recuperar el mundo lárco perdido: “el poeta es el guardián del mito y la imagen hasta que lleguen tiempos mejores” (Teillier, 1999: 62), dice en otra parte de “Sobre el mundo que verdaderamente habito”. En consecuencia, las obras de su etapa primera son un asedio en pos de dicha recuperación.

Sin embargo a partir de *Los trenes de la noche* y hasta *Para un pueblo fantasma*, al parecer la unidad de esta visión comenzó a fracturarse, y así lo enuncia por principio de cuentas la estructura formal de sus poemas, pues por primera vez comienza a condensarlos en fragmentos de media decena de versos, aproximadamente, y a seriarlos de forma numérica: desde *Los trenes de la noche* y hasta *Para un pueblo fantasma*, la escritura poética de Teillier se singulariza de modo significativo para darle cabida a poemas que exhiben una fragmentariedad formal. Este rasgo resulta ser notoriamente significativo, casi exclusivo de la poética teillieriana, pues al pasar revista en la rica nómina de poetas chilenos del siglo XX, la mayoría de ellos propenden hacia una escritura de largo aliento en sus obras más relevantes. Tal es el caso (como se puede

¹ La cita en cuestión dice: “Creo que todos mis libros forman un solo libro, publicado en forma fragmentaria, a excepción de *Crónica del forastero*” (Teillier, 1999: 62).

colegir al revisar por ejemplo la antología crítica de Naín Nómez, *Poesía chilena contemporánea* de Huidobro, Neruda, Pablo de Rokha, Humberto Díaz Casanueva, Gonzalo Rojas y Enrique Lihn, por citar sólo algunos nombres, siendo una importante excepción en esta lista los artefactos de Nicanor Parra. Posteriores a Teillier, algunos poetas que experimentarán con formas de poéticas de fragmentación serán Ximena Adriazola (1930),² Cecilia Vicuña (1941) y Raúl Zurita (1951), quienes emplean el recurso del paralelismo y la seriación de versos como formas de asedio a una misma temática, así como Juan Luis Martínez (1942-1993), quien incluso compone poemas basados en el razonamiento (a)lógico de los silogismos.³ A diferencia de la obra de Teillier, como pretendo demostrarlo a continuación, en ninguno de estos casos se percibe una proximidad con la síntesis expresiva de la poesía del lejano oriente.

Fragmentos a su ima(ge)n

Visto *grosso modo*, existen dos formatos que regularmente se repiten dentro de la estructura expresiva de Jorge Teillier (1935-1996). La mayoría de ellos muestran una cierta regularidad formal, casi siempre compuesta de estrofas arriba de cuatro versos y con poemas cuya extensión rara vez rebasan las dos páginas (aunque hay que notar que en la parte final de su obra, la que compone la última tríada, sus composiciones alcanzan una mayor extensión). Es decir, si hablamos de un formato de largo aliento, la única excepción (como en otros rasgos distintivos que el mismo poeta chileno señala en “Sobre el mundo que verdaderamente habito” (1968) respecto a esta obra) se presentan en el libro *Crónica del forastero*, que es en realidad un poema extenso dividido en XXIII apartados (a partir de la versión definitiva publicada en 1971, dentro de la pseudoantología *Muertes y maravillas*). La otra constante estructural la constituyen aquellos poemas cuya extensión no va más allá de una estrofa y que hicieron su aparición en *Los trenes de la noche* (1964), para mantenerse presentes hasta *Para un pueblo fantasma* (1978). Es decir, de nuevo con excepción de *Crónica del forastero* (por las razones ya esgrimidas), tanto en *Poemas secretos* (1965) y en *Muertes y maravillas* (1971) como en los susodichos libros, siempre hubo una sección con composiciones de estas características.

Los 17 poemas numerados que componen *Los trenes de la noche* constituyen el primer asedio a un formato sintético y en estricto sentido serían una etapa de transición: en tanto estampas recogidas a lo largo de un viaje, Teillier mezcla aquí poemas de los dos formatos arriba apuntados. “Poemas

² Su libro *Tiempo detenido* de 1977, formalmente podría tener una importante similitud con *Crónica del forastero*.

³ Por ejemplo, dice en su “Silogismo homenaje a René Crevel “el más buen mozo de los surrealistas” (poema que incluye una nota sobre la acepción, en el pensamiento oriental, del tao entendido como camino):

- a. La muerte es un camino azul.
- b. Todos los caminos son la muerte.
- c. Luego, todos los caminos son azules (Espinosa Guerra, 2005: 192).

antes de ser poemas”, de *Poemas secretos*, son el antecedente de la sección “Cosas vistas” que aparecerá ya con ese nombre tanto en *Muertes y maravillas*,⁴ como en *Para un pueblo fantasma*, con el agregado de que esta publicación incluye además una sección con textos de estructura muy semejante, llamada “Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal”. Antes de tales ejemplos, sólo en *Poemas del País de Nunca Jamás* figura un anticipo del acercamiento de Teillier a formas poéticas que evidencian no sólo una aspiración a cierto tipo de *poesía sintética*,⁵ sino a la recreación del género lírico del haikú, pues tal poema titulado “Invierno”, no sólo está compuesto de tres versos y hace alusión a un momento captado de la naturaleza, sino que contiene esa pausa característica intermedia luego del primer verso, denominada *kireji* dentro de la preceptiva poética japonesa, aparte de que la parquedad en el uso de recursos se evidencia al contener sólo un verbo conjugado en el último verso para, hasta ese momento, darle acción a la escena:

Una luz en el patio.
Y de la mano sorprendida de la noche
se desliza un murciélago. (Teillier, 1961, 2003: 36)

Justamente en *Para un pueblo fantasma*, al confrontarla con “Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal”, se verá cómo el *kireji* y otros rasgos propios del haikú, se manifiestan en la sección “Cosas vistas”, mientras que en la otra, además de que la brevedad de su formato es menos pronunciada, su contenido difícilmente podría ajustarse al género del haikú: Una muestra de ello sería el poema 8, que a la letra dice:

Si el futuro pudiera extenderse pulcramente
como mi madre extiende las sábanas de mi cama.
Miro la ropa puesta a secar en el patio.
Han entrado ladrones de gallina a la casa del frente.
Voy a la plaza a leer el diario con noticias
más añejas que las de San Pablo. (Teillier, 1978: 2004: 84)

Como ya lo he dicho, esta comprensión expresiva tiene un sustento ideológico. En *Los trenes de la noche y otros poemas*, cada uno de los fragmentos figuran como escenas, instantáneas que si bien poseen cierto grado de movilidad

⁴ En su edición crítica a la obra de Teillier, Juan Carlos Villavicencio da cuenta de la evolución que tendrá la sección “Cosas vistas”, llamada primero “Poemas antes de ser poemas” en *Poemas secretos* y con un total de 10 poemas. En *Muertes y maravillas* aumenta a una cifra de 38 para quedar en un total de 51 en *Para un pueblo fantasma*. Como bien lo advierte Villavicencio, Teillier volverá a presentar algo parecido, “una serie de cuatro poemas llamado [sic] ‘Nuevas cosas vistas’” (Teillier, 2013: 485), dentro del libro *Hotel Nube*, mismo que por pertenecer a la etapa final de Teillier no forma parte del corpus de estudio en esta investigación.

⁵ José Juan Tablada (1871-1945), poeta mexicano introductor del haikú en varias partes de Hispanoamérica, llamó sus acercamientos al haikú “poemas sintéticos” en el libro *Un día...* (1919) y posteriormente “disociaciones líricas” en *El jarro de flores* (1922).

interna, en realidad son viñetas recortadas del entorno campirano. Por esta característica puede decirse que constituyen, junto con algunos fragmentos de “Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal” (sección de *Para un pueblo fantasma*), un verdadero retrato de la campiña sureña de Chile. Por su parte *Crónica del forastero* muestra puntos de coincidencia en cuanto a su estructura fragmentaria e inclusive el procedimiento es exactamente el mismo: si *Los trenes de la noche* presenta recortes del paisaje y de esa parte de la vida cotidiana que se contempla a través de una ventanilla del vagón (estaciones ferroviarias, campos de pastoreo y cultivo, chozas y niños corriendo al lado del convoy), en *Crónica del forastero* estos recortes se llevan a cabo dentro del paisaje afectivo del yo poético, conformados por estampas o viñetas de la aldea de sus recuerdos.

Conforme a esta diferencia en *Los trenes de la noche* se acude al efecto producido por el convoy en movimiento, de tal modo que da la impresión de que esas imágenes se le imponen a la vista del pasajero, como sucede en el fragmento 6 (aparecido originalmente con ese número, pero después extraído para la sección “Cosas vistas” en *Muertes y maravillas*) y que en esencia posee ya el formato de un haikú (entre otras razones, como se verá posteriormente, por aludir a la estación del año en que tiene lugar la escena retratada):

La tierra en primavera
y las ruedas del tren
aplantan las hormigas. (Teillier, 2003: 88)

Por su parte en *Crónica del forastero* las diapositivas desfilan en la memoria del viajante; para decirlo en una palabra, son invocadas dentro de su propia conciencia, como dice en el apartado X:

Pero ya han pasado todos los trenes. Han pasado los trenes, la segura rotación de los juegos de las cuatro estaciones: el trompo, el volantín, las bolitas, el emboque. Todo eso es triste. Mientras escribo unos gatos nuevos maúllan tristemente. Y recuerdo el placer de poner mi nombre en los cuadernos el primer día de clases. (Teillier, 2000: 88; cursivas del original)

A ello se debe que tanto en *Los trenes de la noche* como en *Crónica del forastero* la mencionada estructura fragmentaria sea resultado de una ordenación secuencial antes que de una reunión de piezas sueltas compiladas alrededor de un mismo tema, situación que correspondería más bien a los “Poemas antes de ser poemas”, “Cosas vistas” y “Notas sobre el último viaje...”, que precisamente funcionan como eso, apuntes, notas, fragmentos de algo que aspiraba a ser poemas y que dentro de una visión de conjunto logran acceder a tal categoría.

Teillier como haijin

Otra interpretación válida a mi parecer es que al calificarlos de esta forma Teillier peca de falsa modestia y, de acuerdo a su preocupación por entregar a la

impresión poemas que resulten íntegramente significativos, estos “Poemas antes de ser poemas” en realidad se aproximan a la forma poética japonesa del haikú. Varios son los elementos de los que puedo valerme para sostener esta hipótesis. En primer lugar estaría el vasto conocimiento que Teillier poseía de las tradiciones poéticas de otras latitudes, por muy lejanas o raras que fueran. No sólo anécdotas como la de Jaime Valdivieso⁶ dan cuenta de ello, sino también las menciones a autores no muy difundidos en aquel momento dentro de sus colaboraciones publicadas en diversos medios, y que la investigadora Ana Traverso se diera a la tarea de reunir bajo el título de *Prosas* (Santiago, Editorial Sudamericana Chilena) en el año de 1999. Entre esos autores se encuentran dos maestros del haikú japonés clásico, Matsuo Bashō y Kobayashi Issa (de quienes más adelante haré algunos comentarios más dilatados).

Cuando en 1965 Teillier publica dentro de *Poemas secretos* la sección “Poemas antes de ser poemas”, debió pesar en su concepción la forma del haikú como un antecedente indiscutible en un autor para quien la filiación a una estirpe poética era un elemento esencial dentro de propia escritura. De los diez textos poéticos que componen esta sección la mitad de ellos (los que aparecen con los números 2, 5, 6, 8 y 10) rebasan las tres líneas que la preceptiva del haikú establece para esta forma poética, pero su estructura sintética no se dispara, pues contienen un máximo de cuatro versos y de hecho el número 6 aparecerá arreglado posteriormente en *Para un pueblo fantasma* con el número 35 de “Cosas vistas” y sus dos primeros versos unidos en uno sólo:

Nos dejan de herencia una Bomba.
Pero ella caerá
sobre nosotros. (Teillier, (1978) 2003: 49)

En este poema es evidente la presencia de Japón, pues el uso de la mayúscula denota que se está aludiendo a la bomba atómica.⁷

Por principio de cuentas especialistas del haikú como la Dra. Seiko Ota en sus libros *Kigo. Palabra estación en el haikú japonés* y José Juan Tablada: *su haikú y su japonismo*, preconiza que además del número de sílabas por cada

⁶ Cuenta Valdivieso: “Ya de madrugada veo a Enrique Lihn que se golpea obcecadamente la cabeza en una pared, pues en una competencia sobre conocimiento de poetas, estimulada por la hora y la cerveza, Jorge nos agobió, sin estrépito, como jugando, con diversos nombres de autores europeos hasta de tercero y cuarto orden” (Valdivieso, 1997: 29).

⁷ No es la única vez que Teillier aborde el tema de la bomba atómica dentro de un poema. Entre los que Jaime Quezada rescató en *Por un tiempo de arraigo* aparece uno titulado “Agosto de 1945” que dice: “Yo pensaba en la Bomba como en un gran fuego de artificio/ En la plaza el Año Nuevo,/ y mientras aceras de asfalto derretido/ arrastraban a miles de seres,/ yo miraba jugar al escondite a las niñas vecinas/ y esperaba que me llamaran a sentarme a la mesa” (Teillier, 1998: 76). En ambos casos a través de la ironía se patentiza su repudio al exterminio ocasionado por esta arma nuclear. Dentro de un haikú más moderno, otros temas que no necesariamente tratan de la naturaleza se hacen presentes como en la colección compilada por la Dra. Seiko Ota, *Haikús en el corredor de la muerte* y que fueron escritos por presos condenados a muerte.

verso (5-7-5) un elemento esencial es la palabra estación o *kigo*, que ubica al haikú dentro de la época del año en el que fue compuesto. En tanto creación que formaba parte de un ritual colectivo en el cual los participantes dialogaban, originalmente el haikú se recitaba en una lectura de wakas (composiciones de 5 versos en las que al haikú que servía de punto de partida se les agregaba un dístico de 7 sílabas, quedando así una estructura estrófica de 5-7-5-7-7). De acuerdo a esto el

primer participante debía —en principio, y como norma— incluir en sus versos alguna palabra referente a la estación del año en curso [...]. Un rito que equivale a dar fe del presente, mediante una referencia a nuestra inserción temporal con la naturaleza. Esa palabra era el “kigo”, que podemos traducir casi literalmente como “la palabra de estación” [...]. Podía tratarse de animales, plantas, festivales, costumbres de la vida campesina, etc. (Rodríguez-Izquierdo, en Ota & Gallego, 2013: 16-17)

Debido a ello, este rasgo característico se ha confundido con la necesidad de hacer alusión a algún elemento de la naturaleza: no obstante tal circunstancia puede verse como una repercusión de la presencia del kigo dentro del haikú. El kigo resulta ser primordial a tal grado que, como lo demuestran los acercamientos de Teillier, su presencia es más importante que el hablar de un objeto que podría sugerir cierto gusto vulgar como una mosca, bicho al que además el poeta hace una interpelación, lo cual se conoce en la preceptiva del haikú japonés como un saludo, además de que intenta contrastar dos realidades no siempre vinculadas, esto es, lo de colocar a una mosca como un interlocutor:

Mosca,
que sobrevives al verano,
al fin tengo alguien con quien hablar. (Teillier, 2003: 48)

O a partir de descripciones paisajísticas que se presentan no en el campo, sino en una urbe:

Nieva
y todos en la ciudad
quisieran cambiar de nombre. (Teillier, 2003: 41)

Los ejemplos arriba citados aparecen con el número 3 y 4 de la sección “Poemas antes de ser poemas”, pero serán recogidos con numeración distinta y bajo el título de “Cosas vistas” en *Muertes y maravillas* (alcanzando la cantidad de 38) y luego en *Para un pueblo fantasma* (alcanzando el número de 51 poemas). A este respecto, una edición cuidadosa de esta colección de poemas breves podría refrendar el prurito que acometía al poeta chileno desde el plano enunciativo. En primer lugar, el cambio de título de “Poemas antes de ser poemas” a “Cosas vistas” revela un proceso de maduración, pues ya no se trata de valorar estas composiciones como atisbos, sino como resultado de una experiencia vital. Asimismo en el plano ecdótico la ordenación conforme los va colocando en cada edición revela una preocupación constante de cómo podrían ser leídos, dando así la impresión de ser un proyecto en evolución continua: de

la colección recogida en *Poemas secretos a Para un pueblo fantasma* no sólo hay variaciones numéricas y aumento de textos poéticos, sino que la intención pura de aproximarse al haikú se va relajando hasta el punto de permitirse la posibilidad de presentar textos que no rebasan la categoría de poemas más o menos breves, como sucede en el número 38 de la sección contenida en *Para un pueblo fantasma*:

Estoy en la Carretera Panamericana.
El auto pasa frente al almacén
donde una vez
hablé contigo hace años.
Pero no recuerdo si era en este pueblo o en otro. (Teillier, 1978: 2003: 49-50)

Poemas como éste guardan una consonancia plena con la poética de Teillier a través de la cual se revela la extrañeza existencial de su yo poético de saberse fuera de lugar, conectado con otro tiempo y otro espacio, y que termina enunciando con la idea de habitar una “morada irreal”. No obstante esto, su enunciación casi narrativa y la ausencia de imágenes fuertemente líricas, que reduce también el grado de sugerencia, lo alejan del modelo de un haikú.

En términos occidentales diríamos que en el haikú predomina la plasticidad de la imagen, así como un contraste entre una situación inicial pasiva y una activa en los versos siguientes:

Con el grito amarillo
del aroma
se despierta la mañana. (Teillier, 2003: 41)

Pero asimismo persigue un máximo de enunciación con el menor número de palabras: para tal fin los verbos se reducen a su expresión mínima, otorgándole preeminencia a los sustantivos cuyo valor semántico se cruza entre sí, características ambas que también se desprenden del haikú clásico japonés, tal como acontece en esta composición que además toma como tema a tratar uno de los insectos más llamativos para este género poético, la luciérnaga:

Las primeras luciérnagas.
Un niño corre a buscarlas
para su amigo enfermo. (Teillier, 2003: 42)

De esta forma gran parte de su riqueza no se sustenta en lo que dice, sino en lo que sugiere, como se constata en este otro ejemplo también recogido en “Cosas vistas”, pero que originalmente se remonta al libro *Poemas del País de Nunca Jamás* con el título “Recuerdo de un domingo”:

Un gato y una mariposa
peligrosamente cerca.
Pero el viento no duerme. (Teillier, 2003: 48)

La situación inicial no necesita ser explicada, sobre todo porque la experiencia de vida hace suponer la peligrosidad que hay en juntar a un gato y una mariposa. Lo estremecedor para el lector es inferir el papel que juega el viento en esta tercia de elementos. Algo semejante ocurre con este otro haikú (o aclimatación de dicho género en virtud de las semejanzas descritas hasta este momento), el número 41 de “Cosas vistas”, que denota un consumado expresionismo que acentúa el rasgo de originalidad de su texto, al grado de hacer animada y dotar con facultades sensitivas a una de las formas en que se manifiesta el agua:

Los charcos
abren ojos aterrados
al oír a los patos. (Teillier, 2003: 50)

Vistos de conjunto, estos haikús constituyen una muestra del modo tradicional y moderno a la vez en que Teillier asume esta forma poética, pues lo mismo aborda temas quizá poco elegantes como una mosca o la bomba atómica, al lado de los tópicos tradicionales como lo es hablar de la nieve, los charcos o las luciérnagas.

Los vasos comunicantes con la poesía japonesa clásica

En suma, los ejemplos aquí comentados son una prueba fehaciente de que Teillier no fue ningún improvisado ni cultivó de manera empírica sus acercamientos al haikú. En la práctica es el único género más o menos establecido al que hace importantes aproximaciones dentro de la etapa intermedia de su bibliografía poética, ya que después de *Para un pueblo fantasma* dichos intentos serán abandonados: sólo en *El molino y la higuera*, en dos o tres fragmentos del poema “Mediodía anuncian en el pueblo”, se vuelven a ver atisbos de ello. Atisbos y no haikús en toda la extensión de la palabra porque no todos los poemas breves de Teillier se ajustan a la forma y a la intención de este molde poético, esto quizás porque tales poemas surgen de un entrecruzamiento de este género poético japonés con el afluente de una *poética de la fragmentariedad*.

Bajo tal término se enmarca una cosmovisión que asimila manifestaciones poéticas de la tradición literaria clásica nipona para incorporarlas en su poética. Sin lugar a dudas la profundidad de dicha operación queda reforzada si uno de los conceptos centrales de la obra de Teillier, la noción de habitar en una “morada irreal”, tiene como referente de procedencia al célebre haikai japonés Matsuo Bashō. La comunión que Teillier busca establecer rebasa el plano de lo erudito y los márgenes de la preceptiva literaria: no se trata de vivir para hacer poesía, sino de vivir poéticamente, por lo que el poeta japonés se vuelve un alter ego o al menos un portavoz de su visión del mundo. En su ensayo “A manera de prólogo”, sin anunciar lo que vendrá a continuación (provocando que lector se despiste respecto a quién es el autor de tales líneas), a la hora de tratar de explicar sus objetivos dentro de la creación literaria, el poeta chileno argumenta:

[...] Desde muy joven gusté de mis excentricidades y una vez convertidas en la forma de ganarme la vida, por un tiempo pensé haberme descubierto a mí mismo, unido por la vida a un rasgo de mi arte, incapaz y sin talento como soy. Trabajo sin resultados, con el espíritu cansado y el rostro lleno de arrugas. Ahora, cuando ya ha transcurrido la mitad y cada mañana y cada anochecer traen mudanzas a la escena, me pregunto si aquello no es lo que significa morar en la irrealidad. Y con esto doy fin a mis palabras”, como dejó escrito el poeta Bashō y yo adhiero a lo que dice. (Teillier, 1999: 71-72)

Hay pues en Teillier una noción de simbiosis a la hora de “adherirse” a las palabras de Bashō, una declaración explícita de compartir un cierto sentimiento de hastío. En otras palabras, Teillier encuentra en Bashō una resonancia del sentimiento de lo lárlico expresado desde su primer manifiesto poético, un anhelo no sólo de verbalizar ese universo erigido sobre los cimientos del realismo secreto, sino de habitarlo. El crítico brasileño Antônio Cândido afirma que la resonancia se halla “concebida como el eco de un texto en otro. Sin pretensión conceptual, sería posible distinguir dos tipos principales de *resonancia*, que podría ser denominados *inspiración* y *citación*” (Cándido, 2000: 239), formas de reelaboración del discurso literario que si bien no son indispensables para acceder a un texto contribuyen a aumentar

el placer de la lectura por la relación de las fuentes. En esos casos, *resonancia* puede significar no sólo “correlación de sonidos”, sino también “propiedad de aumentar la duración o intensidad del sonido”, como dice el diccionario. De hecho, siendo la *citación* un eco de algún texto generador, ella aumenta el efecto del texto receptor, dándole un alcance mayor. (Cándido, 2000: 246)

Sin duda, la intención de Teillier era justamente hacer eco de la citación que retoma de Bashō con el propósito de darle “un alcance mayor” a la interconexión que realiza con su propio texto. Así, al referirse a los últimos años de Bashō dice: “al llegar a los cincuenta años se retiró a vivir solitario en una cabaña cercana al mar, contemplando las montañas y dejando como testamento un texto llamado *La morada irreal*. Un lugar en el que muchos quisiéramos vivir para siempre”. Morar en la irrealidad es otro modo en el que Teillier concibe su propio “realismo secreto”, ámbito al cual aspira a acceder, pues como explica en “Los poetas de los lares”, “es sabido que el mundo exterior contiene pocas enseñanzas, a no ser que se las mire como un depósito de significados y símbolos ocultos”. En esta fórmula se halla la clave para que él y el resto de los poetas lárlicos⁸ logren sustraerse a los clisés que resultarían ser el peligro más importante de este tipo de poesía, “poesía genealógica, en el buen sentido de la palabra. Y los antepasados y los parientes aparecen en esta poesía

⁸ No está de más recordar la nómina de poetas identificados, con alguna variaciones y diferencias bajo este rubro: Alberto Rubio, Armando Uribe, Miguel Arteche, Efraín Barquero, Rolando Cárdenas y, dentro de una segunda promoción, como afirma Fernando Alegría (2007: 327), Omar Lara, director de las revistas *Trilce* y *Lar* (Literatura Americana Reunida).

naturalmente no en su condición de mero parentesco, sino elevados a la categoría de figuras míticas, transfigurados en ángeles guardianes” (Teillier, 1999: 23).

De esta forma Teillier consigna el lugar que ocupa Bashō no sólo como maestro del “haykay”, sino como uno de esos “ángeles guardianes” bajo de cuyas palabras encuentra cobijo, y es a partir de esta mención que resulta factible denominar el contacto experimentado por él como una *resonante* influencia de la poesía japonesa tradicional dentro de su propia creación poética, con la problemática que de suyo conlleva el hecho de considerar que su contacto con la poesía oriental debió hacerlo a través de traducciones hechas a idiomas occidentales (inglés y francés principalmente). Sin embargo esta limitación queda matizada por la honda comunión de sentido que el poeta chileno logra efectuar con sus pares japoneses. Como prueba de ello pueden tomarse las declaraciones al ser entrevistado Carlos Olivárez, y al enlazar cómo, no sólo escritural sino también existencialmente, Teillier establece un vínculo con autores lejanos no sólo en términos temporales sino también geográficos: “no voy a ponerme didáctico, pero creo que los poetas y escritores que yo he leído son gente que te enseñó a ser de otra manera”. Y dentro de tal parámetro, de que entre esos autores de poesía japonesa encuentre a quienes hayan podido en gran medida expresar su idea del realismo secreto, Teillier subraya la extrañeza de “cómo una persona que no vivió lo que vivimos nosotros pudo describirnos tan bien. Los poetas chinos, los poetas japoneses. De los poetas japoneses aprendes mucho de una cosa, que es la concentración. Es importante en todo” (Olivárez, 1993: 133).

Por tanto no puede considerarse como asunto de mera ornamentación el epígrafe de Issa con el que abre el último libro que publicó en vida, *El molino y la higuera*. El haikú de marras dice: “No pises este lugar./ ¡Ayer tarde había, por aquí,/ luciérnagas!” El propósito de ese epígrafe consiste básicamente en señalar otra resonancia entre el poeta japonés y el chileno en el sentido de marcar el carácter sagrado de un determinado territorio, mismo que Teillier bautiza con el apelativo de láríco, es decir, el lugar de origen protegido por los antepasados. El título de este libro se desprende (nueva resonancia) de una situación comentada por el mismo Teillier en el mencionado artículo “A manera de prólogo”: “Estoy viviendo frente a un molino y una higuera, como René Char”, poeta surrealista” (y autor de los poemas “El molino” y “Lied de la higuera”, que el poeta chileno reproduce al final de *El molino y la higuera*).

Los autores japoneses a quienes Teillier trae a cuento tienen un papel semejante al de otros referentes literarios y, como si se tratara de pasajes que conducen a otro tiempo y otro espacio, establecen puentes comunicativos no sólo con su propia obra, sino con la de otros poetas, como lo lleva a situar a Kobayashi Issa como una especie de émulo de Huidobro:

Consideramos la poesía un lenguaje intemporal con el cual se podrían comunicar, si pudieran, hombres de épocas distintas. ¿Acaso, en el fondo, no oímos la misma voz al leer versos como “La luna viva / Blanca de la nieve que caía” junto a otros como “La nieve se deshace / Y la aldea se inunda de niños”? Sin embargo, los primeros versos son de Huidobro, y

los segundos de Issa, poeta japonés de hace unos doscientos años.
(Teillier, 1999: 131)

De esta forma los vasos comunicantes establecidos y visualizados por Teillier no son solamente una manera de explicar su concepción del mundo, sino un modo inclusive de leer y entender las propuestas poéticas de otros autores. Nótese en este caso cómo Teillier hace énfasis en la maravilla de encontrar afinidades entre poetas separados por “doscientos años”. Exactamente el mismo procedimiento interpretativo aplica al comparar a los ya referidos Matsuo Bashō y René Char:

Tres siglos de diferencia entre ambos, y sin embargo una voz común los une.

Bashō:

En la Frontera de Echizen decidí embarcarme para visitar la ensenada de Yoshizaki y el pino de Shiogoshi. El bonzo Saigyō compuso un poema sobre este lugar:

En la noche/ del viento se llevó las olas./ Y la luna/ quedó enredada en el pino Shiogoshi. El poema dice todo sobre este paisaje. Si añado algo más, “sería como añadir otro dedo a la mano”.

Y René Char en su arte poética:

Las tristezas de los iletrados en las tinieblas de las botellas/ La inquietud imperceptible de los cardos/ Las monedas en el vaso profundo/ En las barquillas del yunque/ Vive el poeta solitario/ Gran carretilla de los antanos. (Teillier, 1999: 337; cursivas del original)

El ambiente nocturno y la mención a un viaje traza un puente que derriba esos tres siglos de distancia.

Con la salvedad del detalle de que se haga alusión a un medio de transporte moderno, lo mismo sucede con una idea de cierta atemporalidad presente en este haikú (considerado así porque aparte de sus tres versos reúne realidades insospechadas, persigue una impresión novedosa, contiene la pausa de kireji y guarda una fuerte dosis de sugerencia), escrito como una de las varias despedidas hechas por Teillier⁹ y titulado “Colofón”:

Es tarde

El Metro ha dejado de pasar

Sé feliz mientras no puedas. (Teillier, 1998: 150)

La interlocución pues que Teillier persigue entre poetas de las más diversas tradiciones poéticas, revela en el caso de su vinculación con la tradición lírica japonesa un enlace más profundo. Este aspecto de la obra de Teillier ha sido poco atendido por la crítica y no solamente se verifica a través de su recreación de una de sus formas poéticas más tradicionales de Japón, en textos que fueron

⁹ Otra de ellas puede encontrarse en el libro póstumo *En el mudo corazón del bosque* (de 1997, mientras que el poema inédito “Colofón” está incluido en *Por un tiempo de arraigo* de 1998) y cuyo molde estrófico curiosamente también guarda una cercanía con el haikú: “Si alguna vez/ mi voz deja de escucharse/ piensen que el bosque habla por mí/ con su lenguaje de raíces” (Teillier, 1997: 56).

evolucionando pero que, *mutatis mutandi*, en gran medida se asimilan al haikú japonés clásico. Es claro que el poeta chileno encuentra una consonancia más profunda con este género poético y, con el término “morada irreal” de Bashō, busca expresar la fragmentariedad de lo real, al menos de esa parte del mundo circundante que revela insospechadas conexiones con otro tiempo y otro lugar: en una palabra, una extrañeza de carácter existencial.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Fernando (2007), *Poesía chilena en el siglo XX*. Concepción, Ediciones LAR (Col. Estudios, Tesis y Monografías).
- BINNS, Niall (2001), *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción, Ediciones LAR (Col. Estudios, Tesis y Monografías).
- CÁNDIDO, António (2000), *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Edición de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. México, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria).
- DÍAZ, Erwin, selección (2005), *Poesía chilena de hoy, de Parra a nuestros días*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- ESPINOSA GUERRA, Julio (edición y presentación) (2005), *Poesía chilena. Antología esencial*. Madrid, Visor Libros (La Estafeta del Viento. Vol. II).
- JONES, Julie (1980-1981), “El paraíso perdido de la niñez en la poesía de Jorge Teillier [sic]”, en *Revista Chilena de Literatura*, 16-17, octubre-abril, pp. 167-178.
- GÓMEZ, Naín (1992), *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*. Santiago, Fondo de Cultura Económica/Editorial Andrés Bello (Col. Centenario Chile).
- OLIVÁREZ, Carlos (1993), *Conversaciones con Jorge Teillier*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Editorial Los Andes (Serie Diálogos).
- OTA, Seiko & Elena Gallego (2013), *Kigo. La palabra de estación en el haikú japonés. Antología bilingüe*, Introducción de Fernando Rodríguez-Izquierdo, Madrid: Hiperión (Poesía Hiperión, 643).
- _____ (2014), *Haikús en el corredor de la muerte*. Prólogo de Fernando Rodríguez-Izquierdo. Madrid, Hiperión (Poesía Hiperión, 667).
- _____ (2014), *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México, Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios).
- TABLADA, José Juan (1991), *Obras I. Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 24).
- TEILLIER, Jorge (1956), *Para ángeles y gorriones*. Santiago, Ediciones Puelche.
- _____ (1964), *Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago, Ediciones de la Revista Mapocho, núm. 2.
- _____ (1965), *Poemas secretos*. Santiago, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.
- _____ (1968), *Crónica del forastero*. Santiago, Imprenta Arancibia Hermanos.

- _____ (1971), *Muertes y maravillas* (antología, 1953-1970). Prólogo del autor, epílogo de Alfonso Calderón, Santiago: Editorial Universitaria (Cormorán. Letras de América, 45).
- _____ (1994), *El molino y la higuera*. Santiago, Ediciones Azafrán.
- _____ (1996), *Hotel nube*. Concepción: LAR.
- _____ (1997), *En el mudo corazón del bosque*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1999), *Prosas*. Edición de Ana Traverso. Santiago, Sudamericana, (Biblioteca Transversal).
- _____ (2000), *El árbol de la memoria*. Murcia, Signos.
- _____ (2003), *Poemas del País de Nunca Jamás/Crónica del forastero*. Prólogo de Niall Binns. Santiago, Tajamar Editores, (Col. Edición Limitada).
- _____ (2004), *Para un pueblo fantasma*. Prólogo de Enrique Lafourcade, segunda edición corregida. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- _____ (2013), *Nostalgia de la Tierra*. Antología. Edición, introducción, notas y variantes textuales de Juan Carlos Villavicencio. Madrid (Col. Letras Hispánicas, 730).
- TEILLIER, Jorge y Jaime QUEZADA (1998), *Por un tiempo de arraigo*. Santiago, LOM Ediciones.
- VALDIVIESO, Jaime (1997), “La otra realidad de Teillier”, en *Trilce*. Valdivia, Concepción: Chile, 1, junio, pp. 28-33.