



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Herrera M., Juan

Hacia una estética de la desaparición en la poética de Tomás Harris

Acta Literaria, núm. 30, 2005, pp. 9-18

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23703002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Hacia una estética de la desaparición en la poética de Tomás Harris

JUAN HERRERA M.

Universidad de Concepción
E-mail: juanvulpes@yahoo.com

RESUMEN

Este artículo aborda la poesía de Tomás Harris (1956) desde la perspectiva de la cultura de la imagen, asumiendo que ésta ha sido poco estudiada en los trabajos precedentes, salvo contadas excepciones. Además, explora el modo en que textos del autor se encuentran determinados culturalmente por este punto de quiebre en la tradición poética chilena, considerando algunas manifestaciones retóricas, las que evidencian la presencia del nuevo paradigma.

Palabras claves: Videosfera, fin del arte, índice, velocidad.

ABSTRACT

This article focuses on the poetry of Tomas Harris (1956), from the image culture perspective, assuming this approach has been scarcely applied in previous works, with only a few exceptions. Moreover, this work studies the form in which some author's texts are culturally determined by this turning point in the Chilean poetic tradition, taking into account some rhetoric elements, which evidence the presence of this new paradigm.

Keywords: Videosphere, end of art, index, speed.

Recibido: 29-03-2004. Aceptado: 25-06-2005.

1.

AS RESPUESTAS a la cuestión sobre el fin de una percepción del arte desde los límites del pensamiento moderno son variadas y nacidas, principalmente, desde la reflexión filosófica y sociológica que se ubica más allá de la descripción formal y sistemática del estructuralismo y de la descripción estética tradicional. Por una parte, productos culturales chilenos, emergidos principalmente después de la década del 50 en las artes literarias y en la reflexión crítico-artística, dan cuenta de la asunción de un nuevo tipo de discurso en el territorio de las artes que desborda las imposiciones en la forma de *hacer poesía*, la que surge, en

segundo término, por la determinación que los autores escogen al cancelar los atributos modernos excluyentes que caracterizaron al sujeto “poeta”. Si la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX quiso distanciarse de los moldes impuestos por la cultura, se debe a la transformación global de la misma cultura, por consiguiente, los artistas son en este sentido los primeros llamados a considerar las primeras luces del cambio y, a partir de ello, construyen una nueva forma de subjetividad artística. La nueva percepción a la que se acoge el poeta chileno se consuma en la década de los ochenta, teniendo como antecedentes la antipoesía de Nicanor Parra y la escritura crítico-reflexiva de Enrique Lihn, como primer momento, seguido de la Generación de la Diáspora de los años sesenta, la poética del signo desarrollada por Juan Luis Martínez y la irrupción de los medios de comunicación en la escena cultural, hecho sin precedentes en el país (y también en otros sentidos, la presencia del golpe militar de 1973). Nos acercamos a comprender que no sólo la poderosa injerencia que el golpe militar chileno pudo tener en la sensibilidad de determinados artistas hizo cambiar el modo de hacer poesía y de entenderla más allá del canon moderno. Se trata entonces de converger hacia la posibilidad de la fundación de una nueva estética (neo-vanguardia se ha esforzado en llamarla Iván Carrasco) que se inserta en un proceso de cambio de la percepción de realidad, factor que afecta significativamente aquello que denominamos cultura chilena.

Tomás Harris, un tanto al margen, un tanto dentro de las consideraciones generacionales que cifran a las producciones poéticas de los años ochenta, se ha convertido, no obstante, en un poeta reconocido dentro y fuera de Chile. Su obra es relativamente extensa y goza de una distribución amplia, en lo que respecta, sobre todo, a sus últimas obras. Tomás Harris es un escritor integrado a los circuitos editoriales. A pesar de que desde hace algún tiempo sus publicaciones han sido realizadas en el FCE, Planeta y Lom, la literatura de Harris parece todavía mantenerse lejos de una literatura de masas, para seguir siendo una literatura de especialistas, aunque ello no significa necesariamente que sólo los lectores de la academia la conozcan y menos todavía que la estudien concienzudamente. Profundizando, Harris ha sabido leer los beneficios que otorgan los medios del mercado para internarse en las fronteras más críticas de esa forma cultural de la muerte, la desaparición del sujeto y la desesperanza tecnológica tan ofertada por la crítica literaria. Vemos en Harris el deseo de absorber los códigos de los nuevos tiempos con el objeto de desbaratar su lógica. La postura de la poesía de Harris no apuesta según lo expuesto a una defensa del arte, por el contrario, pretende articularse en los límites difusos de su obsolescencia: observar cómo el arte es otro, otro arte. Otra literatura.

La estética harriana puede denominarse “retórica del fragmento”, como ya

hemos previamente acotado en investigaciones anteriores¹. Quizás las siguientes palabras de Paul Virilio nos den una idea de los antecedentes que subyacen en el dominio de la fragmentariedad:

(...) se podría inferir que cuanto más aumenta el saber, más aumenta lo desconocido, o mejor dicho, que cuanto mayor es el flujo de la información, tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta (Virilio 1998²: 50).

La definición de esta estética se ve traspasada por la cultura de la imagen, tal como observa Javier Campos, refiriéndose a uno de los libros del escritor³. Nuestro propósito es indagar en el rasgo *índicial* de esta poética que creemos se funda en una nueva forma de percibir la especificidad para producir literatura.

Régis Debray reconoce en su texto *El Estado seductor* tres estadios del conocimiento, que determinan los modos impositivos de la cultura desde la Edad Media hasta las postrimerías del siglo XX: la logoesfera, la grafoesfera y la videoesfera. Estableciendo que el último estado mencionado es el que determina nuestra actual cultura, Debray agrega que “por regla general, cuanto más se simboliza la ciencia de los datos sensibles, más apuesta nuestra cultura a lo *índicial*”. El teórico precursor de la mediología afirma, sin embargo, que lo visual es sólo una esfera más de lo *índicial*, atribuyendo, por ejemplo, que un poema en boca del recitador es más *índicial* que un “calígrafo” y éste, a su vez, más *índicial* que un verso de *Alcoholes*, refiriéndose a los textos de Apollinaire. De este modo, entendemos que la estética de Harris posee un grado más de *índicialidad*, respecto de otras producciones precedentes y que se activan, en ella, procedimientos varios que permiten configurar la retórica del fragmento como un espacio susceptible de ser leído por el estadio del Indice³. Virilio, por su parte, nos habla de prótesis que permiten capturar los momentos picnolépticos de alta creatividad inconsciente, las cuales impulsan la tecnología que permitió

¹ Este trabajo es un apéndice ulterior a la tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción, titulada: “La parodia de la ciudad letrada como mecanismo de una literatura menor en la poesía de Tomás Harris”. Además, es el primer trabajo tendiente a formular una lectura de la poesía chilena de los años ochenta bajo el prisma de la Cultura de la Imagen, en el marco de la elaboración de una tesis doctoral.

² Javier Campos. 1995. “Tomás Harris y la cultura de la imagen (algunas reflexiones sobre poesía chilena de los ochenta)” en *Revista Chilena de Literatura* N° 40. Santiago, Universidad de Chile.

³ Sobre el concepto de índice y las consideraciones específicas de esta reflexión como una forma de cultura, véase Régis Debray. 1995. *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires, Editorial Manantial y R. Debray. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós.

la expansión de los dominios de la visión: la cultura de la imagen. Por el momento, las preguntas por las prótesis del héroe fragmentado y por el factor de velocidad para comprender la realidad pueden encontrarse resueltas desde la perspectiva de Baudrillard, con el que diríamos que estos sujetos viven en la hiperrealidad, donde todo es percibido como evento, opacando las formas de la realidad y el tiempo convencional que la modernidad nos cominaba a creer.

Como puede observarse, intentamos trazar una línea que conecte la idea de fin del arte –modernamente concebido– con la aparición de una nueva esfera en los contenidos artísticos y en cuyo intervalo se materializa gran parte de la producción del poeta chileno Tomás Harris, entendiendo con esto, además, que comienza a desaparecer la brecha, tantas veces mencionada, que ubicaba a los artistas latinoamericanos en un punto de mera repetición, respecto de los “originales” artistas europeos.

2.

Nuestra reflexión previa acerca de Tomás Harris puede resumirse en los siguientes términos: una literatura que genéricamente se perfila como paródica de una multiplicidad de discursos, especialmente de los textos coloniales americanos, con el objeto de establecer un paralelo entre la relación de poder que la escritura del *script* revelaba bajo las condiciones de la ciudad letrada y las nuevas relaciones que el escritor y su escritura minoritaria revelan en un espacio degradado. Intentamos evaluar desde la descripción pragmática de la parodia, desde la teoría sociológica de la ciudad letrada y desde la concepción de la literatura menor, las posibilidades de dar al corpus relativamente extenso de la poesía de Harris una lectura que integrara sus aspectos más interesantes. Sin embargo, con el transcurrir de la investigación e incluso más allá de sus fronteras, surgió el problema de observar la escritura de Harris inscrita en un marco conceptual mayor, más libre quizás, y que entregara herramientas que le permitieran escaparse de los límites que nuestras reflexiones le habían impuesto sin pretenderlo siquiera.

Los términos en que la parodización de los textos que remitían a la ciudad letrada hispanoamericana (nos referimos a escrituras en lengua española) conducen, en vastas zonas de la producción poética del autor chileno, a determinar una posición del *ethos*⁴ del género paródico, casi siempre ubicada en la oposición que busca la degradación de los referentes o el intento de explorar la degradación de la relación establecida entre el poder central (la corona) y el cronista.

⁴ Para Linda Hutcheon, el *ethos* es aquello que quiere ser comunicado por quien activa la parodia, sátira e ironía a un decodificador de dichos géneros y tropo, en función siempre de que el decodificador se entere efectivamente que se está haciendo esto con el discurso.

Sin embargo, el *ethos* paródico muchas veces tiende a perder su calidad opositora y a convertirse también en una suerte de rastreo en las fugas que muchos autores de la época colonial desarrollaron a partir de una escritura que entrelíneas, y a veces más directamente, reportaba los múltiples fracasos de las empresas de colonización y conquista (Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Cristóbal Colón). Una vez traspasada la barrera que implica la movilidad del *ethos* paródico, nace una nueva, la movilidad de los referentes que ingresaban a las reescrituras, pero ya desde otros planos simbólicos: cine, jazz, rock, arte pictórico, entre otros. Sin embargo, no sólo la incorporación de nuevos referentes determina el carácter de glosa en la retórica del fragmento, sino también la posibilidad de que en un tiempo ficticio las coordenadas del tiempo contemporáneo se fundan con el tiempo pretérito de la ciudad letrada. De este modo, la retórica del fragmento puede leerse como una retórica del *collage*, el cual extiende su participación a los niveles temporales, espaciales y a las subjetividades participantes, por ejemplo, el mariscal de campo Alonso González de Nájera apunta la presencia de una Magnum 44 en su delirante discurso (Harris 1997: 76-77). Por cierto, este tipo de procedimiento no es el único que activa una variación a lo que se intentó describir relativo a los primeros textos de Harris, especialmente aquéllos contenidos en *Cipango*, en *Alguien que sueña madame*, *Los siete náufragos*, *Noche de brujas y otros hechos de sangre* y *Crónicas maravillosas*, como así los recientemente publicados *Itaca* y *Encuentros con hombres oscuros*, la resultante de la retórica del fragmento es la plasmación de formas que se inscriben como referentes de la cultura de la imagen.

Entre las conexiones con la órbita del cine, una de las más importantes es la establecida con la obra de Ingmar Bergman. El filme *El séptimo sello* (1956)⁵ es determinante en la construcción del espacio poético establecido en *Crónicas maravillosas*. El personaje principal de ambas obras es Antonius Block, caballero que regresa de las cruzadas y encuentra su tierra natal consumida por la peste negra. No obstante este contexto, el *asunto* que Bergman propone es la reflexión de Block frente a la presencia de la muerte y a la existencia de Dios, entendiendo que sus años de cruzado –héroe de la cristiandad– se tornan vanos y carentes de sentido ante una ominosa y degradada realidad medieval, en la que se inculpa a una joven de brujería, donde la Muerte hace trampas y los artistas son vilipendiados por una turba de fanáticos religiosos. El tema de la muerte no es un tema menor en la poética de Harris, especialmente en este libro, como tampoco lo es la visión de la muerte cifrada en los productos culturales privilegiados por la Modernidad: la razón, el sujeto y el arte. El texto denominado “El desafío” da cuenta

⁵ Este filme está basado en la obra teatral *Pintura sobre madera*, del propio Bergman. Para mayores detalles, véase Ingmar Bergman. 2001. *Imágenes*. Barcelona, Tusquets Editores.

de la presencia de esta reflexión, en la que la palabra, estatuto arbitrario y, por lo tanto, menos directo, tiende a representar las implicaciones de una cultura que ha optado por otro estatuto o esfera, menos distante y más cercano, el Indice. De esta manera, se entabla en el texto que anuncia el acta de defunción de dichos modos discursivos, la posibilidad de nuevos modos, aunque la resistencia a dicho cambio queda marcada por la figuración de una Muerte que no sigue las reglas del juego de ajedrez, esta última información presente sólo en el filme de Bergman, porque en el texto de Harris el *ethos* paródico prefigura con la ironía un sarcasmo a la representación romántica de la Muerte, jugando los juegos del dominio del logos: la nueva Muerte juega otros juegos en el video-game de sus dominios.

Reproducimos a continuación el texto:

EL DESAFÍO

¿Quién eres tú?
Soy la Muerte
¿Vienes por mí?
Hace ya mucho tiempo que navego en tus barcos
y camino a tu lado.
Lo sé. He oído abejas.
Podrían ser moscas.
Lo mismo da.
Estas listo.
Yo sí. Pero mi cuerpo teme.
Es lógico. El cuerpo siempre teme.
No es para menos:
mira los empalados,
mira los crucificados,
mira los desollados,
mira esos neonatos revolviéndose en sus placenta
en esas bolsas de nylon negras,
mira esas putas tajeadas,
mira el Nostromo entre las nubes
desaguando su roja baba de ácido y las vísceras del Otro,
mira toda la carne chamuscada y el humo aventado
aún perfumando la costa...
Eso no me importa. Yo no concedo plazos.
¿Tú juegas ajedrez, no es cierto?
¿Qué te hace suponer tamaña huevada?
Lo he visto en los cuadros y lo he oído en infinidad
de canciones y leyendas.
Eso era antes,
cuando había cuadros y canciones y leyendas.

¿Qué juegas ahora?
Juegos de Guerra
en el video game de mis dominios.

Ahora, obsérvese la diferencia con el guión de *El séptimo sello*:

EL CABALLERO: ¿Quién eres tú?
LA MUERTE: Soy la Muerte
EL CABALLERO: ¿Acaso vienes a buscarme a mí?
LA MUERTE: Hace ya mucho tiempo que camino a tu lado
EL CABALLERO: Ya lo sé
LA MUERTE: ¿Estás dispuesto?
EL CABALLERO: Yo, sí. Pero mi cuerpo tiene miedo
LA MUERTE: Es lógico. A todos les ocurre lo mismo. No tienes por qué avergonzarte.

El caballero siente frío y se levanta. La Muerte, entonces, abre su capa con intención de cubrir las espaldas del Caballero.

EL CABALLERO: Espera un instante...
LA MUERTE: Siempre ocurre igual. Todos me pedís lo mismo. Pero yo no concedo ningún aplazamiento.
EL CABALLERO: Tú juegas al ajedrez, ¿no es cierto?

Los ojos de la Muerte se avivan, como atravesados por una ráfaga de repentino interés.

LA MUERTE: ¿Cómo lo sabes?
EL CABALLERO: Lo he visto en los cuadros y lo he oído en infinidad de canciones y leyendas.
LA MUERTE: Sí, es verdad. Soy un jugador de ajedrez muy hábil.
EL CABALLERO: ¡Pero estoy seguro de que no eres más fuerte que yo!

El Caballero busca en el interior de su gran saco de viaje y extrae de él un pequeño tablero de ajedrez, que pone cuidadosamente sobre el suelo, comenzando a colocar las piezas⁶.

La cuestión de la indicialidad parece ser más compleja dentro del texto de Harris, a pesar de que su representación emula un producto de la videoesfera, el filme, dada la diferencia en cuanto a velocidad –siguiendo a Virilio– se potencia con la mención de la nave el Nostromo, nave que conduce a Ripley (interpreta-

⁶ Ingmar Bergman. 1965. *El séptimo sello* (guión) con un prólogo de Julio C. Alcerete. Barcelona, Aymá S.A. Editora, pp. 32-33.

da por Sigourney Weaver) en el filme de Ridley Scott *Alien* (el Otro). En si mismo, el referente se ve afectado por un factor de indicialidad, pues ha sido capturado de la simbología arbitraria del signo cifrada en la novela de Conrad, que éste, a su vez, capturó de la tradición escrituraria europea (Dante, por ejemplo). Las diferencias radicales de la nueva esfera en la que explora Harris no se encuentran en el hecho de que elabore reescrituras, condición siempre latente en la tradición artística occidental, sino en la capacidad para reformular la idea moderna de un saber ilustrado que se haya instalado en la Biblioteca: escritura sobre el Índice de una forma más indicial que la reescritura de escrituras, escritura de la velocidad. Tal vez nos acercamos a lo que Debray pudo llamar “fin del arte”, pero que expresó de la siguiente forma en el contexto de Francia durante los años 80:

Las artes que podrían llamarse de interés nacional por estar codificadas por una lengua (teatro, literatura, poesía) se borran frente a las artes de interés mundial por ser lingüísticamente no codificadas (música, danza, lo visual en general). En todos los dominios el símbolo pierde su competitividad frente al índice.

La Muerte de Harris reconoce el fracaso del Caballero, ha sucedido una transmutación del atributo romántico⁷, el Caballero ha dejado de ser heroico para convertirse en un sujeto que fija su mirada en la tradición del arte y que cree verla representada frente a sus ojos, fantasmagoría que es desfigurada radicalmente en la respuesta que la Muerte elabora: “¿Qué te hace suponer tamaña huevada?”. Revelación de una fantasmagoría tecnológica, una Muerte de mayor velocidad, una Muerte integrada a la búsqueda de la forma, provista con las prótesis técnicas necesarias para tal misión: “la búsqueda de la forma sería sólo la búsqueda técnica del tiempo” (Virilio 1998²: 13). La Muerte cristaliza su metamorfosis cinemática con Bergman y tiende hacia una forma todavía más indicial con el texto harriano, se proyecta en la pantalla del video-juego, más accesible, maleable y, a la vez, más desechar, perdiendo la estabilidad otorgada por la lógica de la Modernidad y accediendo a otra proporcionada en el campo de lo sensorial, cuyo confort subliminal genera una crisis de las dimensiones y de la representación (Virilio 1998²: 57 y 70). Con esto no se constata una reducción

⁷ Bergman, en su filme *El rostro* (1958), dos años después de haber realizado *El séptimo sello*, dos años después de haber nacido Harris, pone en escena la pregunta del sentido del arte y el temor de una artista a tal cuestionamiento. Manda (interpretada por Ingrid Thulin), *alter ego* del Caballero. Vergérus, quien representa el mundo de la Ciencia, desea descubrir los artificios, las farsas del arte mágico que Albert Emanuel Vogler (Max Von Sydow), esposo de Manda, dramatiza; Vergérus, por su parte, *alter ego* de la Muerte, revela que el sentido del arte tuvo lugar en el pasado.

valorativa de las consecuencias de dicha anamorfosis (Virilio 1998²: 17), sino que se intenta responder a las condiciones sociológicas de dicho procedimiento, en cuya búsqueda perpetua se instala una cultura de la imagen.

Si la velocidad implica la desaparición como lo plantea Virilio, tendríamos que apuntar que la velocidad que conllevan las técnicas mediáticas de una forma de estética fragmentada responde a la desaparición del arte moderno, entendiendo que sus dispositivos motores carecen de un factor de aceleración necesario que hagan soportar la exigencia de una sociedad ausente de las promesas de los metarrelatos de emancipación y de la idea de un tiempo lineal y progresivo. Se trata entonces de *hacerse* una velocidad, alcanzar una aceleración del presente a dimensiones no registradas con anterioridad en la cultura que llamamos occidental, la cual quizás se comporta de acuerdo a otras concepciones culturales temporales no predichas por la Modernidad ni menos activadas por ella. ¿Cultura de la imagen, a partir de la cultura ideográfica oriental? Presente hiperbólico y veloz que hace desaparecer al sujeto y lo incorpora al dominio del puro espectáculo, lo que está dado por la doble determinación de velocidad e inercia.

En efecto, la apropiación de los discursos de la videoesfera determina profundamente los textos de Harris, la actitud paródica de dichos referentes quiere atraer a éstos –a modo de diálogo y de contracanto, también– la conciencia de la existencia de un éxtasis irreflexivo que la cultura procura establecer en el sujeto mediatizado, éxtasis que con Baudrillard llamariamos el espacio de la *simulación* (Baudrillard 1993: 128). Cuadros, canciones y leyendas son representaciones que escapan al dominio de la videosfera, más bien pertenecen a las representaciones simbólicas logosféricas y grafosféricas, a las que la figuración de la Muerte harriana sólo puede obliterar. Carentes de velocidad (ahora podemos decir también: indidualidad), ellas no consideran el factor tecnológico que hace a la Muerte de nuestros días más presente e integrada que nunca; no es extraño escuchar a los medios continuamente hablar de cerebros y personas criogenizados esperando revivir en una posteridad altamente tecnologizada; ni tampoco extraño nos parece el tema de la clonación, así como la posibilidad de un cuerpo humano experimentando salud a partir de prótesis o artefactos nanomórficos que repararían los órganos dañados por el paso del tiempo.

Inscrita en un punto, de los muchos que entregan como posibilidad los textos de Tomás Harris, podemos encontrar velocidades que se integran con la esfera del logos, como también con la grafoesfera y la videoesfera. Consideremos móvil ese punto, consideremos la poética del fragmento como una búsqueda de la excentricidad: velocidad de la escritura, desaparición.

REFERENCIAS

- Baudrillard, Jean. 1993⁸. “The ecstasy of communication” en Hal Foster. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Bay Press, pp. 126-134.
- Bergman, Ingmar. 2001. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- _____. 1965. *El séptimo sello* (guion) con Prólogo de Julio C. Acerete. Barcelona: Aymá S.A. Editora.
- Debray, Régis. 1995. *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Harris, Tomás. 1997. *Crónicas maravillosas*. Santiago, Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Virilio, Paul. 1998². *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.