



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

MAC-MILLAN, MARY
NARRACIÓN Y SUJETO EN LA POESÍA DE TOMÁS HARRIS
Atenea, núm. 499, 2009, pp. 121-134
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32811385007>

- ▶ 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

NARRACIÓN Y SUJETO EN LA POESÍA DE TOMÁS HARRIS*

NARRATION AND SUBJECT IN THE POETRY OF TOMÁS HARRIS

MARY MAC-MILLAN**

RESUMEN

Toda escritura implica la puesta en juego de un sujeto, sujeto que sostiene la escritura y que al mismo tiempo adviene gracias a ella. En este trabajo nos abocamos a mostrar la particularidad del sujeto contenido en la poesía de Tomás Harris. Para ello nos basamos en los postulados de Paul Ricoeur, Hayden White y Hannah Arendt. Para el análisis nos centramos en “El hombre sin brazos”, conjunto de poemas perteneciente a *Ítaca*, y *Crónicas maravillosas*.

Palabras clave: Sujeto, Harris, Ricoeur.

ABSTRACT

All writing involves the putting into play of a subject, a subject who sustains the writing while, at the same time, coming into being. In this paper we show the particularity of the subject in the poetry of Tomás Harris. In order to do so, we will use the postulates of Paul Ricoeur, Hayden White and Hannah Arendt and we will focus on “El hombre sin brazos”, a set of poems included in *Ítaca* and *Crónicas maravillosas*.

Keywords: Subject, Harris, Ricoeur.

Recibido: 06.09.2007. Aprobado: 12.09.2008.

* Este trabajo es parte del proyecto de investigación Fondecyt N° 11075019, titulado “Constitución de un sujeto sobreviviente en la poesía de Tomás Harris: Trauma, cuerpo y narración”.

** Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile. E-mail: mary.macmillan@uai.cl

A CONTINUACIÓN ofrecemos un acercamiento al trabajo poético de Tomás Harris¹ desde una reflexión ligada a la narración y a la problemática del sujeto. Para ello nos basamos en las teorías de Paul Ricoeur, Hayden White y Hannah Arendt. Analizamos dos poemarios siguiendo la huella o la persistencia de un sujeto a través de la narración: “El hombre sin brazos” (de *Ítaca*) y *Crónicas maravillosas*.

“EL HOMBRE SIN BRAZOS”



Este poemario sigue básicamente los rasgos que son considerados por Ricoeur y White² como propiamente narrativos. La coherencia y la presencia del principio del fin se encuentran claramente en el ciclo de “El hombre sin brazos”, sin embargo, son engañosos. Engañosos, ya que no están al servicio de un orden o mundo tradicional, sino que dejan en evidencia un desorden moral que le subyace. Pero expliquemos esto. Nos interesaría mostrar cómo este relato sigue el modelo y cumple con los rasgos más canónicos y al mismo tiempo instaura en el centro mismo una “desviación”.

“El hombre sin brazos” es un relato con claras intertextualidades formado por un conjunto de ocho poemas que narran la historia de un artista de circo marginal y su amor por María, una joven colega. Está narrado en primera persona y posee una ilación perfecta entre un poema y otro. Cada poema actúa como un capítulo al interior de la totalidad. En el primer capítulo (o poema), “Yo, el hombre sin brazos”, se autopresenta el protagonista y cuenta su número como “artista” de circo pobre. El segundo capítulo-poe-

¹ Tomás Harris (1956, La Serena) se ubica dentro de la generación del setenta y cuenta con una vasta producción poética, la que consta hasta el momento de los siguientes poemarios: *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Alguien que se sueña, madame* (1987), *Noches de brujas y otros hechos de sangre* (1993), *Cipango* (1992), *Los siete náufragos* (1993), *Crónicas maravillosas* (1996), *Encuentro con hombres oscuros* (2001), *Ítaca* (2001), *Tridente* (2005) y *Lobo* (2007). A esto se le suma *Veinticinco años de poesía chilena* (1970-1995) e *Historia personal del miedo* (1994) (cuentos). Ha sido reconocido con los siguientes premios: Premio Municipal de Poesía 1993 por *Cipango*, Premio del Consejo del Libro y la Lectura 1993 por *Los siete náufragos*, Premio Pablo Neruda en 1995, Premio Casa de las Américas en 1996 por *Crónicas maravillosas* y Finalista del Premio Altazor con *Encuentros con hombres oscuros*.

² Paul Ricoeur expone sus teorías sobre la narración en *Tiempo y narración* y Hayden White en *El contenido de la forma*. Requisito básico de toda trama es la configuración interna y el grado de coherencia entre principio, medio y fin. Paul Ricoeur elabora en su trilogía *Tiempo y narración* una compleja teoría sobre los lazos entre narración e identidad. Para Ricoeur toda narración es explicación en la medida en que adviene en su lectura una comprensión tanto del “porqué” como del “qué”. Junto a esto el sujeto logra una comprensión de sí mismo: “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (2004:34).

ma, “La carcoma lunar”, consiste en la escena posterior a la presentación en el circo, en la que el protagonista se va a su carromato. Aquí nos enteramos de su impostura puesto que en realidad sí posee brazos: “Saco desde la espalda mis brazos,/ Como un viejo halcón contorsionista (..)/ Y puedo esconder mis brazos y fumar y beber y arrojar cuchillos/ Con mis pies” (94). Este segundo poema actúa entonces como negación del primero, el Hombre sin Brazos es meramente un número de circo. En el tercer capítulo-poema se introduce la protagonista y sujeto del deseo del artista circense: María. María es una joven tísica y su número circense consiste en cabalgar en un caballo negro por la pista a grandes velocidades³. En el cuarto capítulo-poema se narran los encuentros al atardecer entre María y el Hombre sin Brazos. Éstos consisten en largas charlas, poesía y la presencia de mariposas negras. Se nos revela aquí lo central: “Hablo con María y María no me teme/ Porque sea el hombre sin brazos./ María teme a los hombres con brazos,/ A los hombres con manos turbias” (97). En el capítulo-poema seis el protagonista vuelve a su carromato, saca sus manos exponiendo una vez más su falsedad y conversa con el enano carpintero del circo sobre sus penas. En el capítulo seis adviene la tragedia, y es que intempestivamente María entra al carromato y horrorizada descubre la impostura. Se entrega a continuación a su infernal e infinita cabalgata por la pista del circo. En el poema siete, el protagonista, para detener la cabalgata y salvar a María, se hace mutilar por el enano, esta vez es “un hombre sin brazos”. Producto de una gangrena cae enfermo y no puede detener la cabalgata. El último poema muestra al protagonista ya repuesto y que al entrar a la carpa ve que María se va con otro joven quien sí ha sido capaz de detener al caballo y salvar a María. El Hombre sin Brazos vuelve a su carromato y se suicida. Esta es la historia, de “mal gusto” si se quiere pero perfectamente segurable, con sucesivos acontecimientos hilvanados entre sí, personajes centrales y secundarios, un espacio descrito, etc. Si hemos dado este vistazo es precisamente para mostrar que el ciclo de poemas es “resumible”, es decir, posee un principio, un medio y un fin. Es claramente una trama⁴, los episodios nos conducen sucesivamente a un fin esperable. Aparentemente estamos frente a una narración tradicional, al menos técnicamente hablando. Mas mostraremos ahora cómo Harris, aún en un entramado tradicional, introduce una variación que viene a car-

³ Esta es una de las varias intertextualidades presentes, nos referimos al breve relato de Kafka titulado “En la galería” (*Obras completas*, tomo IV).

⁴ Ricoeur piensa la narración desde principios aristotélicos en *La poética* y desde el concepto de trama. Así, una primera definición será: “En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa” (2004: 33).

comer el mismo entramado que lo sostiene. La narración “técnicamente” cumple con los requisitos formales. Mas no así en lo que respecta al accionar del protagonista.

Centraremos nuestro análisis en el problema del sujeto y la identidad. Según Ricoeur⁵ la identidad consiste en un juego entre el *idem* y el *ipse*. La identidad como *idem* (idéntico, *Gleich*, same) se entiende como inmutable y no cambia a lo largo del tiempo. La identidad como *ipse* admite el cambio y la diversidad que el sujeto sufre con el paso del tiempo. Lo esperado es obviamente que un cierto sujeto advenga mediante la experiencia de la narración, un sujeto emerja en el relato. Lo que hay en “El hombre sin brazos” es la narración del aniquilamiento del sujeto, precisamente, por medio de sus acciones. Es decir, el protagonista posee una inversión en su accionar. Habrá que explicar esto. Mencionábamos la intertextualidad como rasgo del relato⁶, se hace necesario ahora reflotar un poco los vínculos para mostrar la radicalidad del sujeto en el poema en cuestión. Si bien no hay una relación intertextual mediante una marca textual⁷, queremos entablar el diálogo con un breve texto de Franz Kafka titulado “El buitre”⁸. En dicha narración un hombre es atacado por un buitre y se encuentra indefenso. Pasa un señor y le pregunta por qué no se defiende. La lacónica respuesta es: “estoy indefenso”. El hombre le ofrece su ayuda y va en busca de un fusil. Mientras, el “hombre indefenso” sucumbe a los ataques y muere ahogado en su propia sangre: “sentí que en mi sangre, que colmaba todas las profundidades y que inundaba todas las riberas, el buitre, irremediablemente, se ahogaba” (1316). La radicalidad del relato en cuestión y el motivo por el que lo traemos a colación es el origen del estar indefenso del protagonista. No hay nada que de hecho impida o ate al sujeto para que se defienda del buitre. La “extrañeza” sobre la que se centra el relato kafkiano es la ausencia de acción del protagonista. ¿Por qué no se defiende? El relato nos sitúa en un plano más allá de los impedimentos normales, el sujeto está simplemente impedido, es indefenso, no puede accionar. Kafka expone al desnudo la imposibilidad y la banalidad de cualquier accionar o intento de acción, el sujeto simplemente no puede accionar. Esta situación radical y de tipo existencial

⁵ En *Sí mismo como otro*.

⁶ La primera mediante la remisión del epígrafe que inserta Harris: “Si una débil, casi tísica écruyer...”, que corresponde al inicio del relato “En la galería”. Observamos una segunda intertextualidad en las similitudes con el relato “El buitre”, aunque no hayan marcas concretas que nos remitan a él.

⁷ La intertextualidad se puede entender de un modo amplio al estilo de Kristeva o más restringido como Génette, quien exige una presencia reconocible o marca entre dos textos.

⁸ En *Obras completas*, tomo IV.

se encuentra en “El hombre sin brazos”. El protagonista se halla envuelto en una contradicción que coarta todo su accionar y este conflicto se centra en el juego de la ausencia o presencia real de los brazos. En el inicio de la narración estamos frente al “Hombre sin brazos”. Esta definición se revela en el segundo poema como falsa, no es realmente un hombre sin brazos sino que es un mero “espectáculo”, apariencia. Es decir, todo su accionar, su show de fumar con los pies, etc., no es más que eso, un show. No hay equivalencia entre el “quién” y el “qué”. Según Ricoeur, el sujeto se muestra precisamente por medio de su accionar que es su narración y que es la explicación de sí mismo. Mas aquí, por el contrario, el “quién” se esconde mediante sus actos y se falsea, más que mostrarse. Es decir, no hay equivalencia entre el *quién* y el *qué*, o el *ipse* y el *idem*. Ahora bien, el relato tiene su momento cúlmine en el cual el individuo se muestra realmente, lo que Ricoeur llama el momento de la revelación y es la automutilación de los brazos. Mediante esta automutilación el sujeto pretendía el equilibrio y la correspondencia entre el ser y el parecer que se mostraba como falso en la primera parte. Es decir, el acto de cortarse los brazos y someterse a la crucifixión voluntariamente lograría superar la impostura, la ausencia de brazos es real y no actuada. Se alcanzaría mediante este acto la armonía entre el *idem* y el *ipse*: el sujeto es y actúa como un mutilado. Ahora volvamos al relato de Kafka y la pregunta por la posibilidad real de actuar y de tomar decisiones. La respuesta en Kafka parece ser un “no”, no hay posibilidad real de accionar (en el sentido de ser libres y autónomos). El relato de Harris presenta el mismo dilema y se centra en la posibilidad de “liberar” a ese otro que es la amada, en este caso la artista de circo María. El protagonista sueña con liberarla del infernal show circense, de su desbocada cabalgata, como un héroe: “¡Cómo quisiera ser yo un joven espectador de la galería/ Que bajase las largas escalinatas que cruzan las localidades/ Haciendo reverencias y gritando: Alto (...)” (96)⁹. Este es el verdadero momento de acción, el verdadero “presente de la intervención” como lo llama Ricoeur¹⁰, en el que el sujeto se revela en su identidad tal y como es mediante un acto. Mas en el “Hombre sin brazos” no hay “intervención”, al igual que en “El buitre” sólo hay mutilación y muerte. La liberación no viene vía la acción, sino de una anti-acción, si se quiere, en la que el sujeto

⁹ Este es el pasaje que es casi idéntico con el texto de Kafka: “Si alguna débil y tísica écuyere de circo fuera obligada por un Director despiadado a girar ininterrumpidamente durante meses en torno de la pista (...) entonces, tal vez, algún joven visitante del paraíso descendería apresuradamente las largas escalinatas, cruzaría todos los estrados, irrumpiría en la pista, y gritaría: “¡Basta!, a través de las fanfarrias de la siempre oportuna orquesta” (OC 1128).

¹⁰ Este presente “es el instante de la acción o de la pasión, el momento en el que el actante, una vez que posee un conocimiento no representativo sobre lo que ha de hacer, actúa (2004:195).

reinserta el equilibrio de la farsa original: mediante la mutilación real. Ahora bien, paradójicamente, la mutilación real no viene más que a confirmar que de hecho siempre lo fue, su imposibilidad de actuar mediante la intervención del ¡Alto!, revela que su mutilación era interior y no exterior. Dicho de otra manera, en la primera parte tenemos un sujeto mutilado por dentro (incapaz de actuar) pero con brazos y que actúa como si no tuviera. Esta es la “farsa” o lo que él denomina “arte”: “Porque soy un fraude, es decir, un *artista* que sabe esconder los brazos en la espalda” (99). Ahora bien, ese desequilibrio entre el ser y el parecer vendría a restaurarse con la mutilación, no sólo hace un show circense sino que ahora realmente no tiene brazos. Mas el verdadero equilibrio no es entre el esconder los brazos y realmente carecer de ellos, sino entre el quién y el qué. Es un individuo moralmente mutilado, incapaz de actuar (qué) y también actúa (quién) así ya que no tiene brazos. El comienzo y el fin del relato se unen, ciertamente en un sentido y coherencia como la que espera Ricoeur para un relato. Pero en un “sentido” completamente contrario, no hay advenimiento de sujeto sino su aniquilación total: el suicidio final (106). Vuelven las semejanzas con el relato de Kafka, en ambos la “liberación” adviene por la negación de la acción mediante un acto inverso: el suicidio en el caso del “Hombre sin brazos” y la entrega en “El buitre”. Entonces, volvamos a nuestra idea inicial: “El hombre sin brazos” es, “técnicamente” hablando, un entramado perfecto de acciones, mas en su sentido final es un anti-relato, ya que las acciones –y aquí seguimos a Arendt– son las encargadas de hacer aparecer al sujeto y poner “algo en movimiento”¹¹. Visto así, el hombre sin brazos es la historia de la desaparición de un sujeto y de su imposibilidad de traer algo nuevo. El relato de Harris es una inversión de las categorías tradicionales y se caracteriza por el exceso y lo sublime, es la inversión profana en la que actúa la paradoja y la liberación es condena y la condena liberación. Se da lo sublime transgresor como lo entiende LaCapra:

Lo sublime se relaciona con el exceso o, a la inversa, con la laguna o falta (...). Lo sublime también puede estar relacionado con la transgresión

¹¹ En el capítulo cinco de *La condición humana* (2001) Arendt sostiene que el hombre se constituye en cuanto tal mediante la acción y la palabra: “Con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano, y esta inserción es como un segundo nacimiento (...) mediante ellos, los hombres se diferencian en vez de ser meramente distintos; son los modos en que los seres humanos se presentan unos a otros, no como objetos físicos, sino qua hombres” (200). Importa aquí recalcar la ligazón entre el accionar y su respectiva narración. Arendt concibe la acción como una toma de iniciativa por parte del hombre, mediante la cual algo nuevo es puesto en movimiento (201). Lo nuevo posee el rasgo de lo inesperado mediante el que nos oponemos a las leyes de lo fatídico y de la muerte.

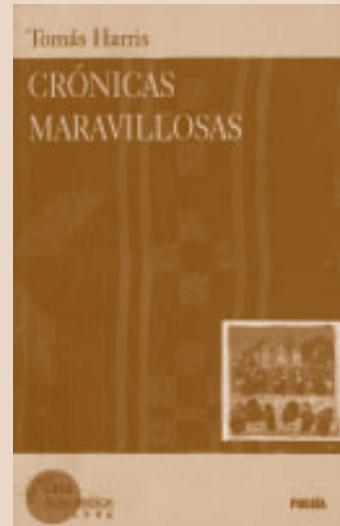
total. E incluso puede aproximarse al desastre y expresarse sólo a través de una escritura del desastre donde el autor desaparece, caracterizada por la recurrencia de la paradoja, la doble direccionalidad y la puesta en abismo (2006:197).

La verdadera acción en el sentido de un “nacimiento” y de introducir algo nuevo en el mundo, como lo entiende Arendt, hubiera sido cumplir el sueño del relato “En la galería”: bajar las escalinatas y detener al caballo. Esa acción no la encontramos, ni en Harris ni en Kafka¹². Quizás la clave para entender este sujeto tan *sui generis* nos la de la cita de Cioran que abre el poemario: “¿Soy un escéptico o un flagelante? No lo sabré nunca. Mejor así” (89).

Por último, volvamos ahora al problema de la ligazón entre el inicio y el fin del relato. Según White, toda narración debe tener un fin, entendiendo por fin un cambio de un orden moral a otro¹³. Mas en el hombre sin brazos no hay “cambio”, es decir, las acciones no llevan al sujeto de un estado moral a otro, sino que se revela que desde el “comienzo” hasta el “final” siempre estuvo en el mismo estado y no fue capaz de salir de él. Me explico. En el principio el sujeto no posee brazos (farsa artística) y al final tampoco (realmente). Si ha habido cambio -la mutilación- ésta no hace más que confirmar al sujeto como moralmente incapacitado. Es decir, principio y final son iguales, no ha habido transformación. Hemos mostrado así como en este caso se trata de una narración en el plano más técnico pero que en el sentido nos apartamos radicalmente de ésta. Harris sigue siendo un narrador a contrapelo.

CRÓNICAS MARAVILLOSAS: ¿EL ABANDONO DEL PARADIGMA?

Crónicas maravillosas es el más alocado y obsesivo poemario de Tomás Harris. Nos fuerza una vez más a cuestionarnos los límites de la narración y sus



¹² En Kafka la “acción” es sólo soñada, el texto empieza con un “si”. Si alguna débil y tísica ecuyere fuera (...) entonces, tal vez”. Es decir, se trata tan solo de una fantasía y no de la realidad.

¹³ Para White debe existir un vínculo entre el inicio y su final, y ese vínculo de alguna manera implica una postura moralizante o “principio moral”. White hace hincapié en la importancia del “fin” en las narraciones, o mejor dicho, la imposibilidad de concebir una narración sin un fin. ¿Cómo se entiende este fin? Pues como un cambio de un orden moral a otro orden moral. Todo fin es en sí moralizante: “¿En qué pudo haber consistido el cierre narrativo más que en el tránsito de un orden moral a otro? Confieso que no puedo concebir otra forma de ‘concluir’ una presentación de los acontecimientos” (1992:37). Para White no hay fin en el sentido de un cese de acontecimientos, hecho imposible, sino “fin” en el sentido de un cambio de “significado”.

posibilidades al ser insertas en un marco mayor como es el de un poemario de largo, larguísimo aliento. Abandonamos ahora un poco la rígida pregunta que en los análisis anteriores nos había servido de guía: ¿es esto una narración? Aquí lo que realmente importa es el uso y la función que la inserción de ciertas estructuras narrativas tiene en un trabajo más complejo como lo es *Crónicas maravillosas*. El texto posee una macroestructura que ciertamente es narrativa y sobre eso queremos llamar la atención. Más allá de esta macroestructura el texto es difícilmente legible como una narración, puesto que Harris exacerbara o lleva a sus límites técnicas ya utilizadas anteriormente: mezclas temporales, mezcla de personajes provenientes de distintos niveles de la realidad, etc. Vayamos a lo que hemos denominado como macroestructura y, lo que es más importante, su conexión con el tema central de todo el poemario: la muerte.

Crónicas se abre con una amable “Nota aclaratoria”, digo amable porque se agradece a modo de débil guía para un lector que puede naufragar en tan delirante texto: “Este libro es producto de un largo y extenuante acto fallido: la desmesurada idea de escribir prescindiendo del lector; es decir, dejando divagar el deseo en asociaciones arbitrarias y fantásticas” (13). Y si bien por momentos efectivamente se trata de divagaciones, no por eso se deja de percibir el eje central: “un libro cuyo tema central es la muerte y la indagación fragmentada sobre el suicidio” (14). Ahora bien, la macroestructura escogida se engarza con el tema de la muerte, de los rasgos propios de una narración sólo queda el armazón del comienzo y del fin. Es decir, el texto tiene una clara apertura y un claro cierre. Siguiendo a Roland Barthes, diríamos que se reconoce una *macrosecuencia*¹⁴ con las funciones cardinales de apertura y de cierre. Lo que hay entre ambas funciones es una enorme *catálisis*. En esta catálisis es difícil encontrar claras funciones que unan el comienzo con el fin, más bien se dan “indicios” que actúan como recordatorios al lector de que el verdadero tema efectivamente es la muerte y la imposibilidad de escapar de ella y que todo de algún modo conduce inexorablemente a ese fin. Ya habíamos mencionado la clara presencia del “fin” como tema que metatextualmente adquiere una presencia en la poesía de Harris. O sea, no sólo hay un fin como en toda narración sino que además se hacen constantes alusiones a éste. En el caso de *Crónicas* el fin no sólo es el término de la acción sino que la muerte, es decir, un fin absoluto y total, el cierre y la

¹⁴ Barthes en “Análisis estructural del relato” (1997) despliega las categorías de secuencia, catálisis e índice. Una secuencia es: “una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente” (20).

desaparición tanto del protagonista como de la narración. Una especie de involución en la que la escritura se encarga de subsumir o de tragarse todo futuro. A esto nos referíamos con macroestructura narrativa, está la clara conciencia de principio y de fin pero más importante aún es que el fin ya está contenido en su principio. Y esto es notable y de algún modo sorprendente, ya que en una primera lectura sobresalen los rasgos más bien posmodernistas. Me explico: el lector puede fácilmente perderse o dejarse llevar por el maremágnum propio de los rasgos posmodernistas: personajes anacrónicos, falta de cohesión interna, escritura fragmentada, etc. Mas esto es aparente, ya que bajo esta pirotecnia subyace y prima la noción de totalidad, de cierre, que es lo más propio de la narración. Según White, los relatos modernistas “resisten la tentación de tramar los acontecimientos y las acciones de los personajes para producir el efecto de significado derivado de la demostración de cómo el final de algo puede estar contenido en su propio comienzo” (2003:233). Pues precisamente esto no ocurre en la crónica de Harris, insistimos en que, a pesar de toda su apariencia de relato posmodernista, sí se evidencia el que el “final esté contenido en su propio comienzo”. Para ser más concretos: la muerte está presente desde el comienzo y se desenvuelve hasta tomar presencia total hacia el final del relato. Veamos algunos ejemplos de esta circularidad. La historia se abre con un largo poema titulado “Zumbido de abejas” y que funge, como bien dice su subtítulo, como introducción. Una voz en primera persona que es la que sostendrá casi todo el relato se presenta: “supongamos que me llamo Antonius Block/ y que sueño/ que juego al ajedrez con la muerte, en un hospital, frente al mar” (21). El relato comienza ya con el fin de la historia, el personaje está en el final de sus días, enfermo, delirante y en debate con su propia muerte. Aquí nos son útiles las distinciones de Genette, quien sostiene que un relato es doblemente temporal¹⁵. Por un lado, los acontecimientos tienen un orden cronológico y que corresponde al cómo han sucedido y, por otro, está el orden en que se presentan en el relato mismo. *Crónicas* es así claramente una no-crónica, ya que no sigue el orden cronológico sino que parte por el final, la cercanía de la muerte y la decadencia del protagonista. El relato con ribetes posmodernistas relativiza su propio estatuto de realidad sugiriendo otros planos o niveles: “sueño que juego”, “lo que sigue es mi deliro, mi primera pesadilla” (31). Es decir, se relativiza el estatuto de los acontecimientos que van a ser narrados socavándolos desde su base. No sabemos a ciencia cierta si los acontecimientos son reales o imaginados, lo mismo da. Lo ima-

¹⁵ Gérard Genette en *Figuras I* (1966) define relato como “una sucesión de acontecimientos dos veces temporal” (89). Al tiempo de la historia contrapone el del relato (pseudotiempo).

ginario también es real en la medida en que acontece en la mente o en el cuerpo del sujeto. De hecho el relato que abre esta introducción será, a lo largo de sus numerosos poemas, sinonimizado con una película y con un juego de video. Me importa aquí recalcar las continuas puestas en abismo típicas de la escritura de Harris: un relato que es una película que es un juego de video. Mas todos estos “moldes” comparten la estructura propia de la sucesión y de las secuencias. De hecho el video-game, que aquí toma el nombre de video-game de la muerte, posee varias etapas (capítulos) y el jugador (protagonista) deberá ir avanzando hasta llegar al final. Sólo que en este video-relato-película-narración el avanzar es un avanzar hacia la muerte: “Había pasado otra etapa más de los juegos de guerra de la Muerte” (139). Más ejemplos de estas puestas en abismo que intensifican la centralidad de la modalidad de la narración como molde escogido: el protagonista que va a contar su historia lee un libro tan “maravilloso” como su propio relato: “y las palabras que se unían *de profundis* en sus páginas, aleteaban como aves de distintas formas en las páginas,/ haciendo cada vez más y más veloz/ mi lectura y el relato, y así,/ esta velocidad hacia que desapareciera” (24). El sujeto pareciera ser subsumido en el relato que está leyendo y es capturado por los acontecimientos de su lectura. Nueva puesta en abismo: un sujeto va a narrar su historia y cuenta que lee y luego como en una metalepsis entra en el relato que lee. Pero estos son juegos que obviamente confunden al lector y nos vemos nosotros, a su vez, envueltos en este tejido real-irreal que marea. A pesar de esto recalcamos los elementos iniciales que luego reaparecerán hacia el final, generando la coherencia y unidad por sobre el vértigo de las puestas en abismo y la mezcla de planos. El protagonista es acompañado por un zumbido de abejas que indican la presencia de la muerte: “Fue cuando comencé a sentir un zumbido de abejas,/ un zumbido cada vez mayor de abejas,/ abejas que se aferraban a mi cuerpo con sus patitas,/ las abejas rituales de la muerte arremolinándose a mi cuerpo” (30). Las abejas son algo así como las moscas en la obra de Sartre, indican la presencia mayor de eso aparentemente tan intangible como la muerte. Estas abejas actuarán como hilo conductor a lo largo de toda la crónica, el personaje marca su presencia o ausencia y, a medida que se acerca el fin, vuelven con mayor fuerza. En el penúltimo poema titulado “The end”, como haciendo referencia al final de una película, leemos: “y poco a poco las abejas van rodeándome,/ poco a poco siento sus patitas/ cosquillearme los párpados cuando los cierro” (160). Este final se refuerza con la isotopía del video-game sugerida también desde el comienzo: “Llegó el momento de encararse cara a cara/ con el último deseo de Baudelaire;/ y frente a ese claqueteo de múltiples calaveras refractarias,/ oír el silencio que se va con sus labios estragados,/

porque los últimos deseos anidan/ en los corazones ya sin sístoles ni diástoles/ arrugados bajo las paladas y paladas de tierra/ contra las cuales nada pue-
den las palabras/ Esa es la fenomenología del juego./ Nadie pasa de la etapa
donde aguarda el Arcano Mayor" (161). Es evidentemente el final del juego:
"Y ya no quedan fichas de oro en los bolsillos/ para introducirle a la máqui-
na de video que se pudre en/ un sórdido rincón" (161). Decíamos que éste
es el penúltimo poema, *Crónicas maravillosas* se cierra con un poema titula-
do "Epílogo". Así la estructura total es sumamente simétrica y coherente.
Abre el poemario una Introducción previa al "comienzo" mismo de la na-
rración y termina con un poema a modo de Epílogo después del fin. Es
como si los acontecimientos no tuvieran claridad por sí mismos, y de hecho
no los tienen, y requirieran siempre de más palabras a modo de explicación.
Decíamos antes que este fin es un fin total, un cierre en que no se abrirán
nuevas posibilidades. Jugando un poco con las palabras podríamos, decir
que no es un final abierto sino un final cerrado. Esto se observa en la inclu-
sión en esta muerte de todos los personajes mencionados en los poemas
previos. Como queriendo arrastrar en el final o muerte personal una muer-
te colectiva y mayúscula: "Que el misterio regrese al misterio". El epílogo es
un cambio por primera vez de perspectiva, si efectivamente el personaje o la
voz que narraba ha muerto se requiere obviamente de este cambio en la
focalización: "Desde aquí la butaca, se divisa un gran panorama en la panta-
lla" (162). El que habla ahora es el lector-spectador, nueva puesta en abis-
mo a la inversa, del relato se salta a la instancia exterior que es el receptor.
Una vez más el texto termina tal y como empieza. Si al comienzo el lector
tenía la impresión de que era inserto en el vértigo de la narración, ahora,
mediante el cambio en la focalización, somos insertos como espectadores
del fin: "Y sobre el horizonte, hacia un costado de la pantalla,/ se van alejan-
do todos los personajes que fueron convocados/ por la ficción de la luz, por
la ilusión del movimiento./ Al frente de ellos marcha la Muerte con su gua-
daña/ y su reloj de arena./ Se alejan poco a poco, hacia la oscuridad" (162).

Crónicas maravillosas presenta con mayor fuerza la paradoja que recorre
casi toda la obra de Harris, a decir: que de una narración debería emanar un
sujeto. Toda narración en la medida en que es una explicación o respuesta al
qué, al por qué, y al cómo, evidencia un quién de la acción¹⁶. Precisamente
en los análisis ya realizados y ahora en esta crónica vuelve la paradoja de la

¹⁶ Como sostiene Hannah Arendt : "sólo se hace pertinente (el sujeto) a través de la palabra
hablada en la que se identifica como actor, anunciando lo que hace, lo que ha hecho y lo que
intenta hacer" (2001: 203). El papel que le otorga Arendt a la narración es, pues, el de hacer apare-
cer al sujeto humano. Es importante la distinción del sujeto entendido como un "quién" o como

desaparición del sujeto. Nuestro procedimiento base ha sido el leer los poemas desde las teorías de la narración, ahora un nuevo concepto puede ser de utilidad frente al problema del sujeto. Nos referimos a la posibilidad de clasificar los poemas de Harris como “poemas largos” o poemas extensos. En relación a este concepto, María Cecilia Graña afirma:

De la definición del poema extenso moderno, la crítica hispanoamericana se ha ocupado poco y, con frecuencia, en los análisis de poemas individuales, ha recurrido a un léxico que pertenece a la crítica anglosajona, la cual, además de “new epic” o “modernist long poem”, ha introducido el término “modern sequence” (2006: 9).

Efectivamente, el trabajo poético de Harris se deja adscribir bajo el concepto de poema extenso y de “nueva épica”. El poema largo, siguiendo a Octavio Paz, es tanto un “contar” como un “cantar” y pretende “recuperar la diégesis de la épica (cuento) por medio de la exaltación emocional de la lírica (el canto)” (16). Lo que más nos interesa resaltar del poema largo es, siguiendo a Graña, la particularidad del sujeto:

En el poema extenso se “despliega” el pensamiento de un hablante que, ya desde el siglo XIX, había adquirido mayor libertad, aunque viese su estatuto menos definido. Por eso, al llegar a la bisagra del siglo XX con un sujeto que oscila entre la indiferenciación, la impersonalidad o la extinción, cabe preguntarse ¿qué es cantar si yo soy otro?¹⁷ De esta forma, el poema largo deviene el *lugar de la desaparición del yo* que, al enunciar, paradójicamente, sigue existiendo en el discurso (12).

No puede haber mejor descripción para lo que acontece en los poemas de Harris, hay subsistencia de un sujeto pero es el discurso el que lo sostiene en cuanto se convierte, éste, en el lugar de problematización. Un poema a modo de ejemplo: “El primer sentimiento de esta crónica” (54). Leemos en este poema una desesperada búsqueda por definir al yo de la enunciación. Para esto el vacilante sujeto acude al metafórico pero al mismo tiempo tangible recurso del “como”. Mediante una larga enumeración comparativa pretende ir configurando su propio yo: “Como los coletazos del pez en la tierra./ Como la desolación del albatros en la cubierta./ Como los desmesura-

un “qué”. La noción de sujeto como un “qué” se refiere a un cúmulo de cualidades estables (dotes, talentos, defectos), en cambio, un “quién” es alguien que hace y que dice. Y es en ese hacer y narrar que se revela en cuanto tal. Mediante acción y narración se responde a la pregunta: ¿Quién eres tú? (202).

¹⁷ La alusión a la sentencia de Rimbaud aparece en la obra de Harris como constante intertexto.

dos ojos del hombre, cuando cae./ Como el llanto de la virgen de leporinos labios de Lichtenstein”, etc. (54). Para llegar, finalmente, luego de diecisésis comparaciones, a situarse él mismo al final del poema: “Como yo”. Ahora bien, leemos en esta búsqueda por medio de comparaciones la mejor ilustración de la sentencia “el yo es otro”. Mas no le damos tanto una connotación negativa de disolución, sino más bien de un salir de la ipsidad y de apertura. Decimos esto sobre todo comparando estos tanteos del yo con la frase de Kafka que nos resuena como antítesis al “como yo” de Harris. En una entrevista Janouch¹⁸ le pregunta a Kafka por su soledad e intenta precisamente una “comparación”: ¿usted está solo como Kasper Hauser? A lo que responde Kafka: “No, yo estoy solo como Franz Kafka”. Es decir, Kafka se niega a salir de su “ipseidad” mediante el puente tendido del “como”. Su soledad así se radicaliza y adquiere ribetes inhumanos. Si hubiera aceptado la comparación ofrecida por Janouch su soledad se hubiera historizado, entrado en un entramado comprensible, aprehensible, ya que eso es justamente lo que busca la analogía. Volviendo al poema de Harris, aquí lo que leemos es el anverso de la soledad de Kafka. Ya que precisamente de lo que se trata es de la soledad y del suicidio. Al ir leyendo una por una las sucesivas comparaciones nos preguntamos a qué núcleo sémico apuntan todas ellas: “Como el aislamiento de los parias fuera de las hospederías” o “Como Ismael gritando el terror salvaje y místico de su alma hacia el Norte”. Y en el verso 17 se nos ofrece la respuesta: “Como mi padre, solo, más solo/ que la última estrella de la Antártida/ que tanto amó allá en el otro infierno blanco/ del revolver (Había limpiado minuciosamente el arma,/aceitado, pulida, bruñida?) en la sien” (55)¹⁹. El núcleo sémico de todas las comparaciones es pues la soledad del sujeto. Ahora bien, si esa soledad es “comparable”, aún por medio de expresiones metafóricas, algunas más literales que otras, es que el sujeto es capaz de salir de esa soledad (aunque esté la constante presencia del coqueteo con el suicidio). Su soledad no es única como la de Kafka sino que se hace histórica. Ejemplo de esto es que el yo es el último en situarse en esta larga enumeración: Como yo. Es decir, y volvemos con esto a la paradoja ya mencionada, hay en *Crónicas* una cierta disolución del sujeto, pero no es menos cierto que éste se busca en el discurso a riesgo de perderse o diluirse en el otro. Ese sujeto a medio camino de la desaparición pero que subiste,

¹⁸ Se trata de *Conversaciones con Kafka* (cito de memoria).

¹⁹ La alusión al padre y al suicidio aparece también en *Encuentros con hombres oscuros* y pone al sujeto lírico en un plano autobiográfico. Precisamente es uno de los rasgos del poema largo: “el sujeto poético que presenta analogías con el yo empírico” (14). Y de hecho se nos había advertido en la introducción.

que se transforma y que se pierde para volver a aparecer, es el sujeto que hemos denominado como “sobreviviente”. La sobrevivencia aún después del fin que considerábamos absoluto está inscrita en *Crónicas maravillosas* con un epígrafe que reluce solitario después del Epílogo: “El drama ha terminado. ¿Por qué todavía un paso más? Porque uno sobrevivió a la catástrofe” H. Melville (165). Es este quizás el término que más se presta para describir el sujeto que adviene en la poesía narrativa de Harris, un sujeto sobreviviente.

REFERENCIAS

- Arendt, Hannah. 2001. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Graña, María Cecilia (comp.). 2006. *La suma que es el todo y que no cesa: El poema largo en la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Harris, Tomás. 1997. *Crónicas maravillosas*. Santiago: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- _____. 2001. *Ítaca*. Santiago: Lom.
- LaCapra, Dominick. 2006. *Historia en tránsito: Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul. 1996. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. 2004. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, Vols. I, II y III.
- White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

