

Tomás Harris y la cultura de la imagen

Algunas reflexiones sobre la poesía chilena de los 80

En las tardes son dulces los neones
y las luces de mercurio, pálidas y bellas
Y la estrella roja de una torre de radio
en el cielo crepuscular de Managua
es tan bonita como Venus
y un anuncio de ESSO es como la luna
Otro significado
no lo conozco
Las crueldades de esas luces no las defiendo...

(«Managua 6:30 p.m.», **Ernesto Cardenal**)

Es bastante sabido que cada escritor tiene sus particulares y diversas influencias, lejanas o recientes, que debe procesar para configurar su propio producto artístico. Los que logran superar la repetición o las copias de ellas, a través de un reprocesamiento imaginativo-reflexivo, convertirán aquel producto en una obra significativa dentro de su propia generación o promoción y del contexto cultural de su tiempo. Creo que en cierta medida aquello ocurre en el reciente libro del poeta Tomás Harris (1956) —*Noche de brujas y otros hechos de sangre* (Mosquito editores, 1993)— quien previamente había publicado *Zona de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Alguien que sueña, madame* (1988) y *Cipango* (1992); éste último libro ganó el Premio Municipal de Santiago de Chile en 1993.

Los materiales con que Harris construye *Noche de brujas...* son en su mayoría imágenes tomadas, por un lado, del cine de horror (probablemente también de las imágenes de los comics) desde el clásico *Drácula* (1931) y otros de las décadas de los 30 y 40 —interpretados por el actor húngaro

Bela Lugosi (1882-1956)— pasando por *Las brujas de Salem* (1957) hasta la sofisticación del horror en los filmes de la década del 80. El cine de ciencia ficción —quizás la influencia de la serie norteamericana *Star Trek*— está presente también en la descripción detallada del poema «La nave». De igual modo se incorpora aquí la lectura visual del cine «postmoderno» del director alemán Wim Wenders quien junto a Werner Herzog y Rainer Fassbinder constituyen la triada más importante del Nuevo Cine Alemán de comienzos de los 70. Finalmente, Harris construye su libro recurriendo a las imágenes pictóricas del expresionista alemán Otto Dix (1891-1969) cuyos temas dominantes refieren la violencia de la guerra (después de la Primera Guerra Mundial), exagerando lo grotesco para expresar en amarga protesta la corrupción de su tiempo. Dix creó así una «nueva objetividad» en reacción a la vanguardia de moda (dadaísmo, surrealismo, etc.) cuyo resultado fue el de un mágico realismo e iluminación alucinatoria de sus temas. De allí que no sea ningún azar el epígrafe que Harris toma de Dix puesto que con esa cita nos introduce tanto en los temas de *Noche de...* como en la naturaleza de sus imágenes: libertad artística del hablante sin «someterme a dogma alguno»; la libertad sensorial (visual preferentemente); el compromiso actual del hablante para observar y testimoniar la vida, principalmente la violencia visible o invisible; y la fealdad dominante de los márgenes (lo lumpérico), la cual es bastante persistente en muchos poemas de este libro, recreando de esa manera aquel realismo de Otto Dix. Con estas influencias reprocesadas, entremezclándose a manera de un *pastiche* postmoderno, el lector de estos poemas tiene ante sí un texto construido predominantemente con lecturas visuales que el hablante reasimila desde el espacio sudamericano sin llegar a la reproducción mimética de esas lecturas originales. Por ejemplo, lo interesante del poema «París, Texas» (del mismo nombre del filme de Wenders), y que se constituye a nuestro modo de ver en la concepción formal/imaginativa de este libro, es que el hablante del poema reprocesa *su propia lectura visual* de un filme que su vez es otra lectura que hace un director de la cultura norteamericana (sus filmes *París, Texas* (1984), *Alicia en las ciudades* (1974) o *Reyes del camino* (1976) son los ejemplos más notables). El filme *París...* es la historia de un hombre (Travis) perdido emocional y espacialmente que busca respuestas en las gigantescas y espectaculares ciudades norteamericanas. Sin embargo, lo que es diferente en el poema de Harris es la contemplación más desencantada y mucho más violenta que a Wenders (también a Herzog y a Fassbinder); por el contrario, no le interesa destacar tanto, sino más bien fascinarse como el director alemán con la cultura pop, la música rock, la moda, la mitología y las ciudades norteamericanas. En fin, creo que lo que Harris hace aquí, así como algunos poetas y artistas dentro de

Chile a quienes les interesa la cultura de la imagen, es leer una cultura postmoderna del primer mundo *desde* la perspectiva de nuestras propias regiones mezcladas entre lo semimoderno y una modernidad acelerada por las regulaciones del mercado.

Tomás Harris pertenece, a partir de los 80, a una línea o tendencia —especialmente con este libro último— dentro de la poesía chilena, cuya significación más notoria creo que no radica tanto en las influencias de «lecturas literarias» propiamente tales sino más bien en la «lectura de lo visual». Una poesía que se va construyendo más que nunca con la lectura de la «cultura de la imagen» que algunos poetas chilenos a partir de la década mencionada vienen haciendo cada vez más del cine, los medios visuales de alcance masivo, la fotografía, la pintura, la publicidad comercial nacional o transnacional, así como la nueva y alta tecnología que reinventa la belleza en híbridas, nuevas y sofisticadas imágenes. Aún así, hay en todo eso una prehistoria no muy lejana de la atracción por la imagen visual en la literatura latinoamericana postboom de los 70. La narrativa de Manuel Puig es un ejemplo bien destacado donde gran parte de sus mejores novelas reprocessan la influencia del cine norteamericano de los 40 y 50. Hacia fines de los 50 y los 60 el poeta Ernesto Cardenal (1925) escribía poemas señalándonos la atracción poética y estética (y conflictiva) de la publicidad comercial transnacional en las regiones centroamericanas. En la poesía chilena de la llamada «generación del 50», ciertos poemas de Jorge Teiller (1935) mostraban, más que conflicto, una atracción mágica que ejercía el cine norteamericano de los 30 y los 40 en las provincias del lejano y lárlico sur chileno. En los comienzos de la década de los 70 es la poesía de Gonzalo Millán (1947) la que más llevará una notoria incorporación reflexiva y atractiva de la cultura de masas a la poesía. Sus materiales son los comics o «historietas», la música juvenil de la época, la descripción «objetalista» de diversos objetos de consumo masivo que constituyeron la materia prima del *pop-art* norteamericano desde mediados de los 60 (Andy Warhol y Roy Lichtenstein principalmente).

Pero es en la década de los 80 cuando esta cultura de la imagen comienza a penetrar con más fuerza y ejercer una influencia poderosa y destructiva en ciertos poetas jóvenes quienes crecen dentro de la dictadura militar y dentro de la aceleración progresiva de la concepción neoliberal de la sociedad chilena. Por ello no es nada curioso que haya un grupo de obras poéticas (escritas dentro de Chile) que van mostrando en forma *progresiva y cronológica* la incorporación y complejidad de esa cultura de la imagen (puede haber otros textos, pero pido disculpas por mi desconocimiento). Por ejemplo, *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz es el primer libro de poesía de esta promoción posterior al golpe, que se estructura

a la manera de un guion fílmico para presentar el ambiente marginal de sus personajes; *Virgenes del sol* (1986) de Alexis Figueroa es ya un *pastiche* postmoderno sudamericano por el entrecruzamiento y diversidad de discursos de la alta cultura, culturas marginales y el mundo de la cultura de masas con su sofisticada imagen visual creada a su vez por una sofisticada tecnología audiovisual; *Miramar Hotel* (1985-1987) (inédito aún) de Egor Mardones, es el entrecruzamiento de técnicas fílmicas con la recuperación y reprocesamiento, veinte años después, del *pop-art*; En algunos poemas de *Primer arqueo* (1990) de Clemente Riedemman, se registra la invasión de la moderna tecnología computacional vista como una rara e interesante maravilla en los espacios de la provincia.

Entre ciertos poetas fuera de Chile, los que han escrito desde sociedades postindustriales, su poesía también incorpora y reprocesa esa cultura de la imagen y/o el quiebre entre la alta cultura y la cultura de masas propiamente tal (la híbrida seducción visual y la neobelleza del video musical y la publicidad comercial), la incorporación de una sofisticada alta tecnología de fin de siglo, el nuevo arte *pop*, las culturas de los márgenes (el *voyeur* anónimo/erótico de las urbes postmodernas, el discurso homosexual, el de minorías y diversidad étnicas, etc). Esas obras y poetas serían: Gonzalo Millán, *Vida* (1984, especialmente la sección «Vida»); Federico Schopf, *Escenas de pee-show* (1985); Enrique Giordano, *El mapa de Amsterdam* (1985); Javier Campos, *La ciudad en llamas* (1986) y *Las cartas olvidadas del astronauta* (1991); Raúl Barrientos, *Libro de las imágenes* (1989). Como se puede ver, ya existe un *corpus* de obras (dentro y fuera de Chile) que yo llamaría ahora y sin ninguna duda la «tendencia o línea postmoderna» en la poesía chilena de fin de siglo. Bernardo Subercaseaux en su artículo «El postmodernismo en Chile» (*Miradas*, 1988) afirmaba entonces que el entrecruzamiento de distintos discursos (alta cultura y cultura de masas) correspondía a una estética postmoderna en cierta literatura chilena en los ochentas. Sin embargo, él no hacía referencia a la cultura de la imagen visual que para la crítica que se ha preocupado de las manifestaciones culturales postmodernas del primer o tercer mundo (Fredric Jameson, John Beverley, Néstor García Canclini, entre otros) constituiría el núcleo principal de esa nueva cultura. Por ello es que los dos textos de Diego Maquieira —*La Tirana* (1983) y *Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses* (1986)— son nada más que textos de variada intertextualidad. Son lo que el mismo Subercaseaux señalaba en su artículo respecto a ellos: «aglomeración de restos de discursos culturales: discurso místico, religioso, pornográfico, del drogado, discursos paródicos del conquistador, Rambo apocalíptico, voces eclécticas de raigambre renacentista...» (p. 27). Aún cuando nadie disminuye el valor de esos dos textos den-

tro de la poesía de los 80, estrictamente «postmodernos» no lo son. Ellos sí pavimentan el camino —principalmente por esa multiplicidad de discursos, entremezclando la cultura oficial y los diversos géneros discursivos de los márgenes— e influyen directa o indirectamente en algunos poetas de la década como también lo hicieron Juan Luis Martínez con *La nueva novela* (1977) o Enrique Lihn con *Paseo Ahumada* (1984).

La discusión del «postmodernismo» en América Latina no nos puede ser indiferente según los más serios estudios sobre el problema. Para García Canclini, por ejemplo, los análisis de modernidad (en una región donde ésta nunca llegó del todo ni a todos) y postmodernidad no pueden dejar de lado la discusión de lo que suele llamarse «premoderno» o «tradicional» en América latina. Para Beverley, un aspecto del postmodernismo es el colapso relativo de la alta cultura y cultura popular, siendo esto último, esencialmente, la invasión abismante de la cultura de masas (aquella que produce la sofisticación visual por la a su vez sofisticada alta tecnología y una nueva belleza) trayendo una renovación en las artes. Beverley señala que el debate no es estar a favor o en contra del postmodernismo o si éste es reaccionario o progresista sino reconocer qué es lo que está cambiando en nuestro mundo, y por extensión en América Latina, con la aceleración de transnacionalizaciones y gobiernos neoliberales.

Los versos de Cardenal, citados como epígrafe a estas reflexiones y escritos en los 60, fueron el vaticinio de la cultura nacional/transnacional (comercial e inevitablemente atractiva para bien o para mal) que nuestro continente en este fin de siglo está viendo como la ya inevitable invasión visual a escala universal, cambiando la dirección de nuestros arte y literatura. O la desaparición de esta última por la lectura-entrenamiento visual. Quizás a algunos/as poetas que no son ya tan jóvenes les venga la idea que van (vamos) siendo cada vez más unos exóticos y olvidados pájaros de colores. Una especie cada vez más cercana a su extinción. O ruinas arqueológicas hundidas para siempre bajo toneladas de aparatos de televisión a color, carteles o maravillosos cortos de publicidad comercial, discos lasers que reproducen la realidad (o la inventan) con una imagen y belleza jamás antes lograda, discos compactos (CD-roms) que contienen sin límites de almacenamiento cualquier tipo de información (desde recetas de cocina hasta toda la pintura de cualquier siglo) combinando la imagen y el sonido. Pero, por otro lado, muchos de los artistas que han crecido a partir de los ochenta y los de fin de siglo no podrán obviar la cultura de la imagen ni menos lo que en estos momentos se está convirtiendo en los países del primer mundo en la nueva revolución de la información con insospechadas consecuencias en las relaciones interpersonales (y transnacionales). Es decir, lo que se llama *the information superhighway* (autopistas de la infor-

mación) o los gigantescos grupos de información conectados a través de la comunicación electrónica a los que cualquier particular de cualquier parte del globo y con un computador tiene ya en estos momentos acceso sin límites. El panorama de fin de siglo puede ser desencantador o maravilloso, pero influirá en el arte y la literatura del siglo XXI dentro del nuevo orden Norte-Sur del planeta.

Javier Campos

