



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura



Universidad de Chile
Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica

UNA POÉTICA ROMÁNTICA: PAISAJE, FANTASÍA Y MUERTE
DEL ROMANTICISMO EUROPEO A JORGE TEILLIER

Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Lengua y Literatura Hispánica con
mención en Literatura

Javiera Belén Quezada Jara

Profesor (es) guía:

David Wallace

Sergio Caruman

Santiago, Chile

Diciembre 2020



Tabla de contenido

I. Resumen	3
II. Introducción.....	5
III. Marco teórico	7
1. Isotopía.....	7
2. Motivo.....	10
3. Retórica tropológica.....	12
4. Intertextualidad.....	14
5. Poética.....	15
IV. Capítulo I. Acercamientos a la estética romántica.....	17
V. Capítulo II. Isotopías románticas: motivos y tópicos en los poemas de Jorge Teillier.....	23
I. Nieve nocturna.....	23
1. El paisaje, lo sublime, la muerte.....	24
2. Melancolía, soledad y naturaleza.....	32
II. Un jinete nocturno en el paisaje.....	35
1. Isotopía de la naturaleza: el paisaje y lo pintoresco.....	35
2. Isotopía de la fantasía: el paisaje, la fantasía y la noche.....	36
3. Naturaleza y sujeto.....	39
4. Isotopías: entre la naturaleza y la fantasía.....	40
III. Molino de madera.....	42
1. Lo pintoresco.....	42
2. La ruina: entre lo pintoresco y lo fantástico.....	43
3. Figuras fantásticas.....	43
4. Puertas y ventanas.....	45
5. La ruina y la naturaleza salvaje.....	46
IV. Un desconocido silba en el bosque.....	48
1. Fantasía: el desconocido, la niebla, el fantasma.....	49
V. Los trenes de la noche.....	56
1. Isotopía de la melancolía.....	57
2. Isotopía del viaje.....	63
VI. Capítulo III. Lo lárlico: una poética romántica.....	68
VII. Capítulo IV. Nieve nocturna: del motivo al tropo.....	78
1. Nieve.....	78
2. El mensaje: palabras, escritura, texto.....	80
3. Nieve sepulcral.....	81
4. La vida y la muerte: nieve nocturna, pétalos, cerezo.....	83
5. El ciego: vidente y poeta.....	84
6. La noche y la muerte: el desaparecer.....	85
VIII. Conclusiones.....	86
IX. Bibliografía.....	90



Resumen

El presente trabajo surge por la intención de indagar en nuevas perspectivas de análisis y lectura, en el abordaje de algunos poemas de Jorge Teillier, ante la lectura crítica que se ha interesado en estos textos sin considerar su dimensión romántica. De esta manera, daré cuenta de las relaciones intertextuales entre la poética textual de Jorge Teillier, desplegada en “Nieve nocturna”, “Un jinete nocturno en el paisaje”, “Molino de madera”, “Un desconocido silba en el bosque”, “Los trenes de la noche”, y la estética romántica europea, a partir de un análisis estructural semántico, identificando tópicos, motivos, e isotopías. Luego, desde este análisis de los poemas, propondré una lectura de la poética de Jorge Teillier desarrollada en “Los poetas de los lares” y “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”. Por último, realizaré desde un análisis posestructural, una lectura tropológica, proponiendo, de esta manera, dos modelos de análisis diferentes y tensionados teóricamente para abordar los poemas, los que me permitirán producir una misma lectura: una dimensión romántica en la poética de Jorge Teillier, en relación con los motivos del paisaje, lo sublime, la ruina, la noche, la fantasía, la melancolía y la muerte.



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

*Para ti, que has sentido en tu rostro el invierno,
y que has visto las nubes de nieve entre la niebla
y copas de olmos negros entre estrellas heladas,
será la primavera un tiempo de cosecha.*

John Keats.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge por el interés de indagar en nuevas perspectivas de análisis y lectura, en el abordaje de algunos poemas de Jorge Teillier, poeta chileno de la llamada generación literaria de 1950, creador y exponente de la “poesía lárca”, caracterizada como una poesía de arraigo y nostálgica en “Los poetas de los lares”. Diversos críticos literarios han intentado esclarecer este nuevo concepto, como A. Traverso en “Discusión del concepto de poesía lárca”, o han abordado la poesía teillieriana desde lo lárco, como A. Candia en “El paraíso perdido de Jorge Teillier” o J. Quezada en “Jorge Teillier: el poeta de este mundo”, negando, por cierto, toda posibilidad de lectura romántica. Otros, se han interesado en la fidelidad o ruptura de su poesía con respecto de su poética, como N. Binns en “La tragedia de los lares”, F. Schopf en “El rojo esplendor de una catástrofe” o Traverso en “Las ruinas y Jorge Teillier”, considerando lo lárco como un proyecto fracasado y el transcurso de la poesía teillieriana un trayecto del desengaño.

Cómo abordar la poesía de Jorge Teillier, tras su propuesta lárca, encausada en más de 60 años de crítica literaria. Con qué pinzas recoger sus versos, sus paisajes poéticos, y desde que sueño observarlos. Cómo abordar su poesía con el peso de la noche, y el peso de la tierra. Ante este problema, en esta investigación desarrollaré diversas lecturas de “Nieve nocturna”, “Un jinete nocturno en el paisaje”, “Molino de madera” de *Para Ángeles y Gorriones*, “Un desconocido silba en el bosque” de *Poemas del país de nunca jamás* y “Los trenes de la noche” de *Los trenes de la noche y otros poemas*, lecturas motivadas en la estética romántica europea, ante la lectura crítica que se ha interesado en estos textos sin considerar esta dimensión. De esta manera, el problema de investigación corresponde a de qué manera se relaciona la poética de J. Teillier con la estética romántica



européa, en un corpus de sus poemas. El objetivo será dar cuenta de las relaciones intertextuales entre los poemas mencionados y dicha estética, realizando, en primer lugar, un análisis semántico estructural desde el concepto de isotopía de Greimas, y los conceptos de tópicos y motivos. Luego, desde este análisis, en función con la estética romántica europea, propondré una lectura de las poéticas de J. Teillier “Los poetas de los lares” y “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”. Finalmente, realizaré un análisis tropológico posestructural de “Nieve nocturna”, a partir de algunos motivos románticos, tales como la noche o la muerte, con el fin de indagar en otro modelo de análisis para abordar este poema, distinto al estructural, y producir nuevamente una lectura romántica.

Dicho lo anterior, en este trabajo constataré que en “Nieve nocturna”, “Un jinete nocturno en el paisaje”, “Molino de madera”, “Un desconocido silba en el bosque” y “Los trenes de la noche”, de Jorge Teillier se despliega una poética textual, y paratextual, que se encuentra en una relación de correspondencia e influencia con la estética romántica. Esta corresponde a una relación intertextual que se manifiesta, isotópicamente, en los motivos del paisaje, lo sublime y lo pintoresco, la ruina, la noche, la muerte, la melancolía, y la fantasía. Del mismo modo, una lectura metonímica de “Nieve nocturna”, que se erige desde un modelo de análisis posestructural, se desvía hacia posibilidades que apuntan, al igual que desde el análisis estructural, hacia una lectura romántica, estabilizada simbólicamente en motivos como la noche, la enfermedad, la melancolía y la muerte.

Todo lo anterior pone en cuestión, en definitiva, el cómo abordar los poemas para establecer dicha relación, lo cual será llevado a cabo, primero, semánticamente, desde conceptos como clasema, isotopía, tópicos, y motivos, de los cuales expondré, a continuación, una breve discusión desde un marco teórico.



MARCO TEÓRICO

Isotopía

La isotopía es un concepto introducido por Algirdas Greimas, adaptado a los estudios literarios desde los postulados de la química-física. En *Semántica estructural*, Greimas se propone explicar la *totalité de signification* de un texto, buscando un sistema que permita la descripción semántica de un corpus, desde la aplicación de modelos lingüísticos a la descripción del lenguaje literario. Así, explica el significado en un texto desde rasgos semánticos mínimos que se combinan de acuerdo con reglas para producir efectos semánticos en gran escala (Culler 115). Fundamentalmente, la premisa de Greimas es que el texto poético es legible, pero incomprensible, y el objetivo de la semántica estructural es hacerlo comprensible, llegar al “metatexto” (que está codificado, al ser la verbalización del inconsciente), desde el análisis y la lectura, la estructura, que, en estos términos, solo puede dar cuenta de un sentido parcial.

Para la teoría de Greimas es fundamental que las acepciones correctas se seleccionen mediante una repetición de semas [de clasemas: semas repetidos en un texto], que conducirían al lector a un nivel de coherencia o una “isotopía” que lo unifica (Culler 119). La isotopía en este sentido puede definirse como un lugar común en el discurso, por lo que puede relacionarse con el concepto de tópica [que será abordado luego], o como una estructura global que se forma a partir de unidades particulares (semas) en el discurso: “Vamos a intentar mostrar mediante el uso del concepto de *isotopía*, cómo es que textos enteros están situados en niveles semánticos homogéneos, cómo es que el significado global de un conjunto de significantes, en lugar de postularse *a priori*, puede interpretarse



como una propiedad estructural real de manifestación lingüística” (Greimas 81). De esta manera, son las categorías clasemáticas (pertenecientes al nivel semántico global), y no las categorías morfológicas, las que pueden dar cuenta de las isotopías (106), y es la manifestación de clasemas la que garantiza la isotopía de los textos (81). No obstante, según Culler, es necesario también considerar las expectativas del lector (133).

De esta manera, las isotopías forman redes de coherencia semántica en un texto, que, partiendo del nivel semántico, se reflejan en el nivel léxico y en el sintáctico, y sugieren identidad, semejanza, y pertenencia, a una determinada cadena de significados. Con ellas, se pretende determinar la coherencia y la significación de un texto, que puede dar cuenta de un plano de significación homogéneo, en una primera isotopía, que posea un campo semántico lineal y clasemas que cargan sentidos en común, o bien, puede haber dos isotopías en el mismo término, impulsando un discurso ambiguo. En este sentido, las isotopías tienen una elasticidad, se pueden expandir y condensar, y, a la vez, se puede dar cuenta de la heterogeneidad de las isotopías que se confrontan (Greimas 108). Por otra parte, según Greimas la isotopía suele encerrarse en sí misma, ya que el texto repite el mismo campo semántico constantemente, es decir, su identificación permite estabilizar el texto. Bajo esta perspectiva, esto da cuenta de que el texto es un microuniverso semántico, es decir, que todo está condensado en él, apuntando hacia los mismos clasemas.

Dicho esto, el procedimiento estructural empieza con identificar diferentes isotopías en un texto, desde las percepciones subjetivas del analista para la constitución de los clasemas, identificando; por una parte, *isotopías básicas*; y por otra, *isotopías complejas*, las que conservan los semas contradictorios, pues son “la manifestación, a intervalos irregulares, de las articulaciones complejas de una categoría clasemática... que permite el desarrollo, en estos intervalos, de los planos autónomos referibles ya sea a una, ya sea a



la otra de las dos isotopías” (148), que pueden ser *positivas*, en tanto en el discurso puede haber una isotopía que domina, o *negativas*, otra que es dominada -el clasema reprimido-, o también pueden encontrarse *en equilibrio*. Luego, para la descripción semántica se deben normalizar las series que se han construido, aislando las secuencias pertenecientes a una única isotopía (Culler 122).

Según Greimas, cada discurso evidenciara el contenido sémico de los términos complejos que lo caracterizan, y permitirá definir las dos isotopías que en él se manifiestan. Así, su principio estructural es que se puede pasar de niveles inferiores a niveles superiores de significación: de semas a clasemas, de clasemas a isotopías, hasta el contenido estructurado de la significación global del texto. Pero hay ciertos problemas, pues el análisis no puede reducirse a un par de oposiciones, ya que un poema puede encerrarse en un campo semántico, y el texto tampoco está cerrado en sí mismo, pues puede remitir a cosas externas. Aun así, este concepto será utilizado, porque puede ser productivo para producir diversas lecturas.

Por último, aun cuando Greimas no propone un procedimiento formal, sí ofrece con estos conceptos sugerencias sobre las condiciones para la percepción del sentido, señalando que una lectura correcta debería construir los modelos de las distintas isotopías que caracterizan a un texto. Por esto, considero que este procedimiento es relevante aun cuando supone una reducción, que proporciona una representación de la actividad estructuradora del lector (135-136).

Luego de identificar los clasemas y las isotopías en los poemas, plantearé el análisis en términos de motivo, desde donde estableceré la relación con la estética romántica. Para ello, primero es necesario abordar el concepto de motivo, desde sus diversas acepciones.



Motivo

De acuerdo con W. Kayser, el motivo es una situación típica que se puede repetir siempre, que llena de significado, es decir, funciona como una unidad semántica de sentido, con una firmeza estructural imbuida de una fuerza motriz. En lírica, los motivos son concretizaciones de un significado conceptual, vivencias para un alma humana. La diferencia entre motivo y asunto es que el primero “se reconoce de nuevo en otros personajes, lugares y circunstancias”, en cambio el asunto está “fijado en cuanto al lugar, al tiempo y a las figuras” (76), en tanto es aquello que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, e influye en su contenido (71). El motivo se ha convertido en una noción central de la investigación de los cuentos populares, en las semejanzas entre las leyendas y cuentos de diversos pueblos, lo que muestra que son unidades que aparecen en las “más diversas combinaciones” (76), es decir, que son unidades con desarrollo independiente.

Por su parte, C. Segre señala que, en un inicio, este concepto surge desde su significado musical en el italiano del siglo XVIII, desde donde pasaría a otras lenguas, con valores literarios, figurativos, etc. Del alemán provienen sus acepciones de ornamento lineal y a menudo repetido, o de tema tradicional que aparece en leyendas o narraciones. Otra acepción proviene de la palabra alemana *leitmotiv* (el motivo principal de una partitura), cuya característica principal es la recursividad (348).

La extensión a la literatura de motivo revaloriza las características mencionadas como una base de su definición, entendiéndolo como: unidad significativa del texto, elemento germinal, o elemento recurrente. Frenzel lo define como una pequeña unidad temática, que, en la lírica (que no tiene argumento ni tema), forma la sustancia temática (349). Así, los motivos serían a los temas lo que las palabras a las frases. Por su parte, la idea de



germen es desarrollada por Trousson, quien define motivo como un telón de fondo de la acción o de los personajes (ídem). Finalmente, la tercera noción de motivo, basada en la recursividad, refiere a su étimo “moverse”, y al *leitmotiv*, a partir de lo cual se revaloriza la función aparentemente ornamental, pero de potenciación, persuasión y sugestión de los motivos, ante la repetición de afirmaciones, descripciones, etc., en la textura verbal (350), acepción que, según Segre, tendría importancia para el estudio de la poesía. Desde mi perspectiva, esta última acepción de motivo se puede relacionar al concepto de isotopía (que se constituye de una repetición de clasemas), de manera que puede haber una correspondencia conceptual entre clasema y motivo, desde la cual sostendré mi análisis.

De esta manera, en ocasiones se define motivo como cada una de las unidades menores que configuran el tema. Segre señala que el tema es la materia elaborable/elaborada en un discurso, el asunto cuyo desarrollo es el texto, o la idea inspiradora (339). Bajo su perspectiva, el tema y el motivo son unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto, que caracterizan áreas semánticas determinantes (357); tema, aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o una gran parte de él; y motivo, los elementos menores que pueden estar presentes en un número elevado, de manera tal que, muchas veces, un tema resultaría de la insistencia de muchos motivos (358).

Por último, motivo se relaciona con tópicos. Segre señala que los *topoi* (lugares comunes) son, de hecho, motivos (347). En retórica, eran argumentos apropiados para ser desarrollados, en diferentes géneros de discurso. La memoria se concebía como un espacio en que se situaban las ideas, lugares a los que recurriría el orador cuando busca argumentos apropiados para el discurso. Así, el concepto retórico de *topoi* era cualquier aseveración de validez aceptable para situar las bases de un razonamiento, silogismo o entimema (346). En la edad media, extinguido el discurso político y judicial, la retórica



extiende su uso a todo tipo de texto, convirtiéndose en clichés de utilidad literaria. En este sentido, los *topoi*, por ser argumentos instrumentalizables, no pueden constituir el contenido de un texto, es decir, no son temas, sino que son motivos, codificados por la tradición cultural para ser aducidos como argumentos (347). Por otra parte, es necesario mencionar que también el motivo instala una tópica en el texto.

Kayser aborda el concepto de tópico desde la siguiente idea: “existe un tesoro de imágenes poéticas, fórmulas fijas y maneras técnicas de exponer, que se aprenden y que no desprecia ni el mayor poeta” (92). La investigación de los tópicos estudia, por una parte, “ciertas imágenes fijas y concretas, de motivos o también de pensamientos estereotipados”, y, por otra, “la tradición de ciertos modos técnicos de expresión” (93).

En relación con esto, es posible observar que el concepto de tópico, que es motivo, se encuentra inserto en el concepto estructural de isotopía, permitiendo relacionar los conceptos de isotopía y motivo. Así, la relación de conceptos, desde la cual basaré mi análisis, es la siguiente: tópica-motivo-isotopía-clasema. Un análisis de tipo deductivo.

Por último, como ya he mencionado, después del análisis estructural realizaré un análisis posestructural, desde una lectura tropológica, sobre el poema “Nieve nocturna”. Por esto, es necesario abordar el concepto de retórica en su dimensión tropológica.

Retórica tropológica

La dimensión tropológica de la retórica es tratada por Paul de Man, quién actualiza las concepciones teóricas tradicionales hacia una retórica del desvío, que expresa la naturaleza autorreferencial del lenguaje (665), señalando que la resistencia a la teoría literaria es una resistencia a una lectura tropológica (662).



Este planteamiento surge de la inclusión de la lingüística a los estudios teóricos literarios, que permite entender el lenguaje, a partir de los estudios de F. de Saussure, como un sistema de signos, una relación arbitraria entre significado y significante, en lugar de significados estables [noción platónica del lenguaje] (651). De esta manera, el lenguaje no tiene relación con la realidad extralingüística, y, de hecho, todo lenguaje habla de sí mismo, es tropológico, media la representación de la realidad y solo puede responder al concepto de lo verosímil: la palabra habla de la palabra. Así, la dimensión tropológica deja de considerarse como un mero ornamento, proporcionando posibilidades de lectura, como ejemplifica de Man con un análisis de un poema de Keats: “en “Hiperión cayendo” ...si Hiperión puede ser Apolo y Apolo puede ser Keats, entonces él también puede ser nosotros y su caída figurada (o simbólica) se vuelve su caída literal y la nuestra también” (661). De este modo, se lee desde los referentes, desde el principio de connotación por sobre de la denotación, en un tipo de análisis posestructural.

Cabe mencionar que Tropos es un término griego que alude al cambio de dirección de una expresión, que se desvía de su contenido original para albergar otro contenido (Mortara 163), concepción que proviene desde las configuraciones retóricas de Quintiliano, quien considera los tropos desde su carácter ornamental. Posterior a esto, a lo largo de la historia literaria, ha habido diversos intentos taxonómicos de los tropos. Uno de ellos es el de Fontanier, quien los divide en propiamente dichos e impropios. Los propiamente dichos son; por correspondencia, la metonimia; por conexión, la sinécdoque; por semejanza, la metáfora (Mortara 165).

Estas son las dimensiones que utilizaré en mi análisis posestructural, puesto que, si las figuras están vinculadas dentro de la retórica a la ornamentación, yo las voy a abordar, tal como de Man, desde el desvío, desde la metonimia.



Por último, antes de pasar al análisis de los poemas, desarrollaré teóricamente el concepto de; intertexto, desde el cual relacionaré la poética de Teillier con la estética romántica; poética textual; y finalmente, estética romántica, como primer capítulo.

Intertextualidad

D. Navarro señala que, desde la Antigüedad, ha habido conceptos para determinadas formas de relaciones entre un texto y otro, como “parodia, centón...paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage” (6). Otra de ellas es la intertextualidad, concepto introducido por J. Kristeva, al señalar que Bajtín sustituye la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no es, sino que se elabora con respecto a otra. Con esto, la palabra, considerada la unidad mínima del texto, es un “cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario...del contexto cultural actual o anterior” (2), un conjunto de elementos sémicos en diálogo. Así, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos (2). Desde aquí, se introduce el concepto de intertexto: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (3).

Navarro señala que teóricos como Genette o Riffaterre han restringido el concepto kristeviano a un supraconcepto taxonómico científico-literario, e indica que críticos como Pfister señalan que hay una concepción restringida del término, con la intención de hacerlo más aplicable, cuyo empleo abusivo llegó a confundir intertextualidad con dialogicidad, ante lo cual Kristeva decide emplear el término de transposición (7).



Tal como señala Navarro, Genette taxonomiza el término, definiendo la transtextualidad: “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9), que se constituye de cinco tipos, entre las cuales se encuentra la intertextualidad. Esta es definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (1); la apariencia explícita y literal, constituiría la cita; la menos explícita, el plagio; menos explícita y literal, la alusión. Además, Riffaterre, según Genette, define la intertextualidad como la percepción, del lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido (2), considerando que es el mecanismo de la lectura literaria, que produce la significancia.

Los otros tipos de transtextualidad son el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad, y la hipertextualidad. La última, corresponde a toda relación que una un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario, es decir; un texto a la segunda potencia. En la hipertextualidad la derivación del hipotexto al hipertexto es masiva (toda una obra B se deriva de toda una obra A) y declarada, de una manera más o menos oficial (9). Además, constituye un aspecto universal de la literariedad, puesto que: “no hay obra literaria que no evoque, en algún grado, y según las lecturas, alguna otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (8). Junto con esto, Genette considera que se puede perseguir en cualquier obra los ecos parciales, localizados y fugaces de cualquier otra, anterior o posterior (9).

Poética

Este concepto designa: toda teoría interna de la literatura; la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias, orden de temática, composición, estilo; y los códigos normativos construidos por una escuela literaria (Marchese y Forradellas 325).



La poética como teoría de la obra literaria se remonta a *La poética* de Aristóteles, seguida por *De lo sublime*, el *Ars Poética* de Horacio, y las diversas “poetriae” medievales. Posterior a ello, la investigación técnica ha sido sustituida, de a poco, por la reflexión estética, pues desde el siglo XVII, la discusión se desplaza de lo literario hacia las reflexiones sobre el arte en general, como una disciplina filosófica (Segre 322). No obstante, se ha recuperado el concepto de poética como teoría de la literatura gracias a la investigación de los formalistas rusos, de la escuela morfológica alemana, del *New Criticism* angloamericano, y de los estructuralistas y semiólogos.

Particularmente, consideraré la poética del texto, o “poéticas implícitas” (Segre 323) en determinadas obras; una especie de conciencia formal de los artistas y de las épocas, que se evidencia en la práctica y la toma de postura explícita, y que son “sólo deducibles *a posteriori* mediante el análisis de los textos” (337). Pero también consideraré poética como paratexto, desde los ensayos de Teillier. La paratextualidad es un concepto desarrollado por Genette, y corresponde a títulos, prefacios, epígrafes “y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas, que le procuran al texto un entorno (variable) y a veces un comentario, oficial y oficioso” (3). Esto tiene relación con el concepto de intertexto pues, en las poéticas, el trabajo “no es implantado *ex novo* por cada escritor: se basa en la comparación entre modelos precedentes, asimilados, aceptados o parcialmente rechazados, y en el uso de reglas semióticas para la institución de modelos” (Segre 337). Además, las poéticas presentan estímulos para la práctica literaria, disponiendo de medios expresivos, presentes en el conocimiento colectivo como repertorio de estereotipos, de la tradición temática y estilística, es decir, presentan a su vez motivos. En suma, las poéticas comprenden el conjunto al que el escritor recurre en el acto de dar forma a sus invenciones; un conjunto de posibilidades de significación (Segre 338).



CAPÍTULO I. ACERCAMIENTOS A LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

El romanticismo europeo es un movimiento cultural, artístico y literario, que, de acuerdo con Isaiah Berlin, surge en Alemania a fines del siglo XVIII, en respuesta a cambios tanto históricos como políticos, y específicamente, por una ruptura respecto al pensamiento ilustrado de la época:

Hay paz...hay construcciones elegantes, se cree en la aplicación de la razón universal tanto en cuestiones humanas como en la práctica artística, en la moral, en la política, en la filosofía...Entonces...surge...una erupción violenta de la emoción...Las personas comienzan a interesarse por los edificios góticos, por la introspección. La gente se vuelve súbitamente neurótica y melancólica...Hay una retirada general de aquel estado de cosas vidrioso, simétrico y elegante...Estalla una gran revolución; hay descontento; se decapita al rey; comienza el terror (14).

De esta manera, se empieza a desarrollar un escenario y ánimo particular, que no tuvo lugar en Inglaterra ni en Francia (14), una ruptura a partir de la cual las personas defendieron valores tales como la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. Personas que, además, no estaban interesadas en la ciencia, desarrollando “La noción misma de idealismo” (16). Surgen valores que, según Berlin, hoy apreciamos sin dificultad, tales como la pureza de corazón, la integridad, la devoción, la dedicación (17). Definitivamente, algo ocurrió para que la conciencia alemana rechazara “la noción de que hay verdades universales, cánones universales de arte” (19), y que haya preferido un retorno al emocionalismo, un repentino interés por lo primitivo, por lo infinito, además de una gran admiración por el genio espontáneo, los marginados, los héroes, el esteticismo y la autodestrucción (20).



Berlin atribuye esta ruptura, y con ello las raíces mismas del romanticismo, al complejo de inferioridad de los alemanes respecto a la intelectualidad de los franceses, y sus propias tensiones históricas. Además, al movimiento pietista, que, arraigado en Alemania, impulsó un énfasis en la vida espiritual, un desprecio por el aprendizaje, la ceremonia, dándole mayor importancia a la relación entre el alma humana individual con el creador, impulsando una retirada hacia lo profundo, lo que tuvo por consecuencia una “gran cantidad de literatura muy conmovedora que resulta altamente personal y violentamente emocional”, (35) con un rechazo a lo intelectual. De esta manera, entre los alemanes se empieza a desarrollar una repentina pasión por la acción, un desprecio por los órdenes establecidos, ilustrados, y por la idea del universo como una estructura que la percepción puede “comprender, clasificar, describir [y utilizar]” (47), adoptando una actitud reaccionaria que luego se expandiría hacia las afueras.

Particularmente, Berlin sitúa a J. Herder y a I. Kant como los padres del romanticismo: Herder por dar origen a la noción de pertenencia a un grupo (53); y Kant por su filosofía moral, que defiende la idea de libertad como característica de lo humano (58). Lo último tuvo influencia sobre algunos románticos, como Schiller, quien introduce “la liberación a través del arte” (68), del juego, que nos permitiría reconciliar las necesidades de la naturaleza, moldearla a nuestra voluntad (63). Del mismo modo, Berlin considera que J. Fichte contribuye al pensamiento romántico al señalar que las vidas humanas no dependen del conocimiento contemplativo, puesto que la vida inicia con la acción, no con una mirada desinteresada de la naturaleza o de los objetos (70).

Además de estos tres pensadores, F. Schlegel señala que los tres factores que influenciaron más profundamente al movimiento en su totalidad, tanto estética, moral y



políticamente, son la teoría del conocimiento de Fichte, la Revolución Francesa, y la novela de Goethe Wilhelm Meister (ctd en Berlín 74).

En primer lugar, Fichte, por desarrollar la visión que dominaría la imaginación de los románticos, esto es; que lo único valioso es la “exfoliación del yo particular, la actividad creativa” (75). Casi simultáneamente, por su parte, Schelling creía en un vitalismo místico, el que consiste en la idea de que la naturaleza es algo vivo, doctrina que tuvo influencia sobre la filosofía alemana de la estética y la filosofía del arte, en la proposición de que la función del artista es, entonces, hurgar dentro de sí, adentrarse en las fuerzas inconscientes que lo habitan, sacarlas a la luz de la conciencia mediante una violenta lucha interior (Berlin 77). Estas doctrinas son, de acuerdo con Berlin, junto a la voluntad fichteana, uno de los factores constitutivos de la doctrina estética del movimiento romántico, cuya combinación daría por origen al simbolismo, perspectiva sumamente importante en el pensamiento romántico (78), definida como “el uso de símbolos para expresar aquello que sólo podía expresarse simbólicamente, y no literalmente” (79), es decir; expresar algo inmaterial, pero desde medios materiales; lo inexpresable, por medio de la expresión; el inconsciente, desde lo consciente (80). Misión destinada al fracaso en la que los románticos insistían, para expresar la relación (aunque inefable) con el universo, que no podía ser expresado en su totalidad, y no era tan fácil de dominar (82).

En segundo lugar, la revolución francesa, que, según F. Schlegel, influyó a los alemanes al producir un sentimiento nacional herido; la raíz de la afirmación de la voluntad nacional. La revolución francesa promovió la violencia, la irracionalidad de las masas, fomentando la idea de que existe una masa inconsciente y desconocida. Con ello, se instala el terror, en vez de reforzar los valores positivos a los que dicha revolución aspiraba, estimulando, en la imaginación, la poesía de la acción, la lucha y la muerte (84).



En tercer lugar, la novela de Goethe *Wilhelm Meister*: los románticos admiraban el libre ejercicio de la voluntad del hombre del relato y las fuertes transiciones formales en la novela, como, por ejemplo, el paso de la poesía a la prosa (86). Esto les parecía una increíble herramienta para derrocar la realidad, puesto que ella solo podría capturarse mediante fragmentos, de modo tal que todo intento de armonía, de explicación coherente, les parecía un aprisionamiento absurdo, una perversión de lo que les era caótico (88).

Dicho lo anterior, Berlin señala que las bases del movimiento romántico son, por una parte, la voluntad libre, ingobernable (90), la capacidad del hombre de crear los valores, los objetivos, y la visión del universo, al igual que los artistas. Y, por otra parte, el rechazo de la noción de que hay una estructura de las cosas, en tanto podemos darles forma según nuestra voluntad, concibiendo que no hay un modelo al que debemos adaptarnos. Todo esto, es una influencia directa de la filosofía de Fichte (91). Junto con ello, se encuentra el intento de sabotear cualquier intento de estructura estable, la oposición a cualquier idea que intente representar la realidad con alguna forma susceptible de ser analizada, comprendida, comunicada a otros, y tratada científicamente (97).

De esta manera, el movimiento, según Berlin, surgió en Alemania, sin embargo, se trasladó a los países en que había disconformidad social, encontrando su más ardiente expresión en Inglaterra (100). En relación con esto, es necesario mencionar que el romanticismo europeo no es un “movimiento” homogéneo, sino que es diverso:

Es el extremo misticismo de la naturaleza, y también el extremo esteticismo antinaturalista. Es energía, fuerza, voluntad, vida, *étalage du moi*; y también es tortura de sí, autoaniquilación, suicidio. Es lo primitivo, lo no sofisticado, el seno de la naturaleza, las verdes praderas, los cerros, los arroyos murmurantes y el infinito cielo azul. Y a la vez no deja de ser el dandismo, el deseo de vestirse de etiqueta, los chalecos color carmín, las pelucas verdes, el cabello azul, que los seguidores de gente como Gérard de Nerval llevaron durante cierta época en París... Es fuerza y debilidad, individualismo y colectivismo, pureza y corrupción, revolución y reacción, paz y guerra, amor por la vida y amor por la muerte. (23).



Por tanto, se trata de un movimiento fragmentado, y a veces contradictorio, pero cuya generalización nos permite “rastrear el curso de la historia humana” (Berlin 24).

En suma, para los románticos “existe el deseo de mostrar que por debajo de esta pulida superficie existen terribles e inexpresables fuerzas en estado de ebullición, que no puede darse nada por sentado, y que una visión profunda de la vida supone, esencialmente, el romper con este espejismo superficial” (103), y que cualquiera que sea el camino, recurriendo a una extremada sofisticación o a una inaudita simplicidad, el resultado será el mismo: romper con la naturaleza de lo dado, bien yendo al pasado o penetrando en nosotros mismos; buscar la unidad con alguna fuerza espiritual; o idealizar algún mito -nórdico, celta-, una nación, o una doctrina religiosa (105).

Con esto, queda en evidencia que el movimiento romántico intenta imponerle un modelo estético a la realidad, estableciendo que todo debe obedecer a reglas del arte, pero, fundamentalmente, “reconoció que ciertos aspectos de la existencia humana, en particular los aspectos interiores de la vida humana habían sido relegados de modo tal que el cuadro humano se veía violentamente distorsionado” (106). En este sentido, y sumándome a las palabras de Berlin, es necesario mencionar que al romanticismo le debemos la noción de la libertad del artista, la figura del genio, la idea de que los seres humanos no pueden ser descritos por medio de “concepciones extremadamente simplificadoras, como las que prevalecieron en el siglo XVIII o las enuncian todavía hoy analistas excesivamente científicos y racionalistas acerca de los seres humanos o de grupos” (111). En síntesis, la noción de que hay múltiples respuestas y soluciones, que pueden ser imperfectas; la relativización de las verdades universales; los ideales; la diversidad de los grupos; y la pluralidad de valores, a veces incompatibles.



Por último, respecto a la estética romántica, quisiera recuperar las reflexiones de A. Saldaña, quien señala que la estética puede ser concebida como la disciplina que reflexiona sobre la esencia, significado y representación de la belleza, la constitución del arte y sus diferentes manifestaciones, correspondiendo a una teoría de la recepción. Específicamente, la estética tiene lugar en la Antigüedad clásica, pero es en el siglo XVIII en que se sistematiza como disciplina autónoma, que estudia las categorías, formas, materiales, asuntos y géneros artísticos con un fundamento epistemológico y un estatuto teórico propio (549). Por ejemplo, en el “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, cuya autoría se atribuye a Hölderlin, Hegel y Schelling, se intentan sistematizar mediante postulados estéticos conceptos claves de la modernidad como libertad, belleza y mitología de la razón (551). Esto continúa en los programas filosóficos y estéticos del primer romanticismo alemán, desde los aportes de Fichte, Schiller, los hermanos Schlegel Schelling y F. Novalis (556).

Además, cabe señalar que las producciones artísticas de los románticos, simbolistas y vanguardistas ofrecen un panorama de géneros y formas complejo y heterogéneo, que dificulta las relaciones entre la teoría estética y la práctica artística, en tanto diluyen las expectativas de normatividad, objetividad y sistematicidad que se indican en los programas estéticos del idealismo alemán. Así, esta práctica pasa a necesitar poéticas específicas, capaces de ofrecer una teoría propia de cada una de las manifestaciones artísticas (Saldaña, 559), con lo cual se diluye la frontera entre estética y poética.

De esta manera, la estética romántica, con la cual dialoga la poética de Teillier, será recuperada en términos de motivos, tales como el paisaje, lo sublime, las ruinas, la fantasía, la noche, etc. Componentes de una estética particular, que, en este trabajo, será utilizada para semantizar la poética textual, y paratextual, de Jorge Teillier.



CAPÍTULO II. ISOTOPÍAS ROMÁNTICAS: MOTIVOS Y TÓPICOS EN LOS POEMAS DE JORGE TEILLIER

A continuación, realizaré un análisis semántico estructural de “Nieve nocturna”, “Un jinete nocturno en el paisaje”, “Molino de madera”, “Un desconocido silba en el bosque” y “Los trenes de la noche” de Jorge Teillier, desde el concepto de isotopía de Greimas, primero identificando clasemas, para luego a partir de ellos estabilizar una línea de sentido -o, en ocasiones, más de una-. Por último, pondré estas isotopías en función de la estética romántica, evidenciando un vínculo intertextual de motivos y tópicos.

I. Nieve nocturna

Clasemas

Naturaleza: nieve, pétalos, cielo, nieve nocturna, primavera, cerezo, ceniza, esqueleto, fuego, sol, mañana, nevar, noche.

Lo sublime: pureza implacable, nieve nocturna.

Contemplación: mirada, mirar.

Pureza: nieve, pureza implacable, pétalos, cielo, palidez del sol, primavera, cerezo.

Noche: dormir, nocturna, noche, palidez del sol, visible silencio.

Sueño: cerrar los ojos, desaparecer, deslizarse.

Muerte: nieve nocturna, noche, ceniza, esqueleto, pulverizado, última mirada del ciego, palidez, cerrar los ojos, no recordar, desaparecer, visible silencio.

Enfermedad: duelen, sobrevivir, convaleciente, desaparecer, niño enfermo, esqueleto, ciego, palidez, no recordar nada.

Soledad: silencio, amigo que se fué, solo frente al fuego.

Ceguera/invisible: ciego, cerrar los ojos, silencio, desaparecer.

Desde los clasemas anteriores se pueden identificar dos principales líneas de sentido; una isotopía de la naturaleza, que se despliega desde el clasema de la naturaleza, lo sublime y la pureza: “¿Es que puede existir algo antes de la nieve? / Antes de esa pureza



implacable” (vv. 1-2). Y, por otro lado, una isotopía de la muerte, que se despliega desde lo nocturno, y que articula los clasemas de la nieve y noche, con clasemas de enfermedad: “Ceniza de un cielo antiguo”, “Para mirar la nieve en la noche hay que cerrar los ojos, / no recordar nada...desaparecer” (vv. 8 y 24-26). Así, tanto la nieve como la noche se pueden leer como elementos de la naturaleza, o como un motivo de muerte. Además, ambas isotopías se relacionan; la muerte y la noche son parte de la naturaleza, pero la isotopía de la muerte refiere a un rasgo particular de lo nocturno, que se relaciona con la enfermedad y el desaparecer, y es la isotopía que, considero, domina en el poema. De esta manera, la nieve es “pureza implacable” y “ceniza de un cielo antiguo”: pura y destructora. Por tanto; se puede leer desde una isotopía de la naturaleza, en relación con la pureza y lo natural; o desde la isotopía de la muerte, la destrucción y la enfermedad. Reconocidas estas isotopías, las analizaré en términos de tópicos y motivos, en función con algunos motivos románticos, tales como el paisaje, lo sublime, la noche y la muerte.

1) El paisaje, lo sublime, la muerte

El motivo del paisaje y la naturaleza es sustancial en la estética romántica europea. Argullol señala: “el paisajismo romántico, lejos de ser una genérica “pintura de paisaje”, es...la representación artística de una determinada comprensión...de la naturaleza” (12), libre de un carácter de escenificación y sumisión, y opuesta a la concepción neoclásica, de una naturaleza ordenada y racionalizada, intervenida por el ser humano. Fundamentalmente, en la naturaleza se busca “lo Absoluto”. Lord Byron expresa: “No vivo en mí, sino que me convierto en porción de lo que me rodea... Me sustraigo de todo lo que pueda ser o haya podido ser para mezclarme con el universo” (ctd en Martínez 49),



idea que proviene de la filosofía de la naturaleza de Schelling, que funcionó de base filosófica para el movimiento romántico, y que se basa en una concepción dinámica y orgánica de la naturaleza y el universo, como totalidad viviente y unitaria (Fricke y Comellas 1). Con esto, Schelling promueve una cosmovisión y actitud del hombre distinta frente a la naturaleza, apartándose de la noción cuantitativo-mecanicista que dominaba la modernidad, orientada al dominio del mundo, que la reduce a un objeto manipulable (Pérez 64-67). Además, plantea la reunificación del ser, buscando superar la escisión moderna entre el hombre y la naturaleza, de manera tal que: “el hombre -romántico- ansia reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad” (Argullos 12), pues ella nos conduciría a la reunión con el Absoluto. Asimismo, F. Schlegel en *Athenaeum* señala que en la naturaleza se siente el mundo infinito, pues convierte los sentidos corporales en receptores del Absoluto, de la deidad (Fricke y Comellas 7).

De esta manera, para los románticos la naturaleza vive y habla. Para Schelling "aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso...gracias al cual...nace el oro puro de la belleza y la verdad" (ctd en Fricke y Comellas 10), pero es en los momentos mágicos, místicos, sensibles, en que se podría acceder a ese armónico conjunto, y solo es el poeta, creyente de los sueños, poseído por la fantasía, quien podrá oír estas voces.

El motivo del paisaje fue desarrollado especialmente por el Romanticismo inglés. Sobre John Keats, Valero señala: “Lo que comienza con la contemplación de los objetos de la naturaleza y las múltiples sensaciones que nos provocan, y sigue mediante una síntesis de todos esos estímulos purificados por la imaginación, hace que el poeta pierda su identidad y se vuelque en un raptó espiritual activo en todo el universo” (8), en donde el paisaje se funde con la mente creadora, entre lo real, atraído por el esplendor de la



naturaleza, y la búsqueda de lo sublime, una zona de misterio y niebla, como se puede observar en “Las estaciones humanas”: “Cuatro estaciones colman la dimensión del año; / cuatro estaciones obran en la mente del hombre: / su intensa primavera, cuando la fantasía / recoge en su amplio seno todo lo que es belleza...Y tiene su invierno deformado, / pues su naturaleza mortal así lo exige” (vv. 1-4, 13-14). O en “Sobre la cigarra y el grillo”: “en la solitaria noche invernal la escarcha / ha forjado un silencio” (vv. 10-11), en donde se relaciona invierno, noche y muerte, tal como en “Nieve nocturna”. Otro ejemplo, son los ingleses Constable y Turner, atraídos por el campo, los árboles, los animales, el agua, el cielo, las nubes (Campàs y González 70), o el alemán C. D. Friedrich quién descubre paisajes cargados de signos; en “Los acantilados de la isla de Rügen” se muestra al océano escondido por árboles y placas de hielo, un mundo ideal e inaccesible, junto a la actitud perdida de la contemplación del infinito del personaje (72).

En relación con esto, el motivo romántico del paisaje integra las categorías estéticas de lo bello y lo sublime, recuperadas desde Kant: “lo sublime es...un sentimiento de displacer, debido a la inadecuación de la imaginación en la estimación estética de magnitudes...y al mismo tiempo un placer despertado...por la concordancia de este juicio sobre la inadecuación de la mayor potencia sensible con ideas de la razón...” (*Crítica del juicio* 171), es aquello que se encuentra fuera de todo límite, que sobrepasa al espectador, causándole placer y displacer. Kant señala que lo sublime está en la fuerza de la naturaleza: “rocas, amenazadoras, nubes de tormenta, volcanes, huracanes, el océano sin límites, una cascada profunda en un río poderoso, llamamos sublimes a estos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario” (174).

Fundamentalmente, para Kant, la vista de una montaña, cuya cima nevada se eleva sobre las nubes, y la descripción de una tempestad, despiertan complacencia, pero con



horror, porque tenemos el sentimiento de lo sublime; y, al contrario, la imagen de praderas llenas de flores y valles con arroyos cubiertos de rebaños, ocasionan una agradable sensación que es jovial y sonriente, por el sentimiento de lo bello. De esta manera, encinas altas y sombras solitarias en la floresta sagrada, y la noche, son sublimes; almácigos de flores, setos bajos, y el día, son bellos. Lo sublime emociona, transformando el semblante en grave, asombrado, en cambio lo bello atrae, y se ve reflejado en la serenidad, en una sonrisa (Observaciones sobre 21). Así, con lo sublime, el romántico busca en la naturaleza el descontrol, los desastres naturales, el asombro, para sentir una vorágine de sensaciones, y su sentimiento puede ser acompañado de; horror o melancolía, a lo que le denomina *sublime terrible*; otras de tranquila admiración, lo *noble*; y otras por una belleza difundida sobre un designio sublime, lo *espléndido*. De esta manera, una honda soledad es sublime, pero de un modo terrible (22), de ahí que los grandes y extendidos páramos hayan dado siempre ocasión de trasladar allí “aterradoras sombras, duendes y larvas fantasmales” (23). Burke señala que lo sublime es lo que excita ideas de dolor y peligro, todo lo que es de alguna manera terrible, o que actúa de manera análoga al terror; desde la oscuridad, la grandeza, hasta la magnificencia y la grandiosidad (Campàs y González 10).

Lo sublime se encuentra en varios textos románticos. En *Frankenstein* de M. Shelley: “El paisaje se me presentaba como una inmensa y sombría escena maléfica...vi los relámpagos que, sobre la cima del monte Blanco, dibujaban las más hermosas figuras...Admiraba la tormenta, tan hermosa y a un tiempo terrible” (31). Del mismo modo, los vientos, las montañas y lo escarpado son una configuración de lo sublime característica de Wordsworth (Vendler 25), o los paisajes de C. D. Friedrich, entorno inmenso e infinito, silencioso, que el ser humano contempla; la niebla sobre las montañas, el resplandor del sol o la pureza nívica de una llanura invernal (Campàs y González 69).



De esta manera, para los románticos un poema sobre la naturaleza era más que una reflexión sobre las cumbres y los bosques, era un intento de “captar lo sublime en el verso” (Martínez 60). Los artistas ingleses y alemanes comienzan a mirar a la naturaleza como todopoderosa, con asombro, temor, emoción contenida, con figuras humanas empujadas ante lo salvaje e infinito (Martínez 73). Esto se corresponde a un interés por el tópico del *locus horridus*, de un medio silvestre, un mar enfurecido, un abismo, un bosque enredado, un volcán desafiante y montañas colosales, o una “nieve implacable”.

Además, en relación con el paisaje y lo sublime, está el motivo de la noche, que alberga el viaje hacia el fondo dionisiaco del mundo, hacia la locura sensitiva, el inconsciente, los misterios de la sexualidad y la vida, pues: “En la Noche todo se halla sin ataduras: el espacio sin límites, el fondo sin forma, la libertad sin moralidad” (Argullol 74-75). Schelling piensa que una enorme energía se oculta tras el velo de lo nocturno. Kant piensa que la noche es sublime pues “conmueve por su desordenada fecundidad y magnificencia (ídem). Novalis ve en ella el lugar de la fantasía, la muerte y el amor.

En “Nieve nocturna” ambas isotopías identificadas tienen la función de configurar el motivo del paisaje, desarrollado de una manera similar a la estética romántica, a la pureza nivea de una llanura invernal de C. D. Friedrich. Hay una importancia en la contemplación de lo infinito, en lo sublime, desde la mirada, lo implacable, y lo nocturno. Así, al igual que en la estética romántica (en ambas dimensiones de lo sublime), la nieve implacable y nocturna, tiene el sentido de; armoniosa y asombrosa; o destructora y terrorífica.

El motivo de una naturaleza destructora también es desarrollado por la estética romántica, pues, desde lo sublime, se concibe una naturaleza “jupiterina” (Argullol 20), que se caracteriza por ser exterminadora de cualquier proyecto de totalidad, de manera que no es bucólica, sino que tiene una doble faz: consoladora y desposeedora; benevolente



y destructora, armoniosa y terrorífica (91). “El mar de hielo” de C. D. Friedrich es un ejemplo de “naturaleza jupiterina”, paisaje ante el cual parece estar sumido un universo en caos (92). Turner, al igual que Byron y Poe, se basa en el terror y la sublimidad (97).

Además, este poema también presenta una correspondencia con la estética romántica en el motivo de un paisaje de muerte, desde lexemas como ceniza, pulverizado esqueleto, junto a la nieve. La estética romántica relaciona muerte y naturaleza, además de muerte con noche, sueño, vida, y belleza. Por ejemplo, Leopardi manifiesta que el amor y la muerte son las únicas cosas bellas en el mundo, “sentimiento del sepulcro” que se puede ver en la pintura romántica, con monumentos funerarios que representan la belleza del silencio, la desolación, del tránsito hacia la muerte (Argullo 102), al igual que la nieve nocturna, que parece dirigir la muerte del hablante. Los románticos desarrollan como motivo la mortalidad humana, las tumbas, las ruinas, junto a una naturaleza destructora, como brumas y tormentas, buscando un efecto de tenebrismo y desasosiego (104), al igual que el ciego, el niño enfermo, la nieve implacable y la ceniza, en la configuración del paisaje de “Nieve nocturna”. Así también, Carus en “El cementerio sobre el Oybin”, desarrolla un paisaje funerario, ocultando tumbas bajo una capa de nieve (103) motivo similar al “pulverizado esqueleto de pétalos” o la “ceniza de un cielo antiguo”.

También en “Nieve nocturna” se puede ver el motivo romántico del ciclo, desarrollado por C. D. Friedrich (las estaciones, los momentos del día), que muestra la transformación de las cosas, la vida y la muerte perpetua de todos los seres (Martínez 79), al igual que en el citado poema de Keats. En el poema de Teillier, la nieve aparece como “disuelta primavera que sobrevive en el cerezo” (v. 22), es decir, aparece la primavera, el invierno, la vida y la muerte: el sobrevivir. Con esto, se articula la muerte, la noche, y la nieve en el motivo del paisaje, al igual que en la estética romántica, que “El mar de hielo” de C.



D. Friedrich, que muestra el fin de viaje, la destrucción, en el buque naufragado y los bloques de hielo (Argullol 90), como el “desaparecer” del hablante en la “nieve implacable”. Al igual que Turner en “La Avalancha” o “Aníbal cruzando los Alpes”, que muestra destrucción y muerte en el paisaje, desde el motivo de la nieve, o *Frankenstein*: “Marcho hacia lugares inexplorados, hacia la “región de las brumas y la nieve”” (7).

Así también, el “cerrar los ojos para poder mirar la nieve”, la ceguera, son tópicos que se corresponden con la estética romántica. C. D. Friedrich señala: “Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual” (Declaraciones en 95). Del mismo modo, Bennett señala sobre Keats: “A lo largo de la carrera de Keats, las oposiciones generadas por la semiótica de la visión (imaginar / ver, ceguera / vista, palabras / imágenes...proporcionaron principios organizativos” (129).

De esta manera, se desarrolla el motivo romántico, en relación con el paisaje, de la búsqueda de una recuperación o encuentro con la naturaleza, y, a su vez, de la imposibilidad de acceder a ella por medio de los sentidos empíricos como la visión, prefiriendo otros sentidos que no se encuentran en la mirada, sino en el interior, o en la imaginación, como puede ser la alusión al sueño en el “cerrar los ojos”, con lo que se presentaría, también, el motivo romántico de la fantasía. No obstante, bajo la isotopía de la muerte, el cerrar los ojos se puede interpretar, de hecho, como la muerte del hablante, junto al dejar de recordar y desaparecer. Esto resuena a la “atracción del abismo” romántica que señala Argullol, ejemplificada en “Safo en Léucade” de J. Gros, que sostiene la preeminencia de la muerte para acceder a la naturaleza. Un abandono de la subjetividad para acceder a ese “Absoluto”, experimentando la tensión entre belleza y destrucción (48). En el poema, esto tiene relación también con lo nocturno, que refiere a un abismo, al cual el hablante se entrega cerrando los ojos. Con esto, el motivo de la



noche también se relaciona a la estética romántica, en tanto en el viaje nocturno el romántico ve la posibilidad de un “retorno mágico” a la naturaleza (75), tal como en este poema, en el reencuentro solitario, mortal, y abismado, del hablante con la nieve nocturna.

a) ¿Es que puede existir algo antes de la nieve?

En este poema, desde ambas isotopías, la naturaleza expresada en la nieve y la noche -o la muerte-, tiene una importancia central, al igual que para los románticos. El poema inicia con esta pregunta que puede interpretarse como una atracción por la nieve, por su belleza, o por su grandeza, por su implacabilidad, y su voracidad; es el todo, quizás el “Absoluto” romántico de Schelling, eterno que no comprende un antes ni un después.

b) ¿Y puede existir algo después de la nieve?

Esta pregunta articula e introduce la segunda parte del poema, que, en el sentido de la segunda isotopía, en relación con la noche y la muerte, se puede interpretar como la expresión de una naturaleza/nieve destructora, implacable, sublime, que no deja nada más después de ella, que no se puede controlar, ni abarcar.

c) ¿Qué dedos te dejan caer?

Es posible evidenciar que, en el poema, la importancia de la naturaleza es tal, que se le considera naturaleza-sujeto, al igual que Schelling; dedos dejan caer la nieve. Esto también sugiere la presencia de una divinidad, desde donde se puede ver el pensamiento de F. Schlegel. Por otra parte, se menciona “¿o qué importa quién eres?” (v. 23), subjetivando a la nieve nuevamente, y renunciando a comprenderla. Así, la naturaleza y el paisaje no resulta ser un simple escenario, o una imagen realista, descriptiva, sino que tiene una importancia central, con lo cual se constituye como un motivo del paisaje que tiene correspondencia con el desarrollado por la estética romántica.



2. Melancolía, soledad, y naturaleza

En la estética romántica, el medio natural pasa a ser un ente simbólico, e incluso se depositan en él ciertos estados anímicos: “Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán debe evocar no fenómenos climatológicos, sino estados de la subjetividad” (Argullo 67). C. D. Friedrich señala: “El pintor no debe pintar netamente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí” (Declaraciones en 98), de manera que no es una representación fiel del “aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse” (La voz 53). Es esta misma articulación del paisaje la que puedo observar en la nieve nocturna, que “hace quedar sólo frente al fuego / escuchando los pasos del amigo que se fue” (v. 9-10), que, implacable, suscita la soledad.

Con ello, se articula el motivo romántico de la melancolía (en griego: bilis negra), que corresponde a un concepto desarrollado primero por Aristóteles en “El Problema XXX”, en donde llega a la conclusión de que la melancolía es característica de los genios, una especie de fuerza que los lleva a la autodestrucción. Psicológicamente, fue abordado por Freud, en relación con el duelo y la muerte, y por Kristeva, como “la sintomatología característica de la situación hospitalaria, de inhibición y de asimbolía” (14). También, fue asociado, en la Edad Media, con la acidia y la teoría de los humores, como la enfermedad del predominio de la bilis negra; la putrefacción de la materia, la encarnación de la tristeza. Así, la melancolía ha tenido diversas representaciones, por ejemplo, en *Melancolía I* de Durero, recuperado por la estética romántica desde el “Sol negro de la melancolía” (v. 4) de Nerval, entre otros diversos poetas y pintores románticos.

Del mismo modo, corresponde a un motivo que, en la estética romántica, tiene relación con paisajes sublimes, en la soledad frente a la naturaleza. C. D. Friedrich muestra la profunda melancolía de los fenómenos naturales, como la pureza nívea de una llanura



invernal, tópico que relaciona nieve, sublime, y melancolía, tal como “Nieve nocturna”. Asimismo, en la estética romántica: “se unen por lazos misteriosos el silencio de la naciente noche, -que es la hora mágica también en Tieck, Eichendorff y Hoffmann-, la melancolía del ánimo solitaria” (Fricke y Comellas 10), al igual que el hablante solitario en la nieve nocturna, que se queda solo frente al fuego recordando, experimentando tristeza y dolor: “palabras que no recordamos, / pero que nos duelen...” (vv. 12-13).

Se presenta, de esta manera, el tópico de la melancolía, ampliamente desarrollado por la estética romántica. B. Rodríguez señala que el ser romántico se constituye de características como la soledad y la tristeza (n/p), además del hastío y el desamor. Leopardi señala: “Amargura y hastío / en la vida, no otra cosa; y fango es el mundo” (ctd en Rodríguez n/p), señalando el desprecio al mundo, tal como el hablante de “Nieve nocturna”: “implacable como el mensaje de un mundo / que no amamos” (vv. 3.4), lo que invita a “asumir la tristeza profunda y total, la melancolía como el estado de ánimo de quien se ha dado cuenta de la verdadera naturaleza del mundo” (Rodríguez n/p).

Con esto, es posible evidenciar, desde la isotopía de la muerte, el motivo romántico de la melancolía, que se sustenta en el clasma de la enfermedad, pues “la melancolía es la gran enfermedad romántica...de la tristeza, de la desilusión vital, del desánimo de la existencia” (n/p), que corresponde también al sentimiento de pérdida, como en “pasos del amigo que se fue” (v. 10); el amigo que ha muerto.

Además, la melancolía romántica también tiene relación con una complacencia en la soledad, en huir de la realidad para refugiarse en sí mismo, recorrer o descansar en lugares para acceder a un ensimismamiento onírico. Tal como el “cerrar los ojos” en el poema de Teillier, para la conexión o comunicación con la naturaleza (desde la isotopía de la naturaleza). Así, muchas veces la soledad del romántico surge desde la afirmación de su



yo, y lo natural se convierte en el lugar en el que la soledad permite que los pensamientos más profundos del ser humano afloren (Martínez 132), prefiriendo lugares solitarios, paisajes, ruinas, como se puede ver en Keats: “¡Oh, Soledad, si tengo que convivir contigo / que no sea en la maraña de oscuros edificios! / Ascende la ladera conmigo (vv. 1-4), lo que se desarrolla en el paisaje de nieve nocturna y soledad del poema de Teillier.

En relación con lo anterior, el motivo romántico de la melancolía también tiene relación con un desaparecer en la tranquilidad de la naturaleza, con la muerte: “es la tranquilidad de una naturaleza lo que provoca su deseo...de hundirse en ella y así dejar de ser...Una muerte lenta, suave, un deshacerse en la nada mezclado en la tranquilidad del universo: un hermoso fin para el melancólico” (Rodríguez n/p). Desde la isotopía de la muerte, se puede interpretar en “Nieve nocturna” esta misma desaparición tranquila en la naturaleza. Esto se corresponde también con la atracción del abismo, “a la llamada de la naturaleza que parece reclamar su vida, ante la inefable calma que les rodea, tan distinta de la agitación interior” (n/p). Abismo que puede ser tranquilo, o puede ser salvaje, oscuro y misterioso, mortal, una solución “definitiva de los males de un alma torturada más allá de lo soportable” (n/p). De esta manera, la seducción al abismo es una huida: “Huyendo de su melancólica condición, ha paralizado su pensamiento y su sensibilidad, ha dejado de pensar para no sufrir, para no percibir esa ausencia interior” (n/p), al igual que en el poema de Teillier, en donde el hablante se entrega a la naturaleza, con el cerrar los ojos, para dejar de recordar y desaparecer, en el abismo de la nieve nocturna. Esto, desde el horizonte romántico, se puede interpretar: para no sufrir, para no recordar las palabras del amigo que se fue, para no sentir el mundo que no ama.

Así, considero que en “Nieve nocturna” la isotopía que domina, la *isotopía positiva*, es la de la muerte, y, subordinada a ella, la de la naturaleza.



II. Un jinete nocturno en el paisaje

Clasemas

Naturaleza: campo, caballos, vacunos, reses, mañana, vacas, río, trigo, pinos, gorriones, cielo, nubes, granizo, bandolero blanco, huertos, noche.

Lo pintoresco/rural: campo, jinete, galopan, caballos, cuatrerros, arrear, vacunos, reses, galpones de madera, cercos, mañana campesina, relinchos, balido, vacas, ubres, orillas del río, ordeñadoras, baldes, trigo, pinos, gorriones, aldeas, pan amasado, leñera, campesino, huertos, pueblo, trenes.

Contemplación: observa al trigo, él lo mira, campesino mira hacia arriba.

Lo sublime: jinete nocturno enmascarado, la noche, campo solo, tembloroso, granizo.

Noche: nocturno, la noche, dormidas, sombra, profunda.

Sueño: surgen los trenes, reses dormidas.

Fantasia: jinete nocturno enmascarado, sombra saltando, surgen los trenes, campo está solo, tembloroso, fantasma, penetrar.

Asalto: caballos robados, cuatrerros, bandolero, asaltante, penetrar.

Oculto: envuelto en una manta, sombra, enmascarado, esconder.

Miedo: se levantan, se quiere esconder, campo tembloroso.

Cuerpo: venas, ubres.

Los clasemas anteriores evidencian, por una parte, una isotopía de la naturaleza, pero con un mayor acento en el desarrollo de lo pintoresco, y por otra, una isotopía de lo fantástico, que se articula con los clasemas de la noche, el sueño, el asalto y lo oculto, isotopía que, a mi juicio, domina. Así, el jinete nocturno enmascarado se puede interpretar como una figura humana, parte del paisaje y de las actividades rurales, o se puede identificar como una figura fantástica. La función de estas isotopías será la relación con la estética romántica, desde el motivo de lo pintoresco, lo fantástico y la noche.

1. Isotopía de la naturaleza: el paisaje y lo pintoresco

Desde la isotopía de la naturaleza, en relación con lo pintoresco, se puede observar el motivo romántico del paisaje. Este desarrolla una línea de lo pintoresco, que,



etimológicamente, significa lo digno de ser pintado (Martínez 92). Hacia el siglo XVIII se identifica como una categoría estética entre lo bello y lo sublime: “La naturaleza que descubre lo pintoresco no es uniforme como la belleza, tampoco atemorizante como lo sublime” (Martínez, 67), pero tampoco se trata solo de una visión idealizada de la naturaleza, pues no abandona la diversidad o el contraste, ni la oscuridad y lo inacabado. Así, lo pintoresco llegó a significar lo que presenta diversidad e irregularidad, sin que susciten el temor a lo desconocido, desde motivos rústicos, exóticos, y una pasión por ruinas góticas, cabañas rurales aisladas, o grupos de individuos rústicos, en vez de pertenecer a una categoría de acepción clasicista (Campàs y González 11). Los objetos preferidos por la paisajística pintoresca son los senderos retorcidos, la maleza, las cabañas en los claros del bosque, los puentes sobre riachuelos, las ruinas y cascadas. Pero lo pintoresco no se fija solamente en la naturaleza deshabitada, sino que también en lo rural, el lugar en el que el hombre y la naturaleza se encuentran en armonía (Martínez 67).

Del mismo modo, en el poema de Teillier se presenta el motivo del paisaje desde una estética de lo pintoresco: “Esta fue una mañana campesina: / Relinchos, balidos, vacas de pródigas ubres, / aun deben andar a orillas del río / las ordeñadoras, curvadas con el peso de los baldes” (vv. 8-11), presentando una serie de imágenes -motivos- de la naturaleza y el ambiente rural, al igual que en la estética romántica, compartiendo este tópico.

2. Isotopía de la fantasía: El paisaje, la fantasía y la noche

Desde la isotopía de la fantasía también se puede observar el desarrollo del motivo del paisaje. La relación paisaje-fantasía constituye un vínculo inaugurado y desarrollado en la estética romántica, por ejemplo, desde el motivo la noche: “Demolida la exclusividad



de las Luces, el Romanticismo indaga en la Noche” (Argullol 74), envolviendo paisajes tenebrosos, y refiriendo al inconsciente junto a la tiniebla y la sombra. Con ello, a la presencia de lo fantástico (Roas 7), en tanto la noche es el espacio y el momento de lo sobrenatural, pues esto no suele producirse en el día (Trancón 113). Para los románticos, la noche alberga el viaje hacia el fondo dionisiaco del mundo, en ella todo se halla sin ataduras. Un ejemplo de la dimensión paisaje-fantasía de la noche es “Nocturno en rugen” de Cars, en donde se muestra a la naturaleza como un organismo vivo, lleno de fluidos, visibles e invisibles, y fuerzas estimulantes (Argullol 80), al igual que en este poema de Teillier, con las sombras, el fantasma, los asaltos y el jinete nocturno enmascarado. Del mismo modo, otra relación paisaje-fantasía es el motivo romántico del bosque, el reino de lo imaginado: “hogar de criaturas monstruosas, bestias, duendes, figuras mitológicas, o incluso fantasmas” (Triviño n/p), al igual que en este poema, en donde el campo es el hogar del jinete nocturno enmascarado, las sombras, los asaltantes, y los fantasmas.

Por otra parte, en la relación paisaje-fantasía se encuentra el motivo romántico del sueño, que se relaciona a la noche, pues el paisajismo romántico, tal como Nerval o Novalis, complejiza el nocturno pictórico; la noche romántica alberga sueño y ensimismamiento, melancolía y demonismo, sensualidad y terror (Argullol 78), inconsciente, como en “Los himnos de la noche”, que proyectan un viaje onírico en la noche. Del mismo modo, en el poema de Teillier, en la noche “surgen los trenes” (v. 5), desarrollando una dimensión onírica. Otro motivo, relacionado a la fantasía, es el vino, que se puede interpretar como una pérdida de los sentidos, que forja la relación noche-inconsciente: “El vino es un joven bonachón y alegre. / Sucede que quiere iluminar la noche / y baja a las aldeas” (vv. 19-21).



Por su parte, el motivo del jinete nocturno enmascarado refiere, también, a lo oculto - en lo nocturno y en la máscara-, y, con ello, a lo ominoso; aquello sin rostro, que suscita malos augurios, o “lo fantástico encarnado” (Palacios 20). Lo ominoso o lo siniestro (el Unheimlich) corresponde a otro motivo romántico, estudiado por Freud: “concepto...próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante” (ídem), que surge del subconsciente, y produce horror, pero cubierto de belleza, que permitirá observarlo sin dolor o asco (24), y que actúa como límite y condición de lo siniestro, y viceversa, en una función estética. Así también, lo siniestro está asociado, por su antónimo, al Heimlich (lo íntimo y familiar, lo hogareño), de manera que es aquello que, a causa de no ser conocido o familiar, causa espanto¹ (20). Como señala Trías, “El hombre de arena” de Hoffmann “constituye...el más lúcido inventario de motivos románticos de lo siniestro...En él basa Freud su profundo análisis” (ctd en Palacios 26), como se puede ver en los siguientes fragmentos: “¡Algo espantoso se ha introducido en mi vida! Sombríos presentimientos de un destino cruel y amenazador se ciernen sobre mí, como nubes negras, impenetrables a los alegres rayos del sol” (2), “Al ver entonces a Coppélius me di cuenta de que ningún otro podía haber sido el Hombre de Arena” (8), desarrollando el motivo de lo fantástico encarnado. Esto se relaciona a la figura del jinete nocturno enmascarado, pero no en su dimensión psicoanalítica, sino en términos de motivo romántico, desde donde puedo interpretar el jinete nocturno como una figura fantástica.

Por otra parte, desde la isotopía de la fantasía, el jinete nocturno enmascarado también se puede identificar, simbólicamente (Chevalier), con la muerte, cuya presencia trae los robos, los fantasmas, el granizo destructor de huertos. Esto también se puede relacionar

¹ Una lectura del motivo de lo ominoso en este poema de Teillier es llamativo, puesto que se ha tendido a leer sus poemas en el ámbito de lo lárlico, que es lo familiar, de manera que esta lectura se opone directamente a aquella, y la dirige, por supuesto, al lugar del motivo romántico de lo no hogareño, lo siniestro.



con la estética romántica en la relación muerte-paisaje, que, por ejemplo, desarrolla Turner, en “La muerte sobre un caballo pálido”, que es expresión de la destrucción y la muerte en el paisaje. La muerte sobre el caballo pálido ocupa el centro del cuadro, y surge de una bruma hosca e indefinida, pareciendo dirigir, con su cabalgar, las huestes de la mortalidad (Argullol, 106), lo que parece sugerir un tópico, en la relación jinete-muerte, desarrollada como motivo en esta pintura y en el poema de Teillier. Por su parte, la sombra bien puede referir a la figura del jinete, que se va con la noche, o bien al repliegue de la noche, en la llegada del día: “Una sombra va saltando los cercos” (v. 7).

Además, con el motivo del granizo y la noche, se configura una naturaleza temible, sublime, destructora, que es, como ya he mencionado, una configuración romántica del paisaje: “Pero es de noche. Un fantasma penetra en la leñera. / Una casa se quiere esconder del cielo. / Un campesino mira hacia arriba: / Más allá de las nubes viene el granizo, / bandolero blanco, asaltante de huertos” (vv. 24-28), desarrollando una naturaleza “jupiterina”, que atenta contra el ser humano, con sus creaciones -los huertos-, y sus casas, cuya aparición es observada por el campesino en un gesto del sentimiento de lo sublime.

3. Naturaleza y sujeto

Cuando llega la noche, ocurren los asaltos, robos, penetran los fantasmas, asalta el granizo y aparece el jinete nocturno enmascarado. Pero también, a ese paisaje dotado de fantasía, terror y peligro, se integra la figura del abuelo. Las ordeñadoras pertenecen al día, el abuelo a la noche, momento en el que se levanta y trabaja: “Esta fue una mañana campesina: / Relinchos, balidos, vacas de pródigas ubres, / aun deben andar a orillas del río / las ordeñadoras, curvadas con el peso de los baldes. / Es la noche de nuevo. Mi



abuelo se levanta / rehecha su manera antigua” (vv. 8-13). El abuelo es una figura de lo sublime; enfrenta la noche, contempla sin miedo el campo, el trigo, frente a aquellas figuras que se encuentra en la oscuridad y en el paisaje rural. También, habla con los pinos y espanta gorriones, es decir, se comunica con la naturaleza, de manera que tiene una conexión y relación particular con el paisaje, un vínculo especial, lo que se puede relacionar con el motivo romántico de la relación entre el hombre y la naturaleza. Así también, el abuelo tiene una voz profunda, por el tiempo, una manera antigua: “Mi abuelo tiene voz profunda, aprendida del tiempo. / El campo está solo, tembloroso. Y él lo mira.” (vv. 17-18), lo que se puede interpretar como que es la sabiduría del tiempo la que le permite esa conexión con la naturaleza y ese enfrentamiento a las figuras fantásticas.

Con esto, nuevamente se puede observar que el paisaje en este poema no resulta de una simple descripción, o escenificación, sino que se encuentra provisto de una sensibilidad especial, desde la figura fantástica del jinete, hasta la figura sensible del abuelo, pasando por las tradiciones que constituyen la ruralidad pintoresca presentada en el paisaje. También, se evidencia el motivo romántico de naturaleza-sujeto, presente en “Nieve nocturna”, pues desde procedimientos tropológicos se corporaliza a la naturaleza: “Siento correr por las venas del campo”, “Una sombra va saltando los cercos”. Así, la noche se vuelve el hogar de esas figuras fantásticas, tal como en la estética romántica.

4. Isotopías: entre la naturaleza y la fantasía

Fundamentalmente, en el poema hay una ruptura: se desarrolla, por una parte, el motivo de una naturaleza pintoresca, idílica, con actividades rurales, en los momentos de la mañana, en donde domina la isotopía de la naturaleza. Pero, al caer la noche, irrumpe



una concepción sublime del paisaje, desde el motivo de la noche, y desde la irrupción de la fantasía, con la figura del jinete nocturno enmascarado, momentos del poema en que domina la isotopía de la fantasía. Incluso, la segunda irrupción de lo fantástico viene precedida por un “pero”: “La mañana tiene olor a pan amasado. / La ropa recién lavada dice “adiós” en los patios. / Pero es de noche. Un fantasma penetra en la leñera. / Una casa se quiere esconder del cielo.” (vv. 22-25), lo que parece señalar que aquel momento no es eterno, sino que es prontamente perturbable, y penetrable, con la llegada de la noche y la fantasía. Así, considero que ambas isotopías, al igual como sucede con “Nieve nocturna”, se encuentran relacionadas, y hasta cierto punto, en *equilibrio*, pues en ocasiones domina una, y en otras domina la otra; sin embargo, hacia el final, la isotopía de lo fantástico toma fuerza, ante lo cual considero que termina por dominar este sentido, el motivo del jinete -el más tensionado entre las dos isotopías-, como una figura fantástica.

En suma, es el típico motivo de la noche, pero en relación con la naturaleza, el paisaje y la fantasía, lo que constituye un motivo tratado románticamente. Pues; no es solo la noche, es una noche sublime, y fantástica. No es solo la naturaleza pintoresca; es una naturaleza particularmente romantizada, con sus idealizaciones y sus terrores.

Por último, cabe señalar que esta ruptura, en la cual ingresa lo sobrenatural en un escenario regido por una lógica cotidiana y normal (que, en este poema, constituye la inversión de la isotopía dominante), es propia de los procedimientos fantásticos, a modo genérico (Roas 14), de manera que lo fantástico en el poema se desarrolla no tan solo en el plano del motivo, sino a nivel de estructura. El poema finaliza con una certeza, augurio: “Va a penetrar al pueblo / un jinete nocturno, enmascarado.” (vv. 30-31), con la aparición final de lo fantástico, de manera tal que el/la lector(a) ya no sabe qué va a suceder, lo que sostiene también un efecto de lo fantástico.



III. Molino de madera

Clasemas

Naturaleza: trigo, espiga, sol, verano, madera, cielo, río, humedad, moho.

Rural, pintoresco: trigo, molino, espiga, harina, bodega, sacos, cereales, vigas, madera, portones, carretas, molinero, río.

Sublime: río vencedor.

Ruina: ventana hecha pedazos, río royendo la madera, humedad y moho, puertas oxidadas.

Figuras fantásticas: Diablo, duendes blancos.

Pasado: era, desembocaba, terminaba, transformaba, había, pugnaban, iluminaba, abrían, entraban, tenía, aceitaba.

Presente: se pone, se ve, retumba, roye, se rehúye, albergue, se pasean.

Los clasemas anteriores permiten establecer dos líneas de sentido: una isotopía de lo pintoresco y una isotopía de lo fantástico. Estas isotopías las pondré en función de la estética romántica, con los motivos de lo pintoresco, la ruina, y lo fantástico.

1. Lo pintoresco

La identificación de una isotopía de lo pintoresco permite evidenciar que en el poema se desarrolla el motivo del paisaje pintoresco, lo cual, como ya he mencionado, tiene relación con la estética romántica. El poema se divide en dos tiempos: primero, un pasado, en el que se construye, desde el motivo del paisaje pintoresco, una escena cotidiana: “En el verano el sol iluminaba los patios, / la madera nueva. / Los portones se abrían y entraban las carretas. / El molinero tenía hasta las pestañas blancas/ y su cantar aceitaba las máquinas.” (vv. 7-11); hay abundancia. Es una estética de lo pintoresco que, como la romántica, no se fija solo en la naturaleza deshabitada, sino que también en lo rural, el lugar en el que el hombre y la naturaleza se encuentran en armonía (Martínez 67).



2. La ruina: entre lo pintoresco y lo fantástico

El segundo tiempo es el del presente, a partir del cual se articula el motivo del paisaje en ruina en relación con lo pintoresco y con lo fantástico: la ventana hecha pedazos, el río royendo la madera, la humedad y el moho, las puertas oxidadas.

En la estética romántica el motivo de la ruina se relaciona, por una parte, a lo pintoresco, como señala Martínez: “el río cruzado por un puente, la casa que se levanta en un bosque, las ruinas de un antiguo molino” (67), al igual que las ruinas del molino de este poema, desarrollando el tópico del molino en ruinas, y de la ruina integrada al paisaje.

Por otra parte, el motivo romántico de la ruina tiene relación con la fantasía, pues esta se convierte en el escenario de lo fantástico, tal como los bosques, la noche, y el paisaje; la casa de campo, el molino, y la posada se convierten en un lugar destacado para designar un espacio en el que se introduzca lo fantástico (Trancón 110). Así, tal como en la estética romántica, se desarrolla el tópico del molino en ruinas, en relación con lo fantástico, pues, en el poema, el molino en ruinas es el hogar de las criaturas que han aparecido en aquel paisaje, una vez que la naturaleza ha recuperado su lugar: el Diablo y los duendes blancos.

3. Figuras fantásticas

Las figuras fantásticas/mitológicas del poema sostienen la isotopía de lo fantástico, que podría actuar también en la primera parte del poema, desde objetos inanimados que ejecutan acciones: “Los portones se abrían y entraban las carretas. / El molinero tenía hasta las pestañas blancas / y su cantar aceitaba las máquinas.” (vv. 9-11), elidiéndose con ello la figura humana, tal como si de un cuento infantil se tratara. Como es muy



probable que, siendo esto parte del pasado, las acciones fueran llevadas a cabo por seres humanos, hemos de suponer que, en la primera parte del poema, domina una isotopía de lo pintoresco, en donde el ser humano sí tiene lugar, y es quien ejecuta las acciones, quedando supeditada la isotopía de lo fantástico. A la inversa, en la segunda parte del poema domina la isotopía de lo fantástico, de manera que es posible interpretar que los duendes, y la posible presencia del Diablo, refieren a figuras fantásticas. Lo anterior se relaciona nuevamente con la estética romántica, pues en ella hay un predominio de la fantasía y de figuras fantásticas, muchas veces relacionadas al paisaje, el bosque, o la noche. Entre ellas; la figura del duende, el diablo, las hadas, etc., pertenecientes a todo un mundo fantástico que proviene del folclore tradicional, los mitos y leyendas, mitos nórdicos, supersticiones, y también de la literatura infantil, “muchos de ellos presentes en la memoria de los pueblos” (Trancón 26), que versan sobre la indefensa del ser humano ante lo que escapa de su control y comprensión. En la estética romántica, el diablo, por ejemplo, se convierte en una figura indispensable para algunos relatos fantásticos (Trancón 32). Así, la estética romántica recupera aquellos elementos no aceptados socialmente, no empíricos, transgrediendo desde la fantasía los valores de la modernidad, manteniéndose viva la superstición, sobre todo en ambientes rurales (33), al igual que en este poema de Teillier, en donde las figuras fantásticas se mueven en el lugar de lo rural.

Además, los duendes, partes de la naturaleza (pues nacieron de la antigua harina), se ríen de las máquinas, juegan entre ellas, e invaden -o recuperan- ese lugar, tanto como la humedad y el moho, suscitando la imagen de niños jugando en la naturaleza, con lo que se recupera el motivo de lo infantil, tan explorado por los románticos. Ellos, como los niños, no temen aquella naturaleza salvaje. No como los adultos o “la gente”, que ya no se acerca a ese lugar por temor al Diablo.



4. Puertas y ventanas: la ruina entre lo pintoresco y la fantasía

Las puertas y ventanas son un motivo desarrollado por la estética romántica que relaciona paisaje y fantasía. En ocasiones, señala Argullol, la naturaleza se le presenta al artista romántico como inerte [por el sentimiento de escisión lo domina] (56), desde donde la puerta, la ventana, -o una gran roca-, es una barrera que lo separa de la naturaleza, un símbolo de la inaccesibilidad a ella: “encuadres de la escisión” (30). Por ejemplo, en “Vista a través de la ventana” de C. D. Friedrich, se presenta el contraste entre un interior carcelario, y un exterior que, apenas desvelado, seduce por su espacio abierto. Choque que también se da entre la habitación y la frondosidad vegetal que se contempla desde los cristales en “Ventana con vista sobre un parque”. Estas barreras separan dos esferas de la actividad humana; el mundo humano, real, el adentro, la conciencia y racionalidad; y el mundo natural, fantástico, el exterior, el universo de los sueños. Así, en estos cuadros se muestra un mundo simbólico, a veces onírico, en el que se insinúa la magnitud de la naturaleza; mostrada y al mismo tiempo vedada al ser humano (58).

En el poema de Teillier, desde la isotopía de lo fantástico, y en función del motivo romántico de las puertas y ventanas, puedo interpretar el motivo de la ventana, en este caso rota, como una ruptura de aquella barrera entre el mundo natural, al cual pertenece lo fantástico, y el mundo del ser humano, que es insensible a esta dimensión. Una vez rota la ventana -y con ello el motivo de la ruina-, ya no hay humanos en ese lugar; lo natural y lo fantástico ha invadido aquel lugar de trabajo y protección humana. La naturaleza ha recuperado su espacio, el molino está en ruinas, y pasa a ser un vestigio del pasado. El molino, una edificación moderna, para el trabajo y el alimento, se integra al paisaje y es parte de la naturaleza. También las puertas oxidadas cumplirían la función,



de ser una especie de portal o límite desde donde ingresa lo fantástico, los duendes: “Y entre la humedad y el moho, / abriendo puertas oxidadas, riendo ante las máquinas, / se pasean los duendes blancos / nacidos de la antigua harina.” (vv. 17-20). Por otra parte, desde la isotopía de lo pintoresco, la ventana rota y la puerta oxidada suponen la integración romántica del motivo de la ruina a un paisaje pintoresco.

5. La ruina y la naturaleza salvaje

El cielo gris, en el cual se inserta el paisaje en ruinas, introduce un espacio de oscuridad, que sustenta un espacio de fantasía, un tópico del *locus horridus*, o de una naturaleza sublime, que es, como ya he señalado, una configuración romántica del paisaje. Por su parte, el río vencedor da cuenta de la victoria de la naturaleza ante los esfuerzos modernizadores del ser humano, con lo cual se erige como la principal causa de la ruina del molino: “Desde una ventana hecha pedazos / se ve correr a sus pies / al río vencedor, retumbando, royendo la madera” (vv. 13- 15), y también la causa de que ya no se intente siquiera recuperar ese lugar, por la presencia de lo fantástico que suscita. Viceversa, es un espacio de la naturaleza salvaje que se sustenta por la presencia de lo fantástico, ya que la gente rehúye ese lugar ante la posibilidad de que en él habite el Diablo.

En este sentido, la ruina en relación con la naturaleza se desarrolla al igual que en la estética romántica, cuya interpretación de la antigüedad es distinta a la de los neoclásicos (Argullol 23). Keats entiende un aspecto de la antigüedad alejado de la presunción de orden, interesándose por el espíritu trágico de los antiguos griegos: “el Romanticismo halla en el arte helénico, la asimetría, la oscuridad la desbordada convulsión” (24). Por ejemplo, los paisajes de Piranesi rompen con aquella “estilizada presentación de las ruinas propias del neoclasicismo” (25), y aparecen como el efecto del tiempo y la naturaleza que



los ha destruido, mostrando la desolación; bóvedas rotas, columnas seccionadas, arcos caídos: “Toda la antigua magnificencia, imaginada oníricamente por Piranesi, adquiere un carácter fantasmagórico” (27). Así, en la estética romántica, las ruinas aparecen cubiertas de musgo, resquebrajadas, retorcidas, nunca lisas ni nítidas, en una recuperación de la antigüedad en su espíritu dionisiaco, efectos de una naturaleza implacable, que “invade, quiebra y extermina los frutos humanos” (ídem), al igual que en este poema de Teillier. En relación con esto, considero que la fascinación romántica por las ruinas es una reacción a su época moderna, que cree poder dominar a la naturaleza; estas ruinas, destruidas y roídas por ella, negarían todas esas pretensiones. Así también, son una materialización de una protesta contra la falta de ideales heroicos (32).

Por otra parte, el romántico ve en las ruinas restos de una “Belleza Esencial” (ídem), que correspondería a lo único verdadero, como señala Keats en “Oda sobre una urna griega”: “La belleza es verdad, y la verdad belleza –no hace falta saber más que esto en la tierra” (vv. 49-50). Pero la ruina también está relacionada con el motivo de la muerte, y la belleza en la muerte, que se observa en la novela gótica. Así, por ejemplo, en la pintura del inglés J. Constable “Hadleigh Castle”, en la que las ruinas del castillo aparentan resistir el mar, se muestra, por medio de las olas, el peso del cielo y la imagen de los cuervos el “fin de las esperanzas para todo proyecto humano” (ídem), al igual que bajo las inmensas columnas y las oscuras criptas, los personajes de Ann Radcliff y los demoníacos héroes de Byron sufren el peso de la destructividad de los grandes anhelos (31). Lo mismo sucede con las ruinas nórdicas, los castillos medievales y las edificaciones góticas, a las que los pintores románticos prestaron especial atención, por la consciencia de su grandeza y caducidad, más que por su ubicación y estética (31). Todas ellas suscitan la misma fascinación romántica por el derrumbe de las obras hermosas de los hombres.



Desde este horizonte, considero que en este poema de Teillier se desarrolla el mismo motivo, y en el mismo conjunto de relaciones; entre la ruina, la belleza, y la muerte.

De esta manera, el motivo de la ruina se desarrolla desde la fuerza de la naturaleza. Pero, a su vez, se desarrolla desde el recuerdo que evoca, que se presenta en la primera parte del poema, lo que se corresponde, también, con el motivo romántico de ruina, que se ha entendido como un gusto por lo anacrónico (22). Así, pues, para los románticos hay un doble interés por la ruina: una fascinación nostálgica por las construcciones, fruto del genio del ser humano; y la fascinación ante la potencialidad destructora de la naturaleza: “Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad” (23). Ambas visiones de la ruina se pueden observar en este poema; en la primera parte hay una fascinación por las construcciones humanas, en el motivo de lo pintoresco, y la segunda parte una fascinación por la potencialidad destructora de la naturaleza, ingresando el motivo de lo fantástico, es decir, son isotopías en equilibrio.

IV. Un desconocido silba en el bosque

Clasemas

Naturaleza: bosque, niebla, invierno, nieve, sol.

Sublime: bosque lleno de niebla, nieve, niebla, noche.

Paseante: volver a casa, sin saber dónde ir, el camino, huellas.

Oscuridad: bosque, niebla, bujía apagada, nieve, apagarse.

Lo fantástico/ominoso: Desconocido, hermano muerto, cuento de hadas, nieve que no es de este mundo, detrás de nuestros párpados, silbido en el bosque, bosque, niebla.

Sueño: detrás de nuestros párpados, surge.

Muerte: desconocido silba en el bosque, hermano muerto, detrás de nuestros párpados, invierno, debíamos decir que ya no nos esperen.

Fantasma: desconocido silba en el bosque, niebla, hermano muerto, cambio de lenguaje, se apaga la bujía.



Desde los clasemas anteriores puedo evidenciar una isotopía de lo fantástico, la cual pondré en función con el motivo romántico de la fantasía, el bosque, la niebla y la muerte. Es necesario mencionar que cada estrofa se enmarca en el silbido de un desconocido en el bosque, que le da un ritmo al poema e introduce los momentos significativos.

1. Fantasía: el desconocido, la niebla, el fantasma

Desde la isotopía identificada, el desconocido que silba es el bosque es un motivo que suscita el misterio, que se puede interpretar como una figura fantástica, que introduce situaciones fantásticas; la inmersión del paisaje -el bosque- en la niebla, mientras un padre lee un cuento de hadas, y el “hermano muerto” oye tras la puerta. Entenderé, de esta manera, la niebla, los cuentos de hadas, y el hermano muerto -un fantasma-, en el marco de una isotopía de lo fantástico, y en función con la estética romántica.

La niebla y la tiniebla son motivos románticos, en la relación paisaje-fantasía, en conjunto con la noche o el bosque. Fundamentalmente, la esencia del paisaje en la estética romántica es que, en él, la relación entre hombres y naturaleza es misteriosa, por tanto, no se considera una forma nítida y luminosa para la naturaleza, sino que se la sume en el misterio de aquello que nunca es percibido claramente (Argullol 109). Esta es una de las razones por las cuales la naturaleza se encuentra tan relacionada con los motivos de la noche, la niebla, la tiniebla, y la fantasía; la estética romántica en-niebla y difumina la forma de la naturaleza, al igual que en este poema de Teillier, con la niebla y la noche.

Por otra parte, en tanto el romántico considera que las formas de la naturaleza están semiveladas por la niebla, las nubes, el claroscuro, ellas solo pueden ser traspasadas o recuperadas por la imaginación, en palabras de C. D. Friedrich: “un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita la imaginación” (ctd en Argullol 110),



lo que se ejemplifica en “Niebla matinal en la montaña”, en donde la naturaleza aparece velada por la bruma. También, en “Viajero sobre el mar de nubes”, el solitario caminante se encuentra con un abismo blanco, en que la naturaleza más que mostrar, “sugiere una inmensidad y una ambigüedad absolutas” (111). En “Atardecer”, de Turner, las imágenes desaparecen bajo la bruma tenue y absoluta, destruyendo la noción de naturaleza nítida estable y luminosa, invitando a una primacía de la imaginación, bajo la línea estética de la filosofía natural romántica, que recibe desde Coleridge: “El yo turneriano, como el yo romántico, tiende a crear un mundo imaginario -que no deja de ser real-, en el que se refleje la verdadera relación entre el hombre y la naturaleza” (114), desentrañando la voluntad mágica de la naturaleza, y destruyendo el mundo de la apariencia para ingresar en el mundo interior (115), desde el motivo de la niebla y la tiniebla. Con esto, la estética romántica se aparta del neoclasicismo, inclinándose a la exploración de las tinieblas, del “lado oscuro de la naturaleza” (65), desde Piranesi, Fuseli y Goya, y también Coleridge, quien reivindica la bruma como motivo en el paisaje. También, en la oscuridad gótica de las catedrales de Blenheim y Oehme se da paso a las tinieblas, y, al igual que en estos escenarios, en “Catedral de invierno” se forma una atmósfera inquietante (78). De esta manera, tanto en este poema, como en la estética romántica, se articula el motivo de la niebla con el paisaje y lo fantástico: “Un desconocido silba en el bosque. / Los patios se llenan de niebla. / El padre lee un cuento de hadas / y el hermano muerto escucha tras la puerta.” (vv. 1-4).

Además, el motivo de lo fantástico, presente en este poema, también tiene relación con la estética romántica, en la medida que comienza a tener un mayor desarrollo en el siglo XVIII, cuando surge un rechazo a los principios ilustrados, y un interés por el inconsciente y lo sobrenatural (Roas 14). Trancón señala que se puede ubicar el



nacimiento de la literatura fantástica como forma literaria independiente desde el despertar romántico y la aparición de la novela gótica inglesa. Lo fantástico, de esta manera, se convierte en “una de las expresiones más representativas del Romanticismo (18), y en un elemento estético, junto a los motivos del sueño, la noche, lo misterioso y lo macabro (30), al igual que en estos poemas de Teillier. Es necesario recordar que la irrupción de lo fantástico produce casi siempre una violencia que suele ir acompañada de un componente siniestro, detonante del miedo y la inquietud de lo inexplicable, de lo que proviene de una realidad desconocida (26), lo cual tiene relación con lo ominoso [que ya he explicado], y que se puede observar en la figura del desconocido que silba en el bosque.

a. La puerta

En este poema, nuevamente se presenta el motivo de la puerta (que, como ya he mencionado, es desarrollado por la estética romántica). Desde la isotopía de lo fantástico, se puede interpretar este motivo como un portal, un límite, entre la naturaleza [de la mano de lo fantástico], y lo humano [el mundo no sensible a esta fantasía]. El desconocido se encuentra en la naturaleza, en el bosque, en la niebla, en el afuera, al igual que el hermano muerto, pues está tras la puerta. Además, ambas, bajo esta isotopía, pueden ser consideradas figuras de lo fantástico; el desconocido al introducir situaciones fantásticas, y el hermano al desarrollarse como la figura de un fantasma, por su carácter de ausencia y presencia; está muerto, pero oye. En cambio, el padre, en soledad, se encuentra dentro de la casa, a salvo, podría decirse, de esta fantasía, aunque en la ilusión que le proporciona un cuento de hadas. Esta es una configuración paisaje-exterior-interior, división paisaje-fantasía/ interior-real, que se corresponde con la estética romántica.



b. La noche: perderse en el bosque

La segunda situación fantástica que introduce el silbido del desconocido es el extravío de los caminantes: se apaga misteriosamente la bujía que señalaba el camino, provocando esta desorientación: “Se apaga en la ventana / la bujía que nos señalaba el camino. / No hallábamos la hora de volver a casa, / pero nos detenemos sin saber donde ir / cuando un desconocido silba en el bosque.” (vv. 5-9). Que se apague la bujía e inmediatamente se pierdan los caminantes, indica que es de noche. Así, el motivo de la noche, junto a la niebla, el bosque, y las figuras fantásticas, nuevamente se hacen presentes, desarrollando un conjunto de relaciones que, como ya he revisado, se encuentran en la estética romántica. Además, el hablante no menciona ni indica qué cosa provoca que la bujía se apague, de manera que esto también puede ser causado por un fantasma.

c. El bosque

En oscuridad y soledad, los caminantes se detienen cerca del bosque, desde donde escuchan los silbidos del desconocido. El bosque es otro motivo romántico, pues: “Al elogio de la montaña acompaña el del bosque.” (Ortega 123), relacionado con lo sublime y lo pintoresco, por ejemplo, en una arquitectura gótica en ruinas en medio de un bosque: “el bosque se abre en un claro irregular y pintoresco...el camino pasa por un empinado puente gótico tendido sobre un arroyo que serpentea a través de las sombras profundas del bosque” (Triviño n/p), articulación entre bosque, ruina y pintoresco que construye el motivo del paisaje, y a su vez, invita a lo sobrenatural. Así, por otra parte, el motivo romántico del bosque se relaciona también con el tópico del *locus horridus*, del abismo, y con los motivos de la noche, la fantasía y el sueño.



En este sentido, el motivo del bosque se relaciona a la búsqueda de espacios oscuros, indómitos, en los que todo puede pasar, el “hogar de lo sobrenatural” (Triviño n/p), del sublime terrible, que puede suscitar el sentimiento inefable de lo horroroso: “hogar de criaturas monstruosas, bestias, duendes, figuras mitológicas, o incluso fantasmas” (n/p), que puede ser, también, un lugar mágico. Particularmente, la estética romántica revalorizó la literatura infantil, recuperando cuentos antiguos llenos de seres como hadas, duendes, que vivían en los bosques, “Las mitologías y folclores locales se unirán a la recuperación de la mitología clásica, resucitando así a seres imaginarios selváticos” (n/p), y la naturaleza, el bosque y el mar, por su carácter infinito e inabarcable, suelen ser escogidos como escenarios trágicos, para situar apariciones y fenómenos paranormales, tal como en este poema de Teillier.

d. La imaginación y la nieve

La tercera situación fantástica que introduce el silbido del desconocido es que, en la oscuridad y la soledad del bosque, los caminantes cierran sus ojos: “Detrás de nuestros párpados surge el invierno” (v. 10), con lo cual aparece la nieve como motivo nuevamente, relacionada con lo sublime y lo fantástico, pues es “una nieve que no es de este mundo / y que borra nuestras huellas y las huellas del sol (vv. 11-12). Nieve que es [imaginaria y] destructora, pues hace que los caminantes se pierdan, borrando sus huellas, y que trae la oscuridad o la noche eterna, en tanto borra las huellas del sol, presentándose el motivo tan desarrollado por la estética romántica de naturaleza destructora.

Además, se puede deducir que el desconocido, suscitando la oscuridad, los incita a soñar, a cerrar los párpados, a enfrentarse a la ceguera, que les abre otros sentidos y la imaginación; finalmente, entregarse a la noche. Esto tiene relación con el motivo



romántico de lo fantástico, que también es desarrollado en la búsqueda de trascender la realidad a través de la imaginación, en captar la verdadera esencia de las cosas. Para Piranesi, al igual que para toda mente romántica, no es la mimesis, sino la imaginación, el camino para acceder a la verdad (Argullol 28), al igual que Novalis, quien insiste en el poder de la fantasía y el inconsciente para conocer la realidad.

e. La muerte, el sueño, la integración al paisaje

Cuando los caminantes se entregan a la noche, o a la imaginación, cambian su lenguaje, y ya no pueden [y tal vez ya no quieren] regresar: “Debíamos decir que ya no nos esperen, / pero hemos cambiado de lenguaje / y nadie podrá comprender a los que oímos / a un desconocido silbar en el bosque” (vv. 14-17), ya no pueden comunicarse; han entrado al reino de lo fantástico, y, tal vez, se han transformado en figuras fantásticas, fantasmas, lo que explicaría que ya no puedan comunicarse, pues ya no comparten el mismo lenguaje. Incluso, quizás ahora son ellos quienes silban en el bosque, y el silbido su lenguaje. Además, al igual que en “Nieve nocturna”, los ojos cerrados, bajo los cuales se presenta la nieve, pueden concebir un sentido de muerte, y, con ello, el motivo de la atracción del abismo, pues los caminantes ya no volverán a sus casas, han sido absorbidos por ese paisaje, bosque, oscuro, que les trajo la muerte, o el sueño, en donde se reencontraron con aquella nieve “que no es de este mundo”, desarrollándose nuevamente el motivo de una reunificación con el paisaje, y de la fantasía en relación con la muerte.

f. El silbido: la revelación

Es el silbido del desconocido el que les revela ese espacio de fantasía del que ya no pueden salir, el que los atrapa en el bosque. Del mismo modo, en algunos textos románticos es posible evidenciar el desarrollo de este motivo. En la noche, un silbido, la



naturaleza, los mensajes. Un ejemplo es Raimundo (*Die Zauberei im Herbste*), invadido por la embriaguez al escuchar las melodías nocturnas del bosque (Fricke y Comellas 8). Otro ejemplo, es “Franz Sternbalds Wanderungen” de Tieck, en donde se recoge las meditaciones del artista en la naturaleza, expresando que ella permite alcanzar la verdad oculta en el interior del hombre (ídem). La *Waldeinsamkeit* (del poema) representa la creación de una atmósfera mágica en la naturaleza, que propicia el sentimiento íntimo, y el descubrimiento del “yo” profundo en la soledad de los bosques. Así también, en este texto romántico se expresa que cuando la conciencia se pone en contacto con el ser trascendente que “todos poseemos”, el entorno atrapa y fascina al alma solitaria, y todo parece cobrar vida (10). Algo parecido a lo que sucede en este poema, en donde los caminantes ya no volverán, y han cambiado de lenguaje, atrapados por el bosque, el abismo, y el silbido del desconocido. Además, en el texto romántico, se une la melancolía del ánimo solitaria y la música de la naturaleza, por los “lazos misteriosos el silencio de la naciente noche”, la “hora mágica”. Inmerso en ella, el personaje siente las llamadas, interpreta los signos, y se siente “recorrido por fuerzas misteriosas” (ídem); es el momento en que podrá descifrar las voces de la naturaleza, al igual que en este poema de Teillier, en un bosque nocturno, bajo el silbido del desconocido.

En suma, cuando el desconocido silba en el bosque: los patios de llenan de niebla, se apaga la bujía, los caminantes se pierden, surge el invierno tras los párpados, que borra las huellas y les impide volver, y finalmente cambian de lenguaje, ya no se pueden comunicar ni regresar. El bosque es el lugar de la fantasía, la oscuridad y la niebla, la muerte, y el sueño, desde donde surge la naturaleza sublime, y el cambio de lenguaje. Todo esto es una configuración romántica del paisaje y de lo fantástico, que se puede evidenciar desde la identificación de la isotopía de lo fantástico, que domina en el poema.



V. Los trenes de la noche

Clasemas

Naturaleza: niebla, buey, sauces, río, viento, queltehués, estrellas, semillas de girasol, gorriones, mañana, torrentes, sol, cerezo, atardecer, caballo blanco, lluvia, cielo, pinos, tierra, primavera, hormigas, luna, tarde, cardos secos, invierno, puelche, escarcha, aguas, gato, geranios, oleaje, pasto, hoja, guijarro, otoño, álamos, fuego, conejo, ortiga, temporal, inundado, flotan, troncos, abejorros, peces, verano, marchitar, girasoles, campos, mosca, maderas, caballos, tilos.

Sublime: noche, viento, temporal.

Lo pintoresco, rural: puente, buey, sauces, chozas de los areneros, semillas de girasol, gorriones, caballo blanco, pinos, cercos rotos, orillas de la línea, tablas, fogatas, trenes, campesino, mañanas del sur, aldea, rieles, pasto, pozo, chozas dispersas a lo largo de la vía, humo, sandías, álamos, bodega triguera, campesino borracho, ortiga, canastos con quesos o gallinas, abejorros, ríos, peces, cardos que crecen junto a los rieles, campos, pueblo, girasoles, maderas, carretoneros, carretilla mohosa, tilos, villorios.

Ruina: vagones de carga abandonados, cercos rotos, ortiga creciendo, grietas de los muros, postes de telégrafo derribados por el último temporal, caserones ruinosos, nombres ya no se pueden leer en el retorcido letrero indicador, carretilla mohosa.

Noche: noche, niebla, tren nocturno, negra, taciturna sombra, noche de los trenes, oscuros, sombras, penumbras, apaga la luz, trenes de la noche, luna.

Fantasía: fantasmas, pasos que vienen del aserradero incendiado, castillos de madera, niebla, soñar, sombras, trenes de la noche, párpados cerrados.

Sueño: Cierro los ojos, párpados cerrados.

Melancolía: Recuerdo, despeinado, inmóvil, pérdida, sofocante, atardecer, espera, lluvia, mantel sucio del cielo, soledad, largas frases, sin esperanza, negra y taciturna sombra, profunda tarde, lamentable susurro, cardos secos, despedida, tenderse, cara resquebrajada, cansada, soportar, peso de la noche, guijarro, pozo gris, tarde, inmóviles y serias, lerdo sol, fines de otoño, largo viaje, cierro los ojos, afirmo mi frente, terminado el verano, marchitar girasoles, sin esperanza, invierno, ancianos, caserones ruinosos, relojes sin agujas, viento que barre con cardos y girasoles, viento, vacío, tediosa, sala de espera, resignado, mosca en invierno, largos poemas deshilvanados, amigos aburridores, penumbras, últimos girasoles, vida es demasiado cotidiana.

Muerte: descortezados y nudosos, aplastan, ahogaron, secos, aserradero incendiado, hija enferma, marchitar, reseca, tornar vacío, apaga la luz de los últimos girasoles, viento.

Viaje: tren, nos alejamos de la ciudad, pasan delante de nosotros, gesto de despedida, viajar todo el santo día, viajeros, regreso a la ciudad, saludar el paso de los trenes.

Tren: vagones, plataforma, carro, tren, ruedas, línea, tablas, andén, noche de los trenes, silbato, patios ferroviarios, expreso, hollín, estación, ventanillas, conductor, resoplidos, vía, carboncillo entre los rieles, humo, campana, rieles, carros planos, jefe-estación.



En los clasemas anteriores puedo identificar dos isotopías; de la melancolía, desde los clasemas de la naturaleza, la muerte, la ruina y la noche; y del viaje, que, a su vez, concibe dos sentidos; un viaje exterior, que se relaciona a la naturaleza y lo pintoresco; o un viaje interior, que tiene relación con los recuerdos, la infancia, las raíces, la melancolía, y la fantasía. Estas isotopías estarán en función de la estética romántica, en relación con los motivos de la melancolía, el viaje, lo pintoresco, el sueño, la ruina, la fantasía y la noche. Es necesario señalar que ambas isotopías se relacionan, tal como en los motivos románticos, de manera que señalaré *a priori* que se tratan de isotopías en equilibrio.

1. Isotopía de la melancolía

a. Paisaje melancólico: naturaleza muerta y ruina

En la estética romántica, la realidad esta moldeada por los flujos ordenadores que provienen de la mirada interior (Argullol 67), de manera que en los paisajes románticos muchas veces se muestran estados de la subjetividad (que es lo que diferencia la estética romántica de la realista o la impresionista). En relación con esto, la ruina romántica en ocasiones es expresión de melancolía (22), al igual que los lugares solitarios, paisajes tenebrosos, o paisajes nocturnos. Por ejemplo, los poetas españoles hablan de ruinas, de sepulcros, de suicidios, de melancolías y de soledades (Gandía 63), y una cierta melancolía envuelve los paisajes de Pierre-Paul Prud'hon, como en “Retrato de Josefina”.

Pues bien, considero que en este poema sucede algo similar, desde la isotopía de la melancolía, interpretando desde ahí el motivo del paisaje en ruinas: “nada vale mas / que la brizna roída por un conejo / o la ortiga creciendo / entre las grietas de los muros” (Parte 15, vv. 2-5), “El sol apenas tuvo tiempo para despedirse / escribiendo largas frases sin esperanza / con la negra y taciturna sombra / de los vagones de carga abandonados” (p.



8, vv. 1-4), y la ruina en relación con la decadencia y la pobreza: “Sobre los cercos rotos de orillas de la línea / a los que vienen a robar tablas este invierno / los habitantes de las poblaciones callampas.” (p. 9, vv. 3-5). En estas citas, considero que la naturaleza y el paisaje encarnan el motivo de la melancolía; el valor de la ruina, la negra y taciturna sombra; el sol relacionado a frases sin esperanza; y la decadencia. Del mismo modo sucede con la naturaleza muerta: “en la profunda tarde solo se oye / el lamentable susurro / de los cardos resecos.” (p. 8, vv. 5-7), “Ha terminado el verano, / no sin antes marchitar con sus manos polvorientas a los girasoles, / no sin antes resecar los cardos que crecen junto a los rieles” (p. 17, vv. 4-6), naturaleza marchita y otoño que se pueden interpretar, bajo esta isotopía, como exteriorizaciones paisajísticas de una interioridad que constituye el motivo de la melancolía; sequía física que puede referir a una sequía interior, además de un fin de estación, el otoño, símbolo romántico de melancolía.

Así también, está el motivo de la lluvia y el cielo gris, además de la eterna espera y la soledad: “En la estación de Renaico / un caballo blanco enganchado a un coche / espera sin impacientarse. / Espera bajo toda la lluvia / destilada por el mantel sucio del cielo, / rodeado de toda la soledad / de un mundo redondo e infinito.” (p. 4, vv. 1-7), paisaje que, al igual que la naturaleza muerta, refiere a la tristeza, la soledad y el tedio. Del mismo modo, el viento desarrolla el motivo de la melancolía, pues trae muerte, oscuridad, sequía, vacío: “El viento que barre con cardos y girasoles. / El viento que siempre tiene la razón y todo lo torna vacío... Todo empieza a quedar en penumbras. / El viento apaga la luz de los últimos girasoles.” (p. 17, vv. 12-13 y vv. 26-27). Además, en la estética romántica se complejiza lo nocturno, pues a veces constituye melancolía y demonismo (Argullol 78), desde lo cual puedo interpretar que esta oscuridad, la penumbra, también es un desarrollo del motivo de la melancolía, al igual que el viaje nocturno, en los trenes de la noche.



Otras partes también desarrollan este motivo: “un guijarro / cayendo al pozo gris de la tarde... el lardo sol de fines de otoño” (p. 13, vv. 2-3, y v. 17), que constituyen tópicos románticos de melancolía, en el otoño, como se puede ver en “Las estaciones humanas” de Keats: “tranquilas enseñadas / tiene el alma en su otoño, cuando, desocupado, / cierra el hombre sus alas, contento ante la vista / de las rumas, y deja pasar inadvertidas / las cosas bellas como cuando fluye un arroyo / junto a su puerta...” (vv. 8-13).

Por último, la naturaleza se relaciona a la melancolía en el motivo del cerrar los ojos y los peces en el río: “Cierro los ojos / y afirmo mi frente enhollinada / en los vidrios de la ventanilla / mientras la noche hunde en los ríos / su frente arrugada por los peces.” (p. 16, vv. 21-25), motivo que recuerda a la *Melancolía I* de Durero, recuperada por algunos románticos como Nerval, en “El desdichado”: “le soleil noir de la Mélancolie” (v. 4).

Así, este poema desarrolla el motivo de la melancolía desde el paisaje, la noche, como la estética romántica, dotando a la naturaleza y al paisaje de la interioridad del hablante.

b. El desamor y la no-fantasía

Otro motivo romántico es la pasión y el fracaso amoroso: “Amor ideal e inalcanzable que origina melancolía y desgarró” (en “El romanticismo”, 2) presente en este poema: “una muchacha /que se ha ido diciendo que nunca me querrá...que ni siquiera me escribirá una carta” (p. 3, vv. 5-8), “Yo hubiese querido ver de nuevo/ el pañuelo de campesino pobre/ con que amarraste tu cabellera...tus mejillas partidas por la escarcha...tu gesto de despedida/ en el andén de la pequeña estación,/ para no soñar siempre contigo” (p. 10, vv. 1-8), versos en los que se puede observar melancolía y ensueño por el fracaso del amor ideal, tal como en *Aurelia* de Nerval: “Había perdido a una dama a quien amaba hacía largo tiempo” (16).



Así también, la melancolía se desarrolla desde la imposibilidad del hablante de acceder a la fantasía; la niebla ya no revela fantasmas, solo queda la pobreza y la ruina: “Entre la niebla desgarrada de los sauces / debían aparecer fantasmas, / pero solo pudimos ver / el fugaz reflejo de los vagones en el río / y las luces harapientas / de las chozas de los areneros.” (p. 1, vv. 3-6). Con esto, se expresa que, o bien ya no hay fantasía, o bien el hablante ya no es sensible a ella. Es esta, quizás, la primera constatación, que da pie al motivo de la melancolía, que lleva al hablante a señalar que “la vida en cualquier parte es demasiada cotidiana” (p. 17, v. 36). Esto se puede interpretar como la queja ante la ausencia de una fantasía que rompiera la cotidianeidad, que el hablante pensaba encontrar en la naturaleza lejana a la ciudad. Es por eso también que su único deseo es escuchar los pasos del aserradero incendiado [pasos fantasmas]. De esta manera, en el poema se expresa una pérdida; no hay fantasía, no hay amor, y ni siquiera la esperanza en este: “mi amigo habla de una muchacha / a la que espera ver a la pasada del Expreso. / Yo no espero ver / sino esas sombras que recorren los cercos / en busca de mi sombra. / No espero escuchar sino esos pasos / que vienen desde el aserradero incendiado” (p. 12, vv. 7-13).

c. El tedio

Otro motivo que se puede observar en la isotopía de la melancolía es el tedio y el aburrimiento: “Cierro los ojos/ y afirmo mi frente enhollinada/ en los vidrios de la ventanilla” (p. 16, vv. 21-23), “yo escondo tras los dedos del pasto/ mi cara resquebrajada como una hoja / cansada de soportar el peso de la noche.” (p. 12, vv. 24-26). El tedio es parte del motivo romántico de la melancolía, como se puede ver en Keats: “Mi ánimo esta débil: la mortalidad carga / su peso sobre mí como un letargo impuesto” (vv. 1-2). También, Leopardi señala: “Bien siento / en nosotros de los pasados engaños / no sólo la



esperanza, sino el deseo extinto”, “Amargura y hastío / en la vida, no otra cosa; y fango es el mundo”, “Despréciate ya a ti / y a la naturaleza, y al indigno poder que impera sobre el mal común, / y la infinita vaciedad de todo” (ctd en Rodríguez n/p). Del mismo modo, en “Los trenes de la noche”, el tedio se presenta en relación con la falta de esperanza y el vacío: “El viento.../ que los villorios escuchan sin esperanza todo el invierno/ como ancianos que en caserones ruinosos pegan sus oídos/ a relojes sin agujas...que...todo lo torna vacío” (p. 17, v. 8-11 y v. 13), en donde el reloj sin agujas y el invierno aparece como expresión de aburrimiento, tal como en “Después de que un invierno largo y triste ha cubierto” de Keats: “la arena en el reloj que pasa lentamente” (v. 13).

Este motivo vuelve a repetirse en las reflexiones del hablante: “Quizás debiera quedarme en este pueblo / como en una tediosa sala de espera.” (p. 17, v. 16), en donde se desarrolla una imagen del pueblo desde el tedio. También, en “Quedarme resignado como una mosca en invierno”, “conversando con amigos aburridores” (p. 17, v. 19 y 23), se expresa la resignación, la quietud, y el aburrimiento; el motivo de la melancolía. Además, el motivo del tedio se desarrolla desde el vino, que provoca letargo y recuerdo: “Los pueblos flotan en mi cabeza / que he inundado de vino en este largo viaje”, “Inundo de vino mi cabeza / para olvidar la cancioncilla senil...para olvidar a los torpes campesinos” (p. 16, vv. 10 y 14-17); melancolía desde el vino, el recuerdo y el olvido. Y también en la resignación de lo cotidiano: “después de todo ya se sabe bien / que en cualquiera parte la vida es demasiado cotidiana” (p. 17, vv. 35-16), hasta en el sur poético.

Finalmente, la despedida, repetida y resignada: “Hasta luego: rieles, girasoles...Hasta luego, / hasta luego. / Hasta que nos encontremos sin sorpresa / viajando por los trenes de la noche / bajo unos parpados cerrados.” (p. 17, vv. 37 y 42-46), que se puede interpretar como una pérdida melancólica, pues el reencuentro será en la muerte, o en el sueño.



La lectura del motivo de la melancolía en “Los trenes de la noche” tiene relación con el motivo del viaje. Esta es una relación viaje-melancolía impulsada por los románticos, pues, en la medida que no todos aceptan la imposibilidad y la infelicidad, confían en que “habrá otros mundos, otras tierras, otros lugares donde la felicidad es posible” (Rodríguez n/p), y emprenden con ello un viaje, al igual que en el inicio de “Los trenes de la noche”; un viaje al sur, desde el cual el hablante espera encontrar fantasía, fantasmas, amor. La imagen del romántico viajero es la de George Gordon, Lord Byron, una “existencia errante”, en búsqueda de ese “destino ideal que nunca encontró” (n/p), y que contó a través de sus personajes. Del mismo modo Novalis, en Enrique de Ofterdingen, se entrega a un viaje, a la búsqueda imposible de esa flor azul “en cuyo secreto estaban todas las soluciones que Novalis nunca llegó a conocer” (n/p). Desde ahí, los demás autores románticos emprenden viajes a la búsqueda de ese algo indeterminado que diera sentido a su vida, que al final consistía en “la búsqueda de uno mismo” o “la búsqueda de esa condición perdida del ser humano sobre la que hablaban Hölderlin y Novalis” (n/p). Kleist explica así la naturaleza de ese viaje: “Debemos viajar alrededor del mundo y ver si por ventura está abierto de nuevo” (n/p), que es lo que hace el hablante del poema de Teillier, al subirse a ese tren nocturno, en la búsqueda de la fantasía que no encuentra, y que motiva la melancolía. Al igual que el romántico, pues:

se entrega a una búsqueda incesante, a un viaje al final de cual espera encontrar el amor de los amores, el remedio vital, la solución a esa sensación de vacío que siente dentro. Y lo que encuentra es menos que nada: ni una sombra, ni un vestigio ni un rastro; apenas un rayo de luna, un leve brillo sin sustancia ni realidad. No es extraño que el buscador decepcionado piense que toda búsqueda es un fracaso, un engaño... Al final solo se encuentra un rayo de luna. (n/p).

El hablante, además de, hacia el inicio del viaje, ver que no aparecen los fantasmas que esperaba, ni el amor, tras este termina por constatar que en cualquier parte la vida es demasiado cotidiana, es decir; solo encuentra el vacío, la penumbra y la despedida.



1.1 ¿Pequeña esperanza?

El poema, a pesar de finalizar con esa despedida, deja abierta una pequeña esperanza, a partir de la fantasía, la imaginación o el sueño (o quizás la muerte, pues nuevamente se presenta el motivo de los párpados cerrados). Esta pequeña esperanza, en la recuperación de la fantasía, ya se había mencionado: “Yo no espero ver / sino esas sombras que recorren los cercos / en busca de mi sombra. / No espero escuchar sino esos pasos / que vienen desde el aserradero incendiado” (p. 12, vv. 9-13). También se señala que, en aquel pueblo, hay una posibilidad para el amor, aun cuando el hablante no lo encuentre: “tilos en donde los enamorados han grabado torpemente sus iniciales.” (p. 17, v. 41).

2. Isotopía del viaje

En la estética romántica se desarrolla el motivo del paseante, quien se sumerge en un ambiente salvaje, en la búsqueda del reencuentro con la naturaleza sublime. Este se relaciona al motivo romántico del viaje, que valora lo exótico, pues a los románticos apenas les interesan las aglomeraciones modernas, atraídos por las ciudades más pintorescas (Ortega 126). Además, el viaje también se relaciona con la naturaleza destructora. Por ejemplo, en “El mar de hielo” de C. D. Friedrich, se representa el fin de viaje, la destrucción total, en el buque naufragado y los bloques de hielo (Argullo 90). En la “Luz de medianoche en el golfo de saleno” de Oehme se puede observar el viaje sin meta que el romántico asigna a la vida del hombre. Esta misma imposibilidad de destino se ve en “Niebla” de Friedrich, por medio de la blanca tiniebla que triunfa (89). Del mismo modo, en “Los trenes de la noche” puedo identificar una isotopía del viaje, que evidencia el motivo del viaje tratado de una manera similar a la estética romántica.



a. Viaje exterior

Desde la isotopía del viaje puedo identificar el desarrollo del motivo del viaje exterior, a partir del cual el hablante toma un tren, desde la ciudad hacia los pueblos del sur: “Nos alejamos de la ciudad... / en la plataforma del ultimo carro / del tren nocturno” (p. 2, vv. 1-3 y 4), “A la ciudad debía acompañarme el viento del sur” (p. 17, v. 7), “Los pinos... / pasan interminablemente delante de nosotros” (p. 5, vv. 1-2). Con ello, la experiencia del viaje en tren: “Con un amigo espero la pasada / del Expreso de las 23,15” (p. 12, vv. 1-2), “Cuando el pequeño tren se anima a subir la cuesta / mira temeroso a la luna / que lo contempla con la misma cara airada / conque el reloj de cocina mira al adolescente / que por primera vez llega tarde a casa” (p. 7, vv. 1-5), su retraso. De esta manera, tal como en algunos textos románticos se encuentra el motivo del viaje desde el barco [como en “Balada de un viejo marinero” de Coleridge], en este poema se encuentra el tren.

Así también, hacia el final del poema se nos indica que es un viaje que empieza en la noche “El puente en medio de la noche” (p. 1, v. 1), y termina en la noche “Todo empieza a quedar en penumbras” (p. 17, v. 26). Con esto, se muestra que hay un viaje de retorno, que ocurre terminado el verano: “Ha terminado el verano. / Regreso a la ciudad como tantas otras veces / en el sudoroso tren de la tarde” (p. 17, vv. 1-3). Además, en los últimos versos, el hablante señala que este será el último viaje, pues el reencuentro será con los ojos cerrados, es decir, en la muerte, o en el sueño, dando cuenta de un fin del viaje, y la pérdida de todo lo que deja atrás: “Hasta luego: rieles, girasoles...Hasta que nos encontremos sin sorpresa / viajando por los trenes de la noche / bajo unos parpados cerrados.” (p. 17, vv. 37 y 44-46). Esto se puede relacionar al desarrollo romántico del viaje, del fin de viaje, la imposibilidad de destino, y a la huida de la ciudad, hacia lugares indómitos, pintorescos, lejanos.



Por otra parte, en el viaje en tren se va recuperando el paisaje, a veces nocturno, desarrollando una estética de lo pintoresco; el puente en medio de la noche; el caballo blanco que se ve desde la estación; los fríos chillidos de los queltehues; o “las chozas dispersas a lo largo de la vía”, de donde “salen mujeres a recoger carboncillo entre los rieles” (p. 13, vv. 11-12). Y también, este viaje recupera la ruina en el paisaje: “nombres ya no se pueden leer en el retorcido letrero indicador” (p. 17, v. 18), y en relación con lo pintoresco: “el fugaz reflejo de los vagones en el río / y las luces harapientas / de las chozas de los areneros” (p. 1, vv. 6-8). Asimismo, el viaje y paisaje sublime: “...aparecen con sus postes de telégrafo / derribados por el ultimo temporal” (p. 16, vv. 5-6), “El viento que barre con cardos y girasoles” (p. 17, v. 12), que expresa la destrucción por medio de la naturaleza, al igual que Keats: “Las ráfagas de viento vivarachas murmuran / entre los matorrales deshojados y secos” (vv. 1-2), o Wordsworth, pues, en su poesía, el viento es una forma característica de la configuración de lo sublime (Vendler 25).

Por otra parte, es desde el viaje exterior que el hablante constata que en la naturaleza ya no se percibe lo fantástico: el poema inicia con la esperanza del hablante de que, al subir al tren e ir a la naturaleza, podrá ver fantasmas, como si, al salir de la ciudad y pasar el puente, se traspasara un portal hacia un paisaje fantástico, pero solo encuentra la ruina del paisaje, de los trenes, el desamor, y la certeza de lo cotidiano.

Por último, el viaje exterior impulsa un viaje interior, a partir del cual el hablante; transita por el recuerdo que suscitan los paisajes, de los pueblos, por el vino que ha tomado en el viaje; descubre a sus antepasados, “Los pinos descortezados y nudosos / pasan interminablemente.../ y nos miran hasta que nos damos cuenta / de que su rostro es el rostro / de nuestros verdaderos antepasados” (p. 5, vv. 1-5); y se enfrenta a la melancolía, en el cerrar los ojos y afirmar la frente en la ventanilla, en el recordar.



b. Viaje interior: la fantasía y el sueño

En otro sentido de la isotopía del viaje, es posible interpretar que aquel viaje exterior, siempre fuese sino un viaje interior, desde la fantasía y el sueño, de manera que los trenes de la noche pueden ser entendidos como trenes de fantasía; un viaje que acaba al despertar y que puede volver a ocurrir al cerrar los ojos, tal como se señala en el final del poema.

Esto se puede relacionar con la estética romántica, ya que, en ella, se relaciona el motivo del viaje con el sueño, por ejemplo, desde el motivo del barco, como símbolo de viaje romántico (Argullol 81). Nomadismo espiritual, que se evidencia en algunas pinturas de C. D. Friedrich, con el símbolo del buque, que no corresponde a una copia de embarcaciones verdaderas, sino a una representación que surge desde el espacio del sueño (86). También, en *Aurelia*, Nerval desde su travesía onírica, intenta convertir su destino en un camino misterioso que le lleve a la comunicación con el universo. Y, por último, el viaje a los infiernos, del mismo Nerval o Goya, corresponde a un viaje cósmico-onírico hacia el encuentro del “yo” (84), una búsqueda de la identidad por medio del dolor.

Desde este horizonte, de la relación viaje-sueño romántica, el puente de los primeros versos puede ser interpretado nuevamente como un portal, pero en relación con el inicio del sueño, el límite entre consciente e inconsciente. En esta lectura, la distancia de la ciudad no es literal, es una distancia imaginaria: “Nos alejamos de la ciudad...en la plataforma del ultimo carro / del tren nocturno” (p. 1, vv. 1-4). Dimensión del sueño que también se sustenta en los siguientes versos: “cuando en la noche de los trenes / mi cara se vuelve hacia esa aldea / que ahogaron las poderosas aguas.” (p. 10, vv. 9-11), es decir, cuando en el sueño recuerda aquella aldea. Del mismo modo el vino, que induce el sueño: “Los pueblos flotan en mi cabeza / que he inundado de vino en este largo viaje” (p. 16, vv.10-11), largo viaje que correspondería, en este sentido, al sueño.



También, la imagen onírica del caballo que espera en la soledad de un mundo infinito, o eterno, se puede interpretar desde esta isotopía, de un viaje en relación con la fantasía y la imaginación. Del mismo modo la personificación del tren, la luna y el reloj: “Cuando el pequeño tren se anima a subir la cuesta / mira temeroso a la luna / que lo contempla con la misma cara airada / conque el reloj de cocina mira al adolescente / que por primera vez llega tarde a casa” (p. 7, vv.1-5), desarrollando el motivo de lo onírico.

Bajo esta perspectiva, el viaje interior, del sueño o la fantasía, acaba finalmente con el despertar: “Ha terminado el verano. / Regreso a la ciudad como tantas otras veces / en el sudoroso tren de la tarde” (p. 17, v-13), las imágenes del sueño terminan y “Todo empieza a quedar en penumbras” (p. 17, v. 26); es la antesala del despertar. Entonces, el hablante se despide hasta el próximo sueño: “Hasta luego, / hasta luego. / Hasta que nos encontremos sin sorpresa / viajando por los trenes de la noche / bajo unos parpados cerrados” (p. 17, vv. 42-46).

En este sentido, puedo interpretar este viaje en el sueño como la expresión de un sujeto en tránsito, que se encuentra en la búsqueda de su identidad. Esto, al igual que el viaje romántico, que, real o imaginado, surge por la búsqueda del “Yo”, viaje anhelado por el “héroe romántico”, pues necesita, con libertad, recorrer amplios espacios, calmar en paisajes desolados la “herida que le produce...un tiempo y una sociedad marcados por la anti épica burguesa” (Argullol 82), al igual que la huida de la ciudad de este poema.

De esta manera, el tren de la noche puede ser interpretado como un viaje exterior, en una naturaleza nocturna, pintoresca, sublime, o bien como un viaje interior, que sólo sucede en la dimensión de la imaginación o el sueño. El viaje exterior acaba, el viaje interior también, pero con la esperanza de que este continúe en un sueño, o en la muerte, recuperando los trenes, a veces en ruinas, la noche y la fantasía.



CAPÍTULO III. LO LÁRICO: UNA POÉTICA ROMÁNTICA

A continuación, y en relación con el análisis anterior, evidenciaré que ciertas poéticas de Teillier, en el sentido de paratextos, tienen afinidades y correspondencias con la estética romántica, al igual que su poética textual, como ya pude comprobar.

Una de ellas es “Los poetas de los lares”, en la que caracteriza una nueva línea de la poesía chilena, a la que denomina “poesía de los lares”. Teillier señala que los “poetas de los lares” tienen una visión personal del mundo natural y cultural, que se basa en un regreso al paisaje y la tierra:

los “poetas de los lares” vuelven a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea. Se empiezan a recuperar los sentidos, que se iban perdiendo en estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida espontáneamente, por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía. (49).

La idea del retorno al paisaje, de la cual se constituye la “poesía lárlica”, se encuentra, como ya he señalado, ampliamente desarrollada en la estética romántica, desde el motivo del paisaje, que comprende una visión estética y filosófica de la naturaleza, desde lo sublime, lo pintoresco, la ruina y la fantasía (elementos que también pude observar en su poética textual). Además, la crítica que realiza Teillier sobre aquella poesía confeccionada sobre la medida de otra poesía, resuena a la crítica romántica al neoclásico; actitud transgresora, novedosa pero tradicional, que podríamos designar como romántica.

Así también, en su poética se encuentra la importancia del arraigo, indicando que en Chile el peso de la tierra es tan decisivo como el peso de la noche, de manera que el hombre, antes de “lanzarse a los reinos de las ideas debe primero dar cuenta del mundo que lo rodea”, para no convertirse en un desarraigado (49). La idea del arraigo también se puede encontrar en el pensamiento [pre] romántico, por ejemplo, en Herder, quien da



origen a la noción de pertenencia a un grupo (Berlin, 53). Esto se encuentra estéticamente en el interés por el paisaje pintoresco. Del mismo modo, la idea del arraigo se encuentra en el interés de los románticos alemanes por el folclor, historias infantiles, o formas populares, como los romances; en la poética de Teillier, la cueca o la tonada, considerando que es preciso “interpretar y entrar profundamente en el significado de las costumbres y ritos nuestros, que se han ido transmitiendo de generación en generación” (50).

En esta misma línea, se señala que el paisaje no es tratado descriptivamente: “no se crea que los poetas que trataremos vuelven a escribir una poesía descriptiva y detallista y a realizar una mera enumeración naturalista que conduciría a una especie de criollismo poético” (50), lo que se corresponde con una mirada romántica del paisaje, que no es una “genérica pintura de paisaje”, “sino la representación artística de una determinada comprensión de la naturaleza” (Argullol 12), libre de escenificación y sumisión.

En relación con lo anterior, Teillier propone la necesidad de un “realismo secreto”: “ya en 1956 señalamos (al publicar “Para ángeles y gorriones”) que es necesario acudir a un “realismo secreto”, pues es sabido que el mundo exterior contiene pocas enseñanzas, a no ser que se le mire como un depósito de significados y símbolos ocultos” (50), lo que refiere a una realidad oculta, a partir de la cual el paisaje se concibe constituido de símbolos, escondiendo aquella “verdadera realidad” a la cual el poeta puede acceder y desde la cual puede aprender. Esto constituye una idea que se corresponde con la estética romántica, en donde, además de dejar de observar el medio natural como un escenario, este pasa a ser un ente simbólico: un poema romántico sobre la naturaleza es más que una reflexión sobre las cumbres y los bosques, es una preocupación por ir más allá de las apariencias, buscando verdades únicas y superiores en el paisaje (Martínez 60). Nerval, en *Aurelia*, señala: “El sueño es una segunda vida. No he podido penetrar sin



estremecerme en esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible” (16), para “forzar las puertas místicas” (57).

En este sentido, otra particularidad que Teillier observa en esta poesía, es que los “poetas de los lares” son “observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y las cosas. Los habitantes más lucidos...habitantes más de la tierra” (51). Junto a los poemas analizados, esta cita puede entenderse en el horizonte de la idea romántica de la reunificación del sujeto con lo natural, que recuerda a las ya mencionadas palabras de Lord Byron: “No vivo en mí, sino que me convierto en porción de lo que me rodea... Me sustraigo de todo lo que pueda ser o haya podido ser para mezclarme con el universo”. Además, se presenta otro motivo romántico, que es el motivo del paseante, que en soledad pasea por la naturaleza, descubriendo cosas de sí y el universo.

Por otra parte, se señala: “el lenguaje poético no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana: no se buscan palabras brillantes y efectistas, se emplean frases y giros corrientes” (51). Esto se relaciona a los planteamientos estéticos de Wordsworth:

yo me propuse ...escoger hechos y situaciones de la vida ordinaria y relatarlos o describirlos todos, hasta donde fuera posible, mediante una selección del lenguaje que la gente utiliza en la vida real; y, al mismo tiempo, impregnarlos de un cierto toque de imaginación por medio del cual las cosas ordinarias deberían presentarse al entendimiento de un modo desacostumbrado. (37).

Esta idea introduce otro eje en la poética de Teillier, relacionado con el regreso al paisaje, la reunificación con la naturaleza y el arraigo, que es el interés y la elevación de lo cotidiano: “No se desdeña el lugar común, pero el lugar común ya ennoblecido por el uso, como los guijarros transformados por los ríos en claros homenajes al paso del tiempo” (51), de manera tal que se eleva lo cotidiano, tal como propone Wordsworth: “impregnarlos de un cierto toque de imaginación por medio del cual las cosas ordinarias deberían presentarse al entendimiento de un modo desacostumbrado” (37). Así también,



Novalis indica: “El mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es sino una potenciación cualitativa...En cuanto doy un sentido elevado a lo vulgar, un porte misterioso a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, una apariencia infinita a lo infinito, lo romantizo” (“Poeticismos” 109), “la naturaleza posee instinto artístico” (Fragmentos y estudios II 115). En la línea de Novalis, por nuestras facultades perceptivas disponemos de un elemento esencial del romantizar, resultando la obra de arte de un estímulo exterior de la reflexión artística (Arnaldo 18). Del mismo modo, Teillier, en su poética, se encuentra en la línea estética del romantizar.

Otro punto, es la nostalgia de los poetas de los lares, su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, de la infancia, y el paraíso perdido; “y en este sentido, la nueva poesía chilena actúa sobre el campo de un Dylan Thomas, de Sergei Esenin, Gerard de Nerval...” (53), mención que establece, desde su propia poética, una relación con el romántico Nerval. Del mismo modo, los motivos señalados establecen esta relación, en la nostalgia por la escisión entre el hombre y la naturaleza, pues “el paisaje en la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan Naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella” (Argullol 12), nostalgia de una plenitud que en algún momento tuvo el ser humano (43). También, para el romántico, la concordancia entre el mundo interior del hombre y el paisaje exterior proporciona un sentimiento de paz, el recuerdo de “aquella “edad de oro” en la que el ser humano vivía aun feliz en una unión sensible con el medio” (7).

Además, se refiere a una nostalgia por el tiempo de la infancia, que también se encuentra en la estética romántica, por ejemplo, en la constante presencia de niñas en Runge, que indica el “necesario retorno del artista hacia la Madre-Naturaleza (53). De esta manera, la infancia es un motivo central en la poética lárca, tal como lo fue para los



románticos, en relación con la fantasía, los sueños, la literatura infantil y la noción de ingenuidad, a partir de la cual se revalora este estado del ser humano, que permite una percepción de la vida más auténtica y sensible, tal como señala C. D. Friedrich: “guárdate de la fría erudición y de frívolos racionios, pues acaban con el corazón, y, allí donde han muerto el corazón y el ánimo del hombre, no puede habitar el arte. Conserva en ti un sentido puro, infantil, y sigue la voz de tu interior, pues es lo divino en nosotros y no nos conduce a error” (Sobre arte 132). La infancia para los románticos era un lugar de videncia, en donde se revela puro el primer aspecto de las cosas, en donde el alma vivió una “Edad de Oro” a la que se necesita retornar para “renovar el sentido de la existencia poética” (Guerrero 176). Para Teillier, la infancia se constituye de la misma nostalgia, la búsqueda de aquella sensibilidad, que permite acceder a la “realidad secreta”.

Por último, una nostalgia por el paraíso perdido, que es también un motivo romántico, en el deseo íntimo de regresar a una naturaleza idílica, previa al pecado original, en cuyo seno estaba el Jardín del Edén, de recuperar el paraíso perdido (Martínez 54-55).

Por otra parte, estas ideas surgen por un “rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo. En la ciudad el yo está pulverizado y perdido...” (49), desarrollándose la importancia romántica (que proviene desde Fichte) del “yo”, que puede ser reencontrado en el mundo natural -su verdadero mundo-. Esta es una crítica al mundo mecanizado que también se encuentra en la estética romántica, pues el romántico en la búsqueda del “yo” necesita recorrer amplios espacios, calmar en paisajes desolados la “herida que le produce un tiempo y una sociedad marcados por la anti épica burguesa” (Argullos 82), como indica Keats: “¡Oh, Soledad, si tengo que convivir contigo / que no sea en la maraña de oscuros edificios! / Ascende la ladera conmigo” (vv. 1-3).



Así, Teillier establece una crítica al mundo industrial, dominado por la ciencia, que amenaza contra el mundo natural y la individualidad:

se repudia...el mundo mecanizado y estandarizado del presente, en donde el hombre...solo 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 las propaganda y deslumbramiento impuestos por el ejemplo y la propaganda de formas foráneas de vida...en donde el burócrata o locutor de radio... ha desplazado de la conducción de los pueblos al héroe; en donde la ciencia al servicio de intereses económicos amenaza con llevarnos a una destrucción atómica final. (52).

Esto se corresponde con una mirada romántica de la vida y el arte, pues los románticos ya no estaban interesados en la ciencia (Berlin 16), y criticaban la razón, y el progreso, tal como Teillier: “Los poetas ya no se deleitan con la velocidad y el amor al futuro, incluso no les preocupa demasiado la posibilidad de los viajes espaciales, ni el progreso de la ciencia que, lo hemos visto, puede llevar fatalmente al exterminio” (53), y, por eso, la infancia y las ensoñaciones se presentan, al igual que en la estética romántica, como refugio contra el presente. En este sentido, para Teillier, influenciado por Rilke, el poeta debe volver al mundo natural, artesanal, rescatar el valor humano y “lárlico”, de las cosas.

Por último, se señala: “Transformar la vida cotidiana del prójimo gracias a una poesía que muestre el rostro verdadero de la realidad: he ahí la tarea” (54), desarrollando la idea de Novalis de romantizar el mundo, elevando lo cotidiano, y la idea romántica de que lo real se encuentra oculto, pero revelado por el poeta, por medio de la fantasía, el sueño, la infancia, y el regreso al paisaje. Retornar, así, al verdadero mundo del ser humano, para reencontrar al yo pulverizado por la ciudad, revelar la verdadera esencia de las cosas por medio del arte, y trascender la realidad física a través de la imaginación, tal como señala C. D. Friedrich: “Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior” (Declaraciones en 95).



Por otra parte, también “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”, es una poética con innegables afinidades con la estética romántica, en donde se reflexiona sobre la experiencia poética: “la poesía es...lo "bello", lo idealizado como las cuatro estaciones en los cuadros donde se aprende idioma” (10), una poética de lo bello y lo sublime.

Además, Tellier señala: “Mi mundo poético era el mismo donde ahora suelo habitar, y que tal vez un día deba destruir para que se conserve: aquél atravesado por la locomotora, por las nubes que en noviembre hacen llover en pleno verano y que son las sombras de los muertos que nos visitan” (11), “La poesía es para mí una manera de ser y actuar” (16), lo que se corresponde a la vinculación romántica entre vida y poesía, a la que refiere Dorothea Schlegel: "Puesto que es decididamente contrario al orden burgués y está absolutamente prohibido introducir la poesía romántica en la vida, más vale hacer que la propia vida pase a través de la poesía romántica” (ctd en Lacoue-Labarthe y Nancy 24). Asimismo, Teillier señala: “la poesía es expresión de una auténtica lucha por esclarecerse a sí misma, o por poner en claro la vida que la rodea” (18), idea también desarrollada en “Los poetas de los lares”: “pensamos que la poesía...aspira al orden. Enfrentado al caos el poeta rehace el mundo, entrega, luego un nuevo mundo cerrado al cual invita a habitar: el poema” (50).

Luego, se indica que la poesía no puede estar subordinada a ideologías, pues "Ninguna poesía ha calmado el hambre o remediado una injusticia social, pero su belleza puede ayudar a sobrevivir contra todas las miserias” (13), impulsando el principio de la belleza para la poesía, que tanto impulsaron los románticos, pues: “La visión que se suele tener del artista romántico es la de un personaje indiferente al carácter mundano, al materialismo de la política y a las cuestiones sociales, y consagrado a esferas más "elevadas" como la belleza natural y el sentimiento personal” (Campàs y González 65).



Por otra parte, nuevamente Teillier se refiere a la elevación de lo cotidiano: “Porque no importa ser buen o mal poeta...si no transformarse en poeta, superar la avería de lo cotidiano, luchar contra el universo que se deshace, no aceptar los valores que no sean poéticos, seguir escuchando el ruiseñor de Keats, que da alegría para siempre” (13), “para mí lo importante en poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando lo cotidiano” (16), lo que corresponde, como ya he señalado, a ideas románticas, al igual que la admiración a Keats, por medio de la cual hay una recuperación de la estética romántica, desarrollando, en esta poética, un vínculo que se vuelve indiscutible

También, Teillier señala:

El poeta es un ser marginal, pero de esa marginalidad y de este desplazamiento puede nacer su fuerza: la de transformar la poesía en experiencia vital, y acceder a otro mundo, más allá del mundo asqueante donde vive. El poeta tiende a alcanzar su antigua "conexión con el dínamo de las estrellas"; en su inconsciente está su recuerdo de la edad de oro a la cual acude con la inocencia de la poesía. (14).

Conexión con las estrellas que recuerda a *Aurelia* de Nerval: “me puse a buscar en el cielo una estrella, que creía conocer, como si tuviera alguna influencia sobre mi destino” (19), presentando nuevamente esas ideas románticas a las que me he referido; la relación de vida y poesía; la búsqueda de otro mundo, el de la fantasía, el natural, en reacción a un mundo mecanizado, racional, que ha despojado al hombre de su verdadero mundo; la recuperación de la conexión con el paisaje y el universo, aquella “conexión con el dínamo de las estrellas”; lo inconsciente, el sueño, y el recuerdo, de la edad de oro, y la ingenuidad de la poesía. A esto, agrega: “Sí, la poesía está considerada como la lepra en este mundo en donde muere la imaginación” (14), crítica al mundo mecanizado con la cual valoriza a la poesía en su vínculo con la imaginación y la fantasía. Junto con ello, señala que “El



poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores” (14), y, con el mito, la belleza y la verdad, lo que se corresponde con la estética romántica.

Por otra parte, señala sus tendencias: “una, la descriptiva del paisaje visto como un signo que esconde otra realidad (como... "Molino de madera"); otra, como la historia de un personaje contada con un marco de referencia que es siempre la aldea... otra, como el afrontar el problema del paso del tiempo, de la muerte” (15). Desde este análisis, se señala la presencia de algunos motivos desarrollados por la estética romántica, como el del paisaje, específicamente visto como “signo que esconde otra realidad”, la presencia de la aldea, como motivo pintoresco, de arraigo, y, finalmente el motivo de la muerte, todos ellos observados ya en mi análisis de los poemas.

Así también, señala: “sé muy bien que la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la admiración ante las maravillas del mundo. Nostalgia sí, pero del futuro, de lo que no nos ha pasado, pero debiera pasarnos” (15), con lo que se presenta, nuevamente, un vínculo con la estética romántica, pues para los románticos, la infancia se desarrolló como un lugar de videncia, en donde se revela puro el primer aspecto de las cosas, en donde el alma vivió una “Edad de Oro” a la que se necesita retornar para “renovar el sentido de la existencia poética” (Guerrero 176), idea que también desarrolla C. D. Friedrich: “El arte ha de compararse con un niño, la ciencia con un hombre. La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro” (Declaraciones en 95). Esta infancia para Teillier, también es una infancia terrible: “no canto a una infancia boba, en donde está ausente el mal” (15), al igual que en ciertos textos románticos, como “El hombre de Arena”, en donde se articula el motivo de lo ominoso y la infancia.



Por otra parte, Teillier desarrolla la idea de que hay un otro verdaderamente poético dentro de él: “el personaje que escribe no soy necesariamente yo mismo; en un punto estoy yo como un ser consciente, en otro la creación que nace del choque mío contra mi doble, ese personaje que es quien yo quisiera ser” (18), tal como la idea romántica del inconsciente como *poeta escondido* de Schubert, o el *poeta interior* de Hoffmann (Argullos 64).

Finalmente, señala la idea romántica de que “cuando el poeta quiere encontrar algo se echa a dormir”, y que “el vino y la poesía con su oscuro silencio dan respuesta a cuanto pregunta se les formule” (18), idea señalada por Novalis, quien habla de un estado de consciencia del sujeto fuera de sí mismo como momento incondicionado, pero dotado de realidad intelectual (Arnaldo 10), es decir, de conocimiento. De esta manera, en esta poética de Jorge Teillier, se señala que la poesía es lo bello, y aquello que tiene la facultad de acceder a la verdad; articulación entre poesía, verdad y belleza presente en la estética romántica, pues en ella, la belleza y el arte son productoras de verdad, accesos a lo real. Wordsworth afirma que el tema de la poesía “es la verdad, no particular y circunscrita, sino general y operativa”, y Keats en una carta escribe: “Aquello que la imaginación entiende como Belleza debe ser verdad” (ctd en D’Angelo 81). Esto recuerda a los versos finales de Keats en “Oda sobre una urna griega”: “La belleza es verdad, y la verdad belleza –no hace falta saber más que esto en la tierra” (vv. 49-50).

En suma, es posible observar que, tal como en la poética textual de Jorge Teillier, identificada por medio del análisis estructural de los poemas, en su poética paratextual se desarrollan una serie de motivos impulsados y largamente desarrollados por la estética romántica europea, de manera que hay una especie de diálogo, o vínculo intertextual, tal como lo entendería Kristeva, entre esta poética y dicha estética.



CAPÍTULO IV. NIEVE NOCTURNA: DEL MOTIVO AL TROPO

A continuación, realizaré un análisis tropológico de “Nieve nocturna”, para abordar otro modelo de análisis, y producir una lectura más allá de la dimensión de motivo (de Man). De todos modos, en esta lectura metonímica, utilizaré los motivos anteriormente identificados, pero no desde una dimensión estética, sino que desplazados a la escritura, al texto. Fundamentalmente, detendré mi cadena de análisis en una lectura simbólica, produciendo con ello nuevamente un encuentro, un vínculo, con la estética romántica.

1) Nieve

¿Es que puede existir algo antes de la nieve?

En “Nieve nocturna”, el motivo de la nieve puede ser leído metonímicamente, es decir, en sus relaciones de correspondencia, desviándose hacia el invierno, del invierno al frío, y del frío a la enfermedad. Del mismo modo, nieve puede leerse desde la palidez, motivo que luego es desarrollado en la “palidez del sol”. Desde la palidez se puede desviar nuevamente hacia la enfermedad, y de enfermedad a la muerte. La muerte del sol, la muerte del día; la noche. El desplazamiento puede continuar infinitamente, pero mi lectura cerrará simbólicamente en la noche, para observar nuevamente la posibilidad de una lectura romántica. El símbolo de la noche tiene relación con el sueño, la muerte, las pesadillas y los monstruos; dimensiones en las cuales se configuró el motivo romántico de la noche. Solo por dar un ejemplo, puedo mencionar “Los himnos de la noche” de Novalis, en donde la noche es símbolo de la muerte, del sueño y del amor.



En esta misma cadena de correspondencias, la nieve puede ser leída desde la contradicción, como un oxímoron, por su constitución líquida y sólida, y nieve nocturna, desde la blancura y la negrura, lo que da indicios de los procedimientos tropológicos con los que se despliega el poema, propios de la modernidad: la contradicción.

Además, la nieve también se puede desviar hacia lo helado, y de helado a cuerpo muerto, con lo cual nuevamente se abre una lectura de la muerte y la enfermedad. Con esto, puedo detener mi análisis en el símbolo de la muerte, que introduce los mundos de infiernos o paraísos, además de referir revelación e introducción; la muerte antes de la vida. Así también, la muerte es hija de la noche y hermana del sueño, y tiene el poder de regenerar. El motivo de la muerte constituye también parte de la estética romántica, en estas relaciones simbólicas, de noche-vida, y noche-sueño-muerte.

Por otra parte, nieve también se puede desviar hacia nubes, nubes a lluvia, lluvia a agua. Simbólicamente el agua significa fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, a partir de lo cual nieve nocturna también puede concebir una lectura oximorónica en relación con la vida -la nieve- y la muerte -lo nocturno-.

Antes de esa pureza implacable

El motivo de la pureza se puede desviar hacia nieve, de nieve a blancura, blancura a palidez, y con ello a los símbolos ya mencionados. Además, pureza también se puede desviar hacia inocencia, inocencia a niñez, niñez a nacimiento, nacimiento a comienzo; la nieve el principio, y por eso: ¿puede existir algo antes de la nieve?

Cielo antiguo

El motivo del cielo se puede leer en correspondencia, y también simbólicamente, con una divinidad, al igual que paraíso, eternidad, universo; por eso se trataría de un “cielo



antiguo”. Sinecdóticamente cielo se puede desviar hacia aire, sol, día, noche, o nubes. En este sentido, una de las lecturas que se puede plantear es que se trata simbólicamente de un cielo eterno, o, de una noche eterna, y con esto, la nieve nocturna eterna: ¿puede existir algo antes de la nieve? ¿y puede existir algo después de la nieve? Motivo de lo eterno y lo absoluto que también es desarrollado por la estética romántica, como ya he señalado.

2) El mensaje: palabras, escritura, texto

*como el mensaje de un mundo que no amamos, pero al cual pertenecemos y que se adivina en
ese sonido todavía hermano del silencio.
eco de palabras que no recordamos.*

El motivo del mensaje se puede desviar metonímicamente hacia palabras, palabras a letras, texto, y escritura. La escritura simboliza una pérdida de presencia: la escritura llega cuando la palabra se retira, es un símbolo de la palabra ausente; el silencio. Por su parte, el motivo del sonido se puede desviar hacia lengua, lengua a fonema, léxico, morfosintaxis, semántica, hasta un vaciamiento de sentido; el silencio. Silencio simbólicamente es el preludeo a la revelación, que envuelve grandes acontecimientos, grandeza y ceremonia. Es un motivo que aparece luego, y que, a la inversa, puede desviarse hasta mensaje, o hasta sonido. Sonido simboliza potencia divina, o el origen del cosmos, motivo de lo divino desarrollado por algunos románticos como F. Schlegel o Novalis. Desde ahí, se puede leer oximóricamente silencio y sonido, cuestión desarrollada en el poema, al igual que en “visible silencio”, lo visible y lo invisible. Asimismo, sonido se puede leer sinecdóticamente como silbido, palabras, o como eco, motivos que aparecen luego en el poema: “eco de palabras que no recordamos”, con lo cual es posible establecer que se desarrolla un motivo del texto, que se despliega metonímicamente en el mensaje, sonido, palabras, eco, silencio.



3) Nieve sepulcral

*Qué dedos te dejan caer, pulverizado esqueleto de pétalos
Ceniza de un cielo antiguo*

Dedos se puede desviar metonímicamente hacia ser, y divinidad. Del mismo modo, se puede desviar a cuerpo, y de cuerpo a esqueleto. Esqueleto simboliza la muerte, demonio, putrefacción, y la putrefacción se puede desviar hacia la melancolía, que corresponde a un motivo desarrollado por la estética romántica. El motivo del esqueleto, que aparece enseguida, se puede leer metonímicamente como enfermedad, y muerte, al igual que la lectura anterior de la nieve, que se desvía hacia la enfermedad desde el frío, de manera que una lectura metonímica de este poema sugiere la relación nieve-frío-enfermedad-esqueleto. Del mismo modo, esqueleto se puede desviar sinécdoticamente hacia cuerpo muerto, putrefacción, y muerte dinámica: hasta una lectura oximorónica de lo muerto-vivo. La dimensión de lo demoníaco, la muerte, y lo muerto vivo se corresponde con la estética romántica, en los motivos de la melancolía, lo fantástico y lo ominoso. Por ejemplo, *Frankenstein* desarrolla el motivo del muerto vivo y lo demoníaco.

Por su parte, pulverizado esqueleto también se puede leer oximorónicamente, pues lo pulverizado constituye lo sin forma, y el esqueleto metonímicamente constituye un armazón, forma, estructura, cuerpo: de manera que se contraponen desintegración e integración. Además, pulverizado también se puede desviar metonímicamente hacia dedos, que son lo que pulveriza, y dedos nuevamente a cuerpo, con lo cual se puede leer en el poema todo un aparato tropológico que gira alrededor de estos motivos.

Del mismo modo, ceniza se corresponde con pulverizado esqueleto, y con nieve, pero también con fuego y restos. Desde restos se puede desviar hacia ruina, con lo cual ingresa el motivo de la ruina al paisaje de nieve del poema, lo cual tiene relación con la estética



romántica, como he podido constatar anteriormente. Por su parte, la ruina se puede desviar hacia destrucción, y con ello nuevamente a muerte. Ceniza también se corresponde con; crematorio, y en este sentido, con esqueleto pulverizado; y con oscuridad, frío, la nieve nocturna, el paisaje difuminado, tal como en la estética romántica.

Como se puede ver en mi lectura, esqueleto metonímicamente se puede desviar hacia la muerte, muerte a la violencia, o a la enfermedad, y ello a la destrucción del sujeto. Con esto, prevalezco una lectura en la que estos motivos en lugar de abordarse como metáforas de nieve se pueden observar como expresiones metonímicas de la destrucción del sujeto: el esqueleto del sujeto, su pulverización, su ceniza, y finalmente, su desaparición, en la nieve nocturna, lo cual se puede abordar simbólicamente desde la muerte.

*Ceniza de un cielo antiguo que hace quedar sólo frente al fuego.
última mirada del ciego a la palidez del sol.*

Del mismo modo, el motivo del fuego se puede desviar hacia ceniza, con lo que, metonímicamente, siguen circulando los mismos motivos, en el desarrollo de la muerte, la destrucción, y la ruina. Pero también, fuego se puede desviar hacia sol, y sol a la “palidez” [del sol], que aparece luego, y que se puede leer desde el oxímoron: lo brillante y lo pálido. Asimismo, sol se puede desviar hacia inmortalidad, vida, pero también hacia muerte y sequía, ambos símbolos que se pueden abordar oximorónicamente. En este sentido, la “palidez del sol”, leída desde la contradicción, enfrenta mortalidad e inmortalidad [entre lo pálido y lo inmortal]. Desde esta lectura, se puede desviar la palidez del sol hacia un sol enfermo, en muerte, en ocaso; con ello, la oscuridad, la ausencia de calor, o el “sol negro de la melancolía” de Nerval, que permite una nueva lectura de la nieve nocturna, que se puede abordar simbólicamente desde lo nocturno y lo romántico.



El motivo de la enfermedad, que se puede desviar hacia muerte, se sigue desarrollando: “el niño enfermo”, “dormido como un convaleciente”, de manera que desde una lectura metonímica del poema se puede observar en diversas ocasiones, en relación con la nieve, la ceniza, el esqueleto, el fuego, la palidez del sol, y la enfermedad del niño.

4) La vida y la muerte: nieve nocturna, pétalos, cerezo.

pulverizado esqueleto de pétalos.
¿Quién eres, nieve nocturna, fugaz, disuelta primavera que sobrevive en el cerezo?

El motivo de los pétalos se puede desviar hacia flor, poesía (florilegio), palabras, hasta llegar, simbólicamente, a la ausencia de la palabra. También, se puede desviar hacia primavera y cerezo (que aparecen luego), que es el florecer. Pero florecer también se puede desviar hacia el marchitar, la caducidad de la vida, la muerte: el ciclo, y por ello “pulverizado esqueleto”. Así, en el poema se observa la correspondencia pétalos-primavera-ciclo-invierno-nieve. También, cerezo se puede abordar simbólicamente según la concepción japonesa de la floración de los cerezos, uno de sus espectáculos naturales más estimados; la manifestación de la belleza en estado puro. La flor de sakura es un símbolo de pureza, la imagen de la prosperidad y de la felicidad de la existencia terrena, y prefiguraciones de la beatitud intemporal, pues, efímera y frágil, pronto llevada por el viento, simboliza una muerte ideal. Desde esta perspectiva, este desvío permite leer en el poema un exotismo, que es una dimensión también desarrollada por la estética romántica, pues, “la afición a las ambientaciones orientalizantes...serán características del romanticismo hasta en sus últimos vástagos de finales del siglo XIX” (D’Angelo 76)

Por su parte, el motivo de la palidez también se relaciona al pétalo, desviado hacia el marchitar. Esto también se expresa en el poema en la supervivencia de la primavera.



Desde esta lectura metonímica, puedo plantear una lectura oximorónica con fuerte presencia en el poema: el florecer y el marchitar, la vida y la muerte, la nieve nocturna.

Finalmente, cerezo también se puede desviar sinecdóticamente hacia árbol, y árbol metonímicamente hacia raíz, raíz hacia tierra, tierra hacia entierra. Entierra se puede desviar hacia cementerio, o funeral, cementerio a muerte, esqueleto, y descomposición, con lo cual se reúnen los motivos del cerezo y el esqueleto, y esqueleto hasta una dimensión simbólica de la muerte, nuevamente. También se puede cerrar simbólicamente en árbol; ascensión hacia el cielo; el carácter cíclico de la evolución cósmica; el crecimiento de una familia o de un pueblo; la vida del espíritu, el Árbol de la Vida, la vida eterna, el Árbol de la Ciencia del bien y del mal.

5) El ciego: vidente y poeta

*que se adivina en ese sonido, Algo después de la última mirada del ciego a la palidez del sol.
Para mirar la nieve en la noche hay que cerrar los ojos.*

El motivo del adivinar se puede desviar hacia adivino, vidente, y ciego [el que ve con otros ojos], y ciego simbólicamente a poeta, como Homero, el aedo, el rapsoda, el trovador. Del mismo modo, ciego simboliza la sabiduría del viejo.

A su vez, el motivo del ciego, que aparece luego, se puede desviar hacia adivino, vidente, y poeta, o también hacia enfermo, o a la ancianidad. Desde ancianidad a muerte, o a sabiduría y sacerdocio: poeta vidente, poeta enfermo, poeta anciano, poeta en muerte. Esto tiene relación con la concepción romántica de poeta; el único capacitado para la revelación del espíritu y del símbolo oculto de la naturaleza (Fricke y Comellas 8). F. Schlegel indica que el artista es el mediador entre el hombre y el infinito de Dios (ídem) y Novalis señala que “Poeta y sacerdote eran uno al principio” (“Granos de Polen” 51).



Además, la mirada del ciego se puede leer como una figura de contradicción, por la mirada y la ceguera, que metonímicamente se puede leer hacia videncia, al igual que el motivo del cerrar los ojos para ver la nieve. Desde esta lectura, se puede interpretar que el ciego es el poeta, el hablante, que, anciano o vidente, se encuentra en su última mirada al sol, su mirada a la nieve nocturna, hasta desaparecer.

6) La noche y la muerte: el desaparecer

Para mirar la nieve en la noche hay que cerrar los ojos, no recordar nada, no preguntar nada, desaparecer, deslizarse como ella en el visible silencio.

El motivo de la noche en el poema se desarrolla metonímicamente en la nieve nocturna, la palidez del sol, o en la ceguera y el cerrar los ojos: la noche eterna. Este motivo se puede desviar a su vez hacia tinieblas, sombras, y misterio. De misterio se puede desviar a fantasía, inconsciente, sueño, ensoñación, pesadillas o monstruos, demonios, todas dimensiones desarrolladas por la estética romántica. Por otra parte, noche se puede desviar hacia naturaleza, abismo y eternidad, e incluso hasta muerte.

Además, este motivo se encuentra en relación con el “desaparecer”, el cual se puede desviar hacia morir, o hacia fantasma, que simboliza un aparecido. En este sentido, fantasma también se puede leer oximorónicamente, en su sentido de ausencia y presencia, al igual que el desaparecer. Desaparecer también se puede desviar hacia abismar, ocultar o esconderse, y desde ahí, nuevamente, hacia el símbolo de la noche.

Desde esta lectura, puedo interpretar que hablante, como poeta, es el ciego del poema, y concreta su videncia en la noche, en la ceguera, la muerte. En entregarse a la nieve nocturna, y deslizarse como ella; la desintegración última del sujeto en el paisaje².

² Esto es, como ya he podido probar en el capítulo anterior, una resolución romántica del sujeto y el paisaje.



CONCLUSIONES

En síntesis, desde un análisis semántico estructural, pude identificar en la poética textual de Jorge Teillier tópicos y motivos románticos. En “Nieve nocturna”, desde el reconocimiento de una isotopía de la naturaleza y, por otro lado, una isotopía de la muerte identifique los motivos románticos de; el paisaje, la naturaleza, lo sublime, la noche, la muerte, y la melancolía. En “Un jinete nocturno en el paisaje” pude observar, desde el reconocimiento de una isotopía de la naturaleza, y de la fantasía, el desarrollo del motivo del paisaje en relación con, por una parte, lo pintoresco, y, por otro, la fantasía, lo cual corresponde a articulaciones del motivo del paisaje propias de la estética romántica. En “Molino de madera”, reconocida una isotopía de lo pintoresco y de la fantasía, pude observar los motivos románticos de lo pintoresco, la fantasía, la ruina, figuras fantásticas, puertas y ventanas, la naturaleza destructora, sublime. En “Un desconocido silba en el bosque”, pude identificar una isotopía de la fantasía, a partir de la cual observé motivos románticos como la noche, la niebla, la fantasía, el bosque, la muerte y el sueño. Por último, en “Los trenes de la noche”, reconocida una isotopía de la melancolía, pude identificar el motivo de la melancolía, en relación con el paisaje -la naturaleza muerta y la ruina-, el desamor, y el tedio. Del mismo modo, pude reconocer una isotopía del viaje, y, con ello, el motivo romántico del viaje, específicamente nocturno, en relación con; un viaje exterior, que configura el motivo del paisaje, junto con la ruina, lo pintoresco, y lo sublime; y un viaje interior, que articula los motivos románticos de la fantasía y el sueño.

En suma, mi análisis evidencia que los poemas mencionados despliegan, desde una relación intertextual, un registro de motivos ampliamente desarrollados por la estética romántica. En otras palabras, una poética implícita romántica. Y más aún, las relaciones



entre estos motivos, al interior de los poemas, constituyen relaciones inauguradas por la estética romántica; es el motivo de la noche en relación con la naturaleza y lo sublime, pero también con lo fantástico, el sueño y la muerte; el motivo del paisaje en relación con lo sublime, lo pintoresco, la melancolía, lo nocturno, lo fantástico, y la muerte; la ruina entre lo pintoresco y lo fantástico, etc. De esta manera, hay varios lugares comunes, tópicos, compartidos por la estética romántica y la poética textual de Jorge Teillier; la nieve sublime, el invierno y la melancolía; el jinete fantástico, y los fantasmas en el paisaje; el molino de madera, a veces en ruinas; el desconocido que silba en el bosque, y sus revelaciones; y los trenes nocturnos, vías del viaje real o imaginado.

Del mismo modo, en su poética paratextual, “Los poetas de los lares” y “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”, evidenció tantas ideas y motivos románticos, como los observadas en los poemas analizados; un regreso al paisaje, el arraigo, el paseante; el “realismo secreto”; la nostalgia y la edad de oro; el rechazo a la ciudad, junto a una crítica al progreso y a la ciencia; la importancia y elevación de lo cotidiano; el valor de la infancia, el mito, la fantasía y la imaginación; la relación entre vida y poesía; la belleza y la verdad como constituyentes de la poesía; y las referencias a Nerval y Keats. Todas estas ideas adquieren un sentido particular en el horizonte semántico de la estética romántica europea, y desde el análisis de los poemas, que permiten observar una relación intertextual entre la poética de Teillier y dicha estética. En este sentido, puedo establecer que todo aquello que Teillier designa como láríco, tiene una procedencia romántica, en términos de motivos, ideas, y apreciaciones. En otras palabras, toda esta configuración de lo láríco, sistematizada en su poética paratextual, y desplegada en su poética implícita o textual, corresponde, en última instancia, a una poética romántica.



Por último, desde un análisis posestructural, desarrollé una lectura metonímica de “Nieve nocturna”, dirigida hacia una lectura romántica. Los motivos identificados en el análisis estructural fueron filtrados por este análisis tropológico, realizando otra lectura de ellos, desplazados a la escritura, desviados hacia dimensiones que, abordadas simbólicamente, aluden a motivos románticos como la naturaleza, el silencio, lo eterno, la melancolía, la ruina, la relación ceguera-poeta, la enfermedad, la noche y la muerte.

En conclusión, en la extensión de mi trabajo pude desarrollar diversas lecturas, desde dos tipos de análisis diferentes y tensionados teóricamente; uno estructural, semántico, que tiende a la estabilización del texto, del sentido; y otro posestructural, que tiende a la desestabilización del corpus, pero que desvié hacia una lectura romántica. Ambos modelos teóricos de análisis de texto me permitieron producir [y me llevaron a] una sola lectura; el vínculo intertextual entre la poética textual y paratextual de Jorge Teillier y la estética romántica europea, en términos de tópicos, motivos, isotopías, y metonimias.

Así, la manera en que se relaciona la poética textual y paratextual de Jorge Teillier con la estética romántica europea, en un corpus de sus poemas, es intertextualmente, desde la isotopía, el motivo, el tópico. Esta corresponde a una nueva lectura de estos particulares poemas de Teillier, distinta a la perspectiva lárca que ha dominado por más de 60 años en la crítica literaria, que ha rechazado *per se* toda posibilidad romántica en la poética de Teillier, o, de no ser así, la ha observado de una manera muy superficial. Incluso, además de suponer una nueva lectura, mi trabajo constituye una nueva manera de abordar los poemas y poéticas de Teillier, desde modelos de análisis que ponen su fijación en la dimensión textual, desde la isotopía, el tópico, el motivo y el tropo, y no la dimensión biográfica, o ideológica, como se ha tendido a abordar estos textos.



En suma, a lo largo de mi investigación pude evidenciar que en “Nieve nocturna”, “Un jinete nocturno en el paisaje”, “Molino de madera”, “Un desconocido silba en el bosque” y “Los trenes de la noche”, de Jorge Teillier se despliega una poética textual, vinculada a una poética paratextual, que se encuentra en una relación de correspondencia e influencia con la estética romántica. Esta corresponde a una relación intertextual que se manifiesta, isotópicamente, en los motivos del paisaje, en relación con lo sublime, lo pintoresco, la ruina, la noche, la muerte, la melancolía, el viaje, el sueño y la fantasía. Del mismo modo, una lectura metonímica de “Nieve nocturna”, se desvía hacia posibilidades que apuntan, al igual que desde el análisis estructural, hacia una lectura romántica, que se estabiliza en motivos como la nieve, la noche, la enfermedad, y la muerte.

Este vínculo no es tan extraño ni impredecible, en la medida que tanto la estética romántica como la poética de Teillier pueden ser consideradas e interpretadas desde un fenómeno más grande, que es la modernidad, y, en este sentido, puedo recuperar las palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy: “Existe hoy un verdadero inconsciente romántico, identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra "modernidad"” (40); identificable en los motivos presentes en la poética de Teillier.

Quisiera finalizar este trabajo señalando, que una lectura romántica de la poética de Teillier revierte el peso de la noche y de la tierra, y lo resignifica, observando un sujeto en tensión melancólico más que nostálgico, que recorre los mismos paisajes y sueños de los poetas reaccionarios de hace dos siglos, en la búsqueda del reencuentro con la naturaleza, la muerte y la fantasía. Una lectura romántica de la poética de J. Teillier me permite encontrar en las mejillas rasgadas por el invierno y la nieve nocturna de nuestro poeta sureño, las nubes de nieve entre la niebla y el rostro de invierno de John Keats.



Bibliografía

- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1987. Impreso.
- Argullol, Rafael. *La atracción en el abismo*. España: Plaza y Janes, 1987. Impreso.
- Arnaldo, Javier, Comp. Ed. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Por Novalis, F. Schiller, F. y A. M. Schlegel. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
- Bennett, Andrew. “The Eve of St Agnes”. *Bloom’s Modern Critical Views: John Keats*. Ed. y Intr. Harold Bloom. New York: Chelsea house, 2007. Impreso.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Conferencias A. W. Mellon. Ed. Henry Hardy, 1999.(web).28.11.2020.https://www.academia.edu/11747239/Berlin_Isaiah_Las_ra%C3%A4Dces_del_romanticismo
- Campàs, Joan y Anna González. *Del neoclasicismo al romanticismo. A Beginner's Guide to Art History*. FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya. (web). 28.11.2020. http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/233/9/Historia%20del%20Arte%20I_M%C3%B3dulo%205.%20Del%20neoclasicismo%20al%20romanticismo.pdf
- Culler, Jonathan. “Greimas y la semántica estructural”. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978. 113-140. Impreso.
- Chevalier, Jean. “Diccionario de los símbolos”. Barcelona: Herder, 1986. Impreso.
- D’Angelo. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
- de Man, Paul. “La resistencia a la teoría”. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Comp. Araújo, Nara y Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. 641-666. Impreso.
- de Nerval, Gérard. “El desdichado”. *Círculo de Poesía*. 20.05.2020. (web). 24.11.2020. <https://circulodepoesia.com/2016/01/gerard-de-nerval-el-desdichado/>
_____. *Aurelia o El sueño y la vida*. México: Era, 2010. Impreso.
- Durero, Alberto. *Melancolía I*. 1514. Grabado. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Karlsruhe.
- “El romanticismo”. Departament de Lingüística Valencià, 2011-2012. (web). 28.11.2020. <https://lenguasap.files.wordpress.com/2010/10/teorc3ada-sobre-el-romanticismo.pdf>
- Fricke, Helmut y Mercedes Comellas “‘Weltseele’ und ‘Waldeinsamkeit’: La filosofía de la naturaleza y el romanticismo”. *mAGAZin*, N° 16, 2005. Impreso.
- Friedrich, Caspar David. “Declaraciones en la visita a una exposición”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.



_____. “La voz interior”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.

_____. “Sobre arte y espíritu artístico” *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.

- Gandía, Enrique de. “Fuentes del romanticismo”. Universidad Nacional del Litoral, 1941. 27-94. Impreso.
- Genette, Gérard. “La literatura a la segunda potencia”. La Habana: UNEAC, 1996. Impreso.
- Guerrero, Claudio. “Infancia, romanticismo y modernidad”. *Revista de Humanidades*. jun.-dic. 2008. 171-186. Impreso.
- Hoffmann. E.T. A. “El hombre de Arena”. Cuentos de miedo. Biblioteca digital. (web). 28.11.2020.http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/CuentosDeMiedo_Hoffmann.pdf
- Kant, Immanuel. “Observaciones Sobre El Sentimiento De Lo Bello Y Lo Sublime”. *Textos estéticos*. Ed. Tr. Pablo Oyarzún. Andrés Bello, 1983. Impreso.
_____. *Crítica de la facultad de juzgar*. Tr. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991. 171-174. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. “Conceptos elementales del contenido”. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos. 70-97. Impreso.
- Keats, John. “Después de que un invierno largo y triste ha cubierto”. “Las estaciones humanas”. “Las ráfagas de viento vivarachas murmuran”. “Oda sobre una urna griega”, “Oh, Soledad”. “Sobre la cigarra y el grillo”. “Al ver los mármoles de Elgin”. *Odas y sonetos*. Tr. Intr. Alejandro Valero. Madrid: Hiperion, 1997. Impreso.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. La Habana: UNEAC, 1996. Impreso.
_____. “Sol negro. Depresión y melancolía”. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991. Impreso.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- Marchese Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Planeta, 2013. Impreso.
- Martínez, Leopoldo. “El paisaje: el Romanticismo como búsqueda de lo sobrenatural, de lo trascendental, de la divinidad en la naturaleza”. Tesis. Universidad politécnica de Valencia, 2007. Impreso.
- Mortara, Bice. “Tropos”. *Manual de retórica*. Madrid: Catedra, 1991. 163-210. Impreso.



- Navarro, Desiderio. “Intertextualité: treinta años después.” La Habana: UNEAC, 1996. Impreso.
- Novalis. “Fragmentos y estudios II”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Comp. ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
 _____. “Granos de Polen”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Comp. ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
 _____. “Poeticismos”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Comp. ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
- Ortega, Nicolás. “Romanticismo, paisaje y Geografía. Los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX”. *Ería. Revista Cuatrimestral De Geografía*, N° 49, 1999: 121-128. Impreso.
- Palacios, Irene. “Lo siniestro y la belleza como categorías estéticas”. Universitat politècnica de valencia. 2016-2017. Impreso.
- Pérez, Antonio. “Filosofía de la naturaleza y ciencia: Schelling”. *Ciencia y Romanticismo*, 2003. Impreso.
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Impreso.
- Rodríguez, Borja. “Melancólicos y solitarios: la voz de la tristeza en el Romanticismo”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (web). 24.11.2020. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/melancolicos-y-solitarios-la-voz-de-la-tristeza-en-el-romanticismo-877531/html/24efaec8-a7aa-4228-b62f-ebc4097354a6_2.html
- Saldaña, Alfredo. “Crítica y estética en el primer romanticismo alemán”. Universidad de Zaragoza. *EPOS: Revista de filología*, N° 12, 1996: 549-563. Impreso.
- Segre, Cesare. “Problemas del texto literario: Tema/motivo”. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: editorial Crítica, 1985. 339-366. Impreso.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Buenos Aires: Cinco Ediciones y Contenidos, 2005. Impreso.
- Teillier, Jorge. “Nieve nocturna”. “Un jinete nocturno en el paisaje”. “Molino de madera. *Para Ángeles y Gorriones*. Santiago: Ediciones Puelche, 1956. Impreso.
 _____. “Los trenes de la noche”. *Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago: Ediciones de la Revista Mapocho, 1964. Impreso.
 _____. “Los poetas de los lares” *Boletín de la universidad de chile*. N° 56. may. 1965: 48-54. Impreso.



_____. “Un desconocido silba en el bosque”. *Los dominios perdidos*. Comp. Erwin Díaz. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.

_____. “Sobre el mundo donde verdaderamente habito”. *Muertes y maravillas*. Santiago: Universitaria, 1971: 9-19. Impreso.

- Trancón, Montserrat. *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*. Diputació de Valencia Institució Alfons el Magnànim, 2000. Impreso.
- Triviño, Lucía. “La naturaleza y el romanticismo: el bosque.” *Las hojas del bosque*. 03.05.2015. (web). 24.11.2020. <https://lashedelbosque.blogspot.com/2015/05/la-naturaleza-y-el-romanticismo-el.html>
- Urbina, Hernán. “Del problema XXX de Aristóteles - La melancolía, la llaga y la oportunidad” *Revista Nova et Vetera*. Universidad del Rosario. 06.04.2018. (web). 27.11.2020. <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura/Del-problema-XXX-de-Aristoteles-La-melancolia-l/>
- Vendler, Helen “Tuneless Numbers: The Ode to Pysche”. *Bloom’s Modern Critical Views: John Keats*. Ed. y Int. Harold Bloom. New York: Chelsea house, 2007. Impreso.
- Wordsworth, William. “Prólogo a Baladas líricas”. Madrid: Hiperion, 1999. Impreso.

Bibliografía de referencia

- Traverso, Ana. “Discusión del concepto de poesía lárca”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25: 2001-2002. 63-70. Impreso.
- _____ . “Las ruinas y Jorge Teillier”. *Estudios sobre Jorge Teillier*. SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile. 30.05.1999. (web). 28.11.2020. <https://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/12.html>
- Binns, Niall. *La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares*. Concepción: Ediciones LAR. 2001. Impreso.
- Candia, Alexis. “El paraíso perdido de Jorge Teillier”. *Revista Chilena de Literatura*, 70. 2007: 57-77. (web). 28. nov. 2020.
- Quezada, Jaime. “Jorge Teillier: el poeta de este mundo”. Atenea / Universidad de Concepción. Concepción: La Universidad, 1924- v.,no. 468, 1993, p. 91-96. Impreso.
- Schopf, Federico. “El rojo esplendor de una catástrofe”. *Estudios sobre Jorge Teillier*. SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile. 12.05.1996. (web). 28.11.2020. <https://www.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/17.html>