

# mapocho

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales  
N° 44 Segundo Semestre de 1998

## HUMANIDADES

Vicente Huidobro: El iniciado, <i>Fernando Sánchez Durán</i> .....	9
El proyecto cultural de Rubén Darío, <i>Jorge Eduardo Arellano</i> .....	15
Poesía contemporánea boliviana, <i>Elizabeth Monasterios</i> .....	33
<i>Popol-Vuh</i> y mitología maya en <i>Hombres de maíz</i> , Miguel Ángel Asturias, <i>Kirsten de Mahlke</i> . 45	45
La fuente histórica y la dirección mítica en <i>La guerra del fin del mundo</i> de Mario Vargas Llosa, <i>María Eugenia Urrutia</i> .....	59
Poética y política del humor en Andrés Eloy, <i>Douglas Bohorquez</i> .....	71
Del ensayo al estudio: <i>El Facundo</i> y la cuestión del género, <i>Miguel Gomes</i> .....	77

## CIENCIAS SOCIALES

Cultura de guerra, <i>Marcos García de la Huerta</i> . 93	93
Privilegios exclusivos y mentalidad empresarial en la temprana industrialización chilena 1840-1879, <i>Gilberto Harris Bucher</i> . 105	105
La "idea" geográfica de Chile en el siglo XIX, <i>Rafael Sagredo Baeza</i> .....	123
El desprestigio de las Ciencias Sociales: sociología y política en Chile 1950-1973, <i>Eduardo Devés Valdés</i> .....	179
Bueno dijo y se rió: Risa y creación de una lengua popular en Chile, <i>Maximiliano Salinas</i> . 185	185
Chile contemporáneo, las distancias entre el discurso oficial y las realidades históricas, <i>Eduardo Cavieres F.</i> .....	197

## TESTIMONIOS

Los cafés literarios en Chile, <i>Manuel Peña Muñoz</i> . 211	211
---	-----

Un nobel para el juglar: Darío Fo, <i>Gladys Rodríguez</i> .....	229
<i>Crónicas Maravillosas</i> de Tomás Harris, <i>Grinor Rojo</i> .....	235
Acerca de la <i>Historia de las ideas ortográficas en Chile</i> , de <i>Lidia Contreras</i> .....	241

## CREACIÓN

<i>En las hospitalarias estrofas</i> , Carlos Germán Belli .....	255
--	-----

## COMENTARIOS DE LIBROS

Martin Heidegger - Erhart Kästner. Correspondencia 1953-1974, Breno Onetto... 291	291
Verónica Zondek, <i>Para una aproximación a Membranza</i> , Damaris Calderón .....	295
Serie de estudios y documentos para la historia de las ciudades del Reino de Chile, <i>Sergio Martínez Baeza</i> .....	297
José Ángel Cuevas, <i>Poemas de la Comisión Liquidadora</i> , <i>María Luz Moraga</i> .....	298
Carlos Ossandón, <i>El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas</i> , <i>Bernardo Subercaseaux</i> .....	300
Fabio Moraga y Carlos Vega Delgado, <i>José Domingo Gómez Rojas. Vida y obra</i> , <i>Germán Alburquerque Fuslhine</i> .....	301
Edgar O'Hara, <i>La precaución y la vigilancia. La poesía de Pedro Lastra</i> , <i>Óscar Sarmiento</i> .....	306
Francisco Antonio Encina, <i>La literatura histórica chilena y el concepto actual de la historia</i> , <i>Frederic Smith</i> .....	307



## CRÓNICAS MARAVILLOSAS\*

*Grínor Rojo*

A través de la "Nota aclaratoria", de los dos epígrafes iniciales, uno de Bergman y el otro de Waldo Rojas (pudo haberse mencionado también al personaje que se suicida en el primer capítulo de *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez, Jeremiah de Saint-Amour, no menos que la famosísima "La partida inconclusa" de nuestro Floridor Pérez), de la explicación metapoética, casi genérica, titulada "Los sentidos de la épica" y del primer poema del volumen, "Zumbido de abejas (Introducción)", yo creo que se establece algo así como un programa de lectura para estas *Crónicas maravillosas* de Tomás Harris. Al menos, me parece a mí que con esta secuencia de indicadores Tomás nos instala frente al programa de lectura que él desea que nosotros le apliquemos a su libro. Si no, ¿para qué adoptar tantas precauciones precisando hasta el agobio lo que se quiso decir?

Como es sabido, Bergman el primero, y luego Waldo, Floridor y García Márquez juegan con la muerte al ajedrez. En el caso de Bergman, ello ocurre junto al mar; en el de Rojas, en algún cine santiaguino de los años cincuenta; en el de Floridor Pérez, en las mazmorras de la dictadura chilena de los años setenta y ochenta; y en el del personaje de Gabriel García Márquez, en la soledad de su casa de Cartagena de Indias, poco antes de que él se decida a ingerir la dosis de cianuro que se tiene prometida para su sexagésimo cumpleaños. Es este un juego durante el cual la única estrategia de la que el previsible perdedor puede echar mano es la parsimonia en el manejo de las piezas. Saint-Amour opta por el método contrario, sin embargo. "Nunca seré viejo", le espeta a su mujer en una playa de Haití. Continúa el narrador de García Márquez: "Ella lo interpretó como un propósito heroico de luchar sin cuartel contra los estragos del tiempo, pero él fue más explícito: tenía la determinación irrevocable de quitarse la vida a los sesenta años". Está claro pues que Saint-Amour se enfrenta a la muerte con la muerte misma. Pertenece a la familia de los desencantados, de aquellos para quienes envejecer no significa despedirse de un trozo de vida para ganar otro, el de la sabiduría senecta, el de la experiencia dorada, el de la ecuanimidad sin envidias, etc., sino para ganar la muerte, *la totalidad de la muerte*. Por eso se mata, "porque amaba la vida con una pasión sin sentido". Paradójicamente, para no morir. En la práctica, para morir de una vez, con economía y limpieza, y no con la muerte lenta y sediciosa del decaimiento cotidiano.

Pero, aunque la partida de ajedrez de Saint-Amour es contra la muerte, la muerte se hace presente en el juego sólo en última instancia. En los tramos anteriores, el contrincante de Saint-Amour ha sido su propia mujer, la de la playa de Haití y por

\* Tomás Harris. *Crónicas maravillosas*. Santiago de Chile. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 1997.

cuya causa él abandona la partida cuando se da cuenta de que con cuatro movimientos más ella lo va a derrotar sin remedio. Pudiera haber seguido frente al tablero, moviendo desganadamente sus piezas a la espera del jaque mate inevitable. No lo hace, sin embargo. Detiene las piezas en el momento previo a aquel que para Aristóteles hubiese sido, seguramente, el del "natural final".

El libro de Harris comienza, por su parte, cuando su protagonista ha jugado ya a ese juego de la desesperanza. Pero por fortuna para él y para nosotros no ha tenido suerte en su empeño ominoso. En el momento en que dice lo que dice, yace, como su colega de Carlos Pezoa Véliz, "en un lecho de hospital". Desde ahí dispara su discurso, desenredando los pormenores de una aventura a la que él mismo designa como su "misión", aun cuando no sepa a ciencia cierta en qué consiste o consistió. Cuando trata de producir una idea sumaria al respecto, su respuesta es una nueva pregunta:

*¿Cuál era mi misión?  
 ¿Refundar Tebas, la de las 7 puertas y su desvarío,  
 reconstruir el Almirante Benbow,  
 con todas sus vespacianas, pipeño bigoteado, indias de  
 bronce,  
 con sus cascadas indispensables de asco áureo-negro, placer y  
 circular ardor;  
 emancipar hasta el último intersticio de la ciudad  
 de los 7 malatos,  
 de los 7 gorilas albinos  
 del último deseo de Baudelaire o  
 cualquier insurrecto, ya fuese indígena,  
 que así son por naturaleza,  
 o cristiano enloquecido por las fiebres  
 o por fingimiento para su provecho;  
 descifrar el cántico de las engañosas armonías  
 de las caídas de falsa agua calcárea que se despeñan día y  
 noche, ambarinas,  
 por cualquier recodo o desfiladero de Tebas, la de las 7  
 puertas predestinadas?*

Pero lo cierto es que ésa es ya una misión concluida. En la actualidad, la tarea que el personaje de Harris se impone a sí mismo consiste en recuperar retrospectivamente las circunstancias que lo condujeron hasta el hoy del hospital y, lo que es aún más importante, consiste en hacer que ese hoy del hospital se convierta en el escenario sobre el cual él y la muerte darán comienzo a una segunda partida.

De la estrategia de esta segunda partida, debo decir que en ella Harris retiene algunos aspectos de la anterior, pero que también innova en otros. Rasgos comunes entre ambos combates son la concepción global de la tarea, que formalmente exige del escritor una reincidencia en el uso del poema largo; su carácter de mundo completo, lo que se logra a base de una conjunción de elementos diversos, entre los

cuales se incluyen, según una espléndida cita de Gustav Meyrink, “lo leído”, “lo vivido” y “lo oído”; el principio de las transformaciones o de la sucesión de los disfraces; el distanciamiento irónico; y el humor satírico y paródico, este último en una gama de posibilidades expresivas que se prolongan desde la modesta litotes hasta las desfachateces obscenas de un Rabelais o de un Quevedo.

Pero, si durante el transcurso en su proyecto anterior el poeta se encomendaba a la rama maldita de la poesía moderna, teniendo como sus guías a Poe, Baudelaire y Rimbaud, en esta oportunidad yo siento que sus opciones intertextuales se han modificado extensamente. Un par de datos darán la medida de lo que estoy sugiriendo. Se recordará que el poeta juvenil de Harris, el de *Cipango*, era, y sobre todo en la más antigua de sus encarnaciones, un ser móvil y delirante. Cuando yo escribí sobre él, en 1996, expliqué que ese era un sujeto que se atenía por un lado a los patrones del *flâneur* baudelaireano y por el otro a los del vicioso adolescente, de acuerdo a la fórmula consagrada por Rimbaud. Ahora bien, en estas *Crónicas maravillosas* el que controla la escritura, que no siempre o no necesariamente es el que habla (una de las características notables del texto de Harris es el constante *switch* de los discursos y, por consiguiente, de los emisores del lenguaje), ni es móvil ni delira. Su presencia física se halla signada por el sosiego (sosiego forzoso, es claro) y su estado de espíritu por la lucidez fabuladora. Con lo que quiero indicar que el coqueteo con la experiencia límite y *en el límite*, que era la marca de fábrica de la poesía de *Cipango*, ha sido reemplazado en *Crónicas maravillosas* por la reformulación fantástica de esa misma experiencia y por la plasmación del resultado en lo que vendría a ser una hipervaloración de la hoja y la letra. Doble metamorfosis, por lo tanto: de la biografía en sustancia imaginaria y de la sustancia imaginaria en fetiche textual.

Hay que andarse con cuidado, sin embargo. Porque no se puede negar que por lo menos desde el punto de vista de los contenidos Tomás Harris no ha renunciado en este libro a su vieja pasión por el éxtasis. Ella está, sigue estando vigente en *Crónicas maravillosas*, e incluso se mantienen algunas de las formas predilectas de la parafernalia que la hacía factible: la ciudad de los “túneles morados”, “Tebas, la de las siete puertas y su desvarío”, la ambulación colectiva y beoda, el atractivo de la noche, la recalada periódica en las “cascadas indispensables” del Almirante Benbow. Pero la actitud del hablante no es ya la de antaño. Había escrito Harris en *Cipango*: “Y entrábamos en las desconcertantes urbes / destas desorientadas latitudes / y no dejamos hoyo fisura gruta caverna / sin desflorar / llanura / sin zanjar / espacio sin fundar / falda blusa calzón media / sin oler o besar / rojos / como si diéramos a unos corderos / metidos en sus apriscos / a corderas / amuralladas en sus falsas ciudades” (“Mar de los besos rojos”, 79). Escribe ahora, en *Crónicas maravillosas*: “... abatido por el desconsuelo y la amargura / de los hombres con la plena certidumbre / que en el lugar al que han llegado, / sin saber por dónde ni cómo, / no existe la posibilidad del delirio del suicidio ni la locura...” (“Los graffittis del falansterio de las abejas”, 137). Es, como vemos, la diferencia entre avanzar con el presentimiento de que en algún rincón del territorio que se adivina hacia adelante, en algún punto de las “increíbles Floridas” rimbaudianas que al poeta le quedan aún por descubrir y conquistar, existe la plenitud y de que el mejor método para apropiarse de ella es

la complicidad entre la abyección y el espanto, y la certeza de que ése ha llegado a ser, por las razones que fueren, un designio obsoleto.

Pero ya he dicho que en *Crónicas maravillosas* continúa activo el antiguo prurito de construcción de un espacio total. Este consta aquí de un pasado, el del barco Rachel, que habría varado frente a las costas de Jamaica; y un presente, el hoy delirante; de un arriba, el cielo que surca el Nostromo; y un abajo, la Tebas mitológica; de un adentro, el del Almirante Benbow; y un afuera, las calles de la trashumancia juvenil. Todo ello además de atenerse ese espacio en su despliegue a una sintaxis que, no obstante el mencionado principio de las transformaciones, defiende con firmeza la coherencia de sujetos y acontecimientos (en uno de los versos de "El sermón (Melville)" se nos informa que la historia se desarrolla a lo largo de cuatro capítulos, cosa que yo no me he dado el trabajo de comprobar pero que es muy posible que así sea). Si a esto se suman el humor, la distancia irónica y satírica, que opera desde el segundo presente de la enunciación, y la intertextualidad deliberada, que como indiqué previamente parte de la fantasía pero a menudo desemboca en la parodia, me parece que una conclusión resulta inevitable: Harris preserva en su poesía de hoy una cierta nostalgia para con sus preferencias extáticas de ayer pero habiéndose desprendido de cualquier compromiso para con las pretensiones trascendentales de las mismas. El delirio, la locura y el suicidio, que otrora constituyeron para el poeta una fórmula de vida e inclusive de transvida, se han tornado, en esta etapa de su desempeño, en un asunto de arte.

¿Para bien o para mal? A mí me parece que pueden esgrimirse argumentos tanto a favor como en contra de cada una de estas dos posiciones, pero yo me voy a abstener de hacerlo o en todo caso de hacerlo en detalle. Me limito a conjeturar aquí que lo más probable es que a los que creen que la poesía es un dato anterior al lenguaje y la cultura, que ella es "la casa primera del ser", el cambio de Harris no llegue a satisfacerlos. Para quienes pensamos, por el contrario, que la poesía es un quehacer humano que se produce *dentro del lenguaje y la cultura*, porque no se puede producir de otro modo, puesto que el lenguaje y la cultura es lo único que de verdad poseemos, el que la literatura sea eso y no algo así como "un medio irregular de conocimiento metafísico" constituye un motivo de alivio y hasta me gustaría escribir que un placer.

El de Harris es pues un artefacto poético, concebido en primer término como una anti o contraépica, cuyo héroe es, como expuse más arriba, Antonius Block, personaje del cineasta Ingmar Bergman (y antes del cineasta Ingmar Bergman, de las leyendas medievales suecas), un individuo "que sueña / que juega al ajedrez con la muerte / al regreso de las cruzadas de su Historia Personal de la / Muerte, / en un hospital junto al mar, / cualquier mar". Obsérvese que en estas líneas, que son las postreras del fragmento introductorio del libro, el protagonista de Harris no vive, sólo sueña que vive, y que los sucesos de la vida que relata provienen expresamente del caudal de esa (en)soñación. El mismo motivo se reitera en otros dobles metapoéticos del texto, como por ejemplo en "Los graffittis del falansterio de las abejas", donde leemos que "... Despertó con la triste resignación / que todo lo soñado sólo le serviría / como algo soñado, / algo que no puede ser contado sino como un sueño / y después almacenado en las huellas / del subterráneo de su cráneo" (136-

137). No sólo lo referido es en este pasaje lo soñado sino que también lo que “se cuenta” se cuenta “como” algo que constituye materia de sueño.

Pero hay más. La confección y la proyección de este (en)sueño de Block se encuentran mediadas en el texto de Harris consistentemente. El artefacto poético se sustrae de ese modo, *desde el interior de sí mismo*, a cualquier tentativa de naturalización. Hacer un recuento exhaustivo de las mediaciones intertextuales daría para rato y es tarea de estudiantes graduados de literatura, pero un directorio elemental de las mismas, compuesto de las recurrencias más notorias, debería incluir por lo menos a Bergman (el de *El séptimo sello* y *La fuente de la doncella*), a Carpentier (el de *Los pasos perdidos*), a Asturias (el de *Leyendas de Guatemala* y *Hombres de maíz*), a Dostoyevski (el de *Los endemoniados*), a Cervantes (el de *El coloquio de los perros*), mucho de Poe (*La casa de Usher* y sobre todo *Arthur Gordon Pym*), mucho de Stevenson (*La isla del tesoro*), mucho de Melville (*Moby-Dick*), mucho de las crónicas de la Conquista de América y del gótico inglés y norteamericano (Walpole, la señora Radcliffe, Mary Shelley, Lovecraft, etc.), de las obras anteriores del propio Harris (*Los siete naufragos*, por ejemplo), sin contar con la baladas de Billie Holliday, con el rock de Jimmy Hendrix, con el jazz de Charlie Parker y John Coltrane (“Ascension” de este último es un *leit motiv* clave en el movimiento del relato), con el cine, desde los expresionistas alemanes a David Lynch y Quentin Tarantino, con la televisión, los videos, etc., y, *last but not least*, con el Darío de “El pájaro azul”, un texto que Harris no cita *verbatim* sino que opta por parafrasear en un breve pero a mi juicio significativo fragmento.

Ese fragmento, el segundo de tres similares, que como los otros dos constituye una suerte de interruptor brechtiano, escrito por completo con mayúsculas y situado casi en el centro del volumen, dice así: “DENTRO DE LA JAULA DE MI CEREBRO / TENGO PRESO UN PAJARO AZUL QUE QUIERE / SU LIBERTAD”. Me atrevo yo a suponer que ese relato de Darío, un relato que cuenta a estas alturas con más de un siglo de vida y que es la obra de un poeta que cuando lo escribió tenía apenas veintiún años, alimenta una vena profunda del libro de Harris. Más que Bergman, más que Rojas, más que García Márquez, más que Floridor, más que todos los ítems de la lista que yo mismo acabo de confeccionar, el mejor antecedente de lo que ocurre en sus *Crónicas maravillosas* es el Darío de “El pájaro azul”. El Garcin dariano, “que tenía el vino triste” y que cuando le preguntaban por qué, él lo atribuía a su llevar “un pájaro azul en el cerebro”, aquel Garcin que “abre la jaula” del pájaro azul “rompiéndose el cráneo de un balazo”, es quien, *en realidad*, ha estado todo el tiempo jugando al ajedrez con Tomás Harris.

Digo esto último en un sentido que es menos aspaventoso de lo que pudiera creerse. El paso desde *Cipango* a *Crónicas maravillosas* se me antoja, en definitiva, como el paso desde una tradición poética moderna a otra que no se sabe aún lo que es pero que se revuelve y protesta contra las supercherías cada vez más menos creíbles de la tradición anterior. En *Cipango*, la idea de la literatura, del poeta y de la relación del poeta con el mundo se ajustaba aún, suficientemente, a los patrones de la modernidad latinoamericana clásica, la que en Chile inaugura Rubén y que representa de manera paradigmática “El pájaro azul” (y, en rigor, casi todo el libro de Darío de 1888). La experiencia que alimenta a esa idea es, como bien sabemos,

la de la marginalidad del quehacer del artista en el orden burgués o, en otras palabras, la degradación del objeto creado, la no adjudicación al poeta de un lugar en el mundo y su repliegue consecuente hacia el espacio exclusivo de la obra, convertida esta última en una suerte de corredor metafísico, en un puente que conduce a la trascendencia (al "azul" dariano) y en el que se cifraría, si acaso, la posible salvación del creador. Esta es la estética que *Cipango* aún suscribe, aunque no sin reservas, abierta ya para entonces una brecha entre los contenidos ingenuos del mundo representado y la perspectiva irónica de un hablante en el que debemos ver al origen de la representación. En *Crónicas maravillosas*, la brecha se ahonda mucho más. La épica heroica de la marginalidad no sólo es en este nuevo libro una contraépica escéptica y burlona sino que ella aparece, de modo explícito, con las características de un pasado juvenil, el que si por una parte el poeta reedita con alguna dosis de nostalgia, por otra tampoco se puede pasar por alto el hecho de que esa reedición es el sinónimo de una liquidación y un exorcismo. Harris (o Antonius Block, "alter ego de Nadie", no se equivoque usted) recupera el pasado, pero lo recupera con el fin de clausurarlo, de borrarlo, de ponerle un sello (el "último sello", diríamos) a una determinada forma de hacer literatura. En el último análisis, yo diría que este es el juego que Harris juega en sus *Crónicas maravillosas*, un juego que, al contrario del otro, él puede ganar, y la prueba de su victoria es el libro mismo, este libro que ahora yo les estoy presentando y al que un jurado de cinco personas todas ellas muy respetables le concedió el Premio Casa de Las Américas para 1996. Así, si en la superficie de su texto el poema largo de Harris es y se confiesa ante nosotros como una anti o contraépica, con los aditamentos fantásticos y cómicos de los que ya hice mención, en el fondo lo que ahora tenemos a la vista es más bien un ejercicio de la memoria exorcizante. Como he dicho, yo sospecho que el exorcismo en cuestión es menos el del pasado perdulario del hablante que el de la tradición poética moderna de América Latina, la que inauguró Rubén Darío. En vez de contarnos la historia de la muerte del bohemio Garcin, para quien no parece haber habido un lugar en este mundo, en sus *Crónicas maravillosas* Tomás Harris nos cuenta la historia de la salvada (la historia de la "salvada" y no la de la "salvación") del caballero Antonius Block, el que también creyó que para él no había un lugar en el mundo, procedió en consecuencia, fracasó y volvió a vivir, pero sólo para jugarle a la muerte una segunda y, según lo estamos viendo ahora, admirable partida.