

TOMAS HARRIS: MACRORRELATO CON CARROZAS

Jaime Giordano

Los poetas de las últimas generaciones en Chile se han construido diversos macrorrelatos que reemplazan a los desfiles, las marchas, las mano alzada, los encuentros con la autoridad en los que se solazaba la imaginación anterior al golpe militar de 1973. El macrorrelato triunfalista de los años sesenta es reemplazado por macrorrelatos derrotistas en que la reacción de la derecha económica se entiende como actuando gratuitamente, en forma inesperada, contraria a los derechos del hombre. Este patetismo de los años setenta va a ser completamente superado por los poetas en los ochenta cuando la catástrofe se ha hecho vida. Los macrorrelatos fragmentarios, sin tiempo, de Tomás Harris, Juan Pablo Riveros, Gonzalo Millán, Clemente Riedemann, Mahagaly Segura (o como se llame)*, Carlos Decap, Javier Campos, Raúl Barrientos, Enrique Giordano, Raúl Zurita, José Angel Cuevas y muchos otros, son aherrojantes y cumplen la función de desplazar los macrorrelatos anteriores, en una situación comparable a la de esperar al borde del abismo, a punto de dar el paso hacia el desolado y liberador grado cero en que culmina la modernidad.

Veamos sólo un caso, porque es el que más intencionadamente busca un efecto demoledor. Se trata del poema "La calle última" de Tomás Harris, poeta nacido en La Serena en 1956 y que vivió mucho, quizás demasiado, en la ciudad justa: Concepción. Intentaremos percibir el macrorrelato en el entendido de que este término se refiere a esquemas de mundo que sobrepasan el poema, y que se instauran por encima de la "poesía de los poetas", aunque no necesariamente llegue a formar "mundo poético" en el sentido que le dan a esta expresión Bachelard y Durand.

Este es el poema:

*Segura firma también como Maha Vial (N. de los editores).

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
que data de nuestro primer año de vida
en este barrio sudamericano:

como en la novela de Genet, todos los días,
una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al
frontis desquiciado del Yugo Bar.

El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste
de Prat.

Vemos, todos los días, una carroza de pompas fúnebres
descender lentamente por Prat;

Pero no sabemos si son datos de la conciencia o restos
del sueño que permanecieron engañosos hasta las
primeras luces del día.

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas:
vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres
descender lentamente por Prat;

puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción
que conduce al Cementerio General.

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio
sudamericano; como en la novela de Genet,

todos los días, minuto a minuto,

se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat
la última calle de Concepción,

la que conduce al
vacío.

Vamos por parte:

1. Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
que data de nuestro primer año de vida
en este barrio sudamericano

1.1 "Nosotros". Un sujeto en primera persona plural que dice mucho de este grupo de poetas y, en especial, de Tomás Harris. No es un "nosotros" retórico. Nos habla, no desde su singularidad, sino de su condición colectiva. Se siente que está participando de una misma situación y que la vive de acuerdo a un tono común reconocible. Se sabe un sujeto indiferenciado de los otros poetas, una persona a quien le pasa lo mismo que a los otros que caminan con él por la calle. Se trata de una trampa espacial e histórica en la que todos ellos están. Es un "nosotros" ingenuo, sin ninguna duda de estar hablando desde una situación compartida. Una situación avasalladora, que no sólo es el

espacio de una ciudad chilena singular, sino que parece ser también una mala pata histórica. Esto ocurre tanto en el primer libro de Tomás Harris, *Zonas de peligro* (1985) como en los siguientes, *Diario de navegación* (1986), *Alguien que sueña, Madame* (s/f), *El último viaje* (1987).* "Nosotros" remite a "nuestra poesía", "nuestro relato", nuestras obsesiones, nuestro caminar por esquinas deterioradas. El lector puede escoger incluirse en ese "nosotros" cuya explicitación, al ser gramaticalmente innecesaria, puede ser captada como un gesto lingüístico agresivo por un lector que no se incluya en ese "nosotros" sino que se sienta alejado en un implícito "ustedes".

1.2 "tenemos una visión". Expectativa de posesión, seguida de la explicitación de lo que se posee. Como se verá: ¡poca cosa! Lo que se posee no es una totalidad, que permitiría cierto grado de accesibilidad al ser. Lo que se posee es fragmentario. Pero siendo fragmentario, son más que simples pedazos de imágenes. Son "visiones". Es decir, imágenes que se repiten compulsivamente, no por efecto de una paranoia, sino porque se repiten ahí afuera, delante de "nosotros", aquí mismo, en una inmanencia alucinante. Todos "nosotros", situados en ese mismo espacio y ese mismo tiempo, podríamos "verlas".

1.3 "pegada a las pupilas". No son fragmentos visionarios pegados al alma, al espíritu, a la conciencia. No son entidades de valor ontológico. Son simplemente imágenes que se pegan a los ojos; más bien, a una parte de los ojos: las pupilas; son basura traída por la contaminación de las calles. Imágenes-desecho que no se pueden repeler. El grado visionario no puede ser más físico, más material, más contingente. Pero su contingencia se repite, y se repite, como se verá, "cada hora".

1.4 "que data de nuestro primer año de vida". Estas visiones no son caídas que la existencia imprime al ser. Ni siquiera existe la noción de caída; no hay pecado original, no hay instante de partida, no hay despojo o expulsión desde una arcadía. Estas visiones empiezan a imprimirse en las pupilas desde el nacimiento. (Como dicen los puertorriqueños de Nueva York: "nacimos exiliados"). Se abren los ojos por primera vez y la visión ya está allí.

*La poesía de Tomás Harris ha sido reordenada en *Cipango*. Santiago: Documentas/Cordillera, 1992 (N. de los editores).

1.5 "en este barrio sudamericano". No se trata de un nacimiento privilegiado, sino marginal. La ciudad es simplemente un barrio, y un barrio no americano, latinoamericano, iberoamericano, hispanoamericano, sino sudamericano. El prefijo "sud" precede a la determinación espacial. Estamos "aquí", o más bien, "aquí abajo", no en un barrio sudamericano, sino en "este" barrio sudamericano; el barrio que rodea nuestra condición, en la cual estamos y del que parece que jamás emergeremos.

Ya tenemos atisbos del tono: lo pegado (a "nosotros"), la innatez, lo barrial.

2. como en la novela de Genet, todos los días,
una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al
frontis desquiciado del Yugo Bar.
El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste
de Prat.

2.1 "como en la novela de Genet". Quedará claro ahora que estamos frente a la anunciación de un "macrorrelato". Lo que se nos contará puede ser comparado, no a una novela de Genet, sino a "la novela de Genet", que "nosotros" conocen, la que "nosotros" han leído. O, probablemente, la que más directamente se asocia a la visión: *Pompas fúnebres*, de 1947. O 'la novela que es la vida de Genet', y que puede seguirse a lo largo de toda la obra de este extraordinario santo sartreano, marginalidad descarada si es que la hay, marginalidad osada, desafiantes.

2.2. "todos los días". Veremos, pues, cuál es ese 'macrorrelato' que impregnará todo el poema de su obsesión, y que nos persigue a través de toda la poesía de Harris, todos los días, todas las horas, y que se quedará pegado a las pupilas del sujeto lírico. No se trata de una contingencia, sino de una tortura.

2.3. "una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al / frontis desquiciado del Yugo Bar". / El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste / de Prat". La perspectiva se sale del Yugo Bar para presentar la "carroza", pero es evidente que "nosotros" estamos dentro del Bar. Los datos que definen el Bar están proporcionados por: a) el "frontis desquiciado", como a punto de desmoronarse que constituye la fachada de este Bar; b) el nombre "Yugo", cuyas connotaciones son 'kitsch' a la vez que chabacanas, o nostálgicas en el recuerdo de algún

extraviado inmigrante yugoeslavo; c) el término común "Bar", es ya de baja estofa: no tan baja como cantina o chinchel, pero imposible de competir con un pub o un cocktail grill; es como si las palabras también se deterioraran y murieran. Los datos explícitos son: a) su definición como "una esquina", pura exterioridad, como si el espacio interior sólo adquiriera alguna nombrabilidad cuando se lo menciona junto a la definición de la exterioridad en la que está localizado el Bar; b) "miserable", una de las palabras más extremas del paradigma de pobreza, c) "amarilla", con su connotación de desgaste, y d) "triste". Los tonos están, pues, definitivamente dados para todo el resto del poema y aunque éste se leyera solo, no como final de libro, incluso fuera del contexto del libro o del círculo hermenéutico de toda la poesía de Harris, no cabría duda de que no hay aquí efecto ni embellecedor ni irónico ni pobremente patético. Además, los adjetivos pueden entenderse como mudamente descriptivos: el Yugo Bar de la situación de comunicación es miserable, es amarillo y es triste.

No cabe interpretar esta imagen/visión como metonimia, ni como lugar simbólico ni menos como cronotopo. Es simplemente un lugar. Un espacio que no es dador de ser, ni positivo ni negativo. Es una imagen sin salvación que no pide ser salvada. Es una visión escueta y simple que carece de toda salud. Es donde nosotros estamos; un 'dasein' sin manzanas ni el aire sospechosamente puro de la selva negra.

La calle "Prat" se nombra como un simple deíctico. Palabra hueca, señalizadora, como cualquier nombre de calle de cualquier barrio. Y es allí donde estamos.

3. Vemos, todos los días, una carroza de pompas fúnebres descender lentamente por Prat.

Pero no sabemos si son datos de la conciencia o restos del sueño que permanecieron engañosos hasta las primeras luces del día.

3.1. "Vemos, todos los días". La obsesión es plural: todos la vemos. El "nosotros" se intensifica. Este es un documento de un grupo de amigos, o un testimonio generacional. "Todos los días": no es broma. No la vemos ocasionalmente. estamos presos en ella. La imposibilidad de sacarse esta imagen empieza a comunicarse al lector. El lector va dejando de ocupar el hueco de un "ustedes" implícitamente escrito; se hace también

un "nosotros". No sólo "yo" me siento estrangulado por esta imagen, sino "todos nosotros".

3.2. "descender lentamente por Prat". Esta vez la carroza no atraviesa frente al frontis, sino que sigue su marcha por la calle, acción que se explicita como "descender", ardid de una bajada, trampa que empieza con el prefijo "sud" y continúa en un descendimiento hasta llegar al vacío. La "lentitud" es factual: todas las carrozas se deslizan lentamente cuando llevan muertos a enterrar al cementerio. Y se puede decir que en tal situación, todas descienden. Y la calle se erige con su misma sequedad de deíctico, nombre irrelevante incluso para los lectores que la recorren todos los días.

3.3. "pero no sabemos si son datos de la conciencia." El sujeto se enfrenta ante la duda de la realidad que ocasiona la visión. Pero el "no saber" se escribe sin patetismo. No hay ese orgullo de la ignorancia, ese orgullo de la ambigüedad de la poesía moderna. Simplemente la imposibilidad de saber, e incluso, la no relevancia de este no saber. Es decir, puede ser y quizás indudablemente sean datos de la conciencia. Porque la visión puede seguir adherida a las pupilas sin que esté pasando carroza alguna frente al Yugo Bar.

3.4. "o restos / del sueño que permanecieron engañosos hasta las / primeras luces del día". Incluso, el sujeto puede ya no estar en el Yugo Bar, pero la imagen seguirá persiguiéndolo en cualquiera que sea su alojamiento nocturno. O puede que siga en el Bar, y, en medio de la noche, cuando no pasan ya carrozas, la visión sigue pegada igualmente. Sin que se mencione en ningún momento el ingrediente alcohólico, el poema se empieza a impregnar de trasnochada, de "restos de sueño", y ya huele a vino barato.

4. Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas:
vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres
descender lentamente por Prat:
puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción
que conduce al Cementerio General.

4.1. "vemos cada hora". Se intensifica el pasar de la carroza: antes era "todos los días"; ahora es "cada hora"; pronto será cada minuto. Son todavía datos factuales, o 'de conciencia', pero también puede que sea sólo la visión. La carroza sigue siendo desconocida, pese a la repetición. Es "una" carroza. No

'la' carroza, como debería ser si después de tanta reiteración este vehículo se hiciera familiar. La repetición no despeja el misterio. Es claramente una visión que, aunque reiterada y "familiar", nunca se la reconoce como un dato rutinario.

4.2. "puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción / que conduce al Cementerio General". La explicación es casi obvia, pero aquí se presenta como sólo una de tantas explicaciones posibles. La visión puede tener su origen en el hecho simple y objetivo de que para llegar al Cementerio General de Concepción la calle Prat es la única alternativa. (La única, claro, si las carrozas vienen desde el centro.) Pero los datos objetivos no importan. Para los que conozcan Concepción, Prat no es la última calle de la ciudad, y las carrozas tienen otras alternativas de acceso al cementerio. Pero Prat es la calle más usada y por donde más frecuentemente se ven estas carrozas. Por eso la relatividad del "puede explicarse": se asume que debe haber otra explicación que depende más bien de la pupila y del Yugo Bar. Estar bebiendo vino pipeño adulterado en el deprimente Yugo Bar, sentir el sueño y la ambigüedad de la trasnochada, es suficiente macrorrelato que muchos pueden compartir. Pero que además pase cada hora una carroza parecería exageración. Por eso, hay un asomo de duda y de búsqueda de verosimilitud cuando el sujeto lírico intenta una 'posible explicación'. Parece perfectamente posible que cada hora pasen allí carrozas porque ése es el camino al cementerio. Pero la implicación es mayor.

5. Por fin el poema culmina en el macrorrelato. Ya podemos saber cuál es la "novela de Genet" que estos sujetos se repiten día tras día, hora tras hora, minuto tras minuto, durante los momentos en que la conciencia está lúcida así como cuando no lo está. Es un macrorrelato no simbólico, no metonímico, mucho menos alegórico. Ni siquiera es un cuadro surrealista. Porque cualquiera que se instale en el Yugo Bar verá lo mismo. Se trata sólo de ir allá a esa "zona de peligro", beber del vino y mirar hacia afuera. Quizás no sea necesario ni siquiera entrar ni ver carrozas. Es un macrorrelato aherrojante. En él el poeta / los poetas de Concepción / de Chile, encuentran salvación. No es un sitio masoquista. Parece ser la pura objetividad, la única visión posible cuando se está en ese "barrio sudamericano" es esa "esquina miserable", y lo único que vemos moverse es una carroza que día tras día, hora tras hora, minuto a minuto,

deposita sus muertos. Y esta es una trampa de la cual el sujeto no puede salirse. Sobre todo si las "carrozas", lo que se llamaba "carrozas" (las tiradas por caballos), hace más de treinta años que no circulan por Concepción.

El macrorrelato se completa en los siguientes últimos versos donde la frecuencia de la visión llega al minuto, y donde además adquiere esa impresión de implacabilidad que le da el cambio a futuro: "se verá":

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio
sudamericano; como en la novela de Genet,
todos los días, minuto a minuto,
se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat
la última calle de Concepción,
la que conduce al
vacío.

Y así, como Riedemann, Riveros, Decap, Segura, Millán, Cuevas, Giordano, Zurita y tantos otros completan la figura de sus poemas en la situación que los reúne, en un libro y un más allá del libro. Es el macrorrelato de la muerte, pero no la muerte existencial, personal, sino la muerte repetida, reiterada como fenómeno diario; la muerte de "ellos" como ominosa carga sobre el "nosotros" y la implícita culpabilidad de un "ustedes"; la muerte que apunta al genocidio como dato de nuestra situación y de nuestra historia. La carroza que viene del pasado y que "desciende hacia el futuro" crea un monumental macrorrelato de la muerte. Las sucesivas carrozas (con caballos o motorizadas, da por supuesto lo mismo) se han transformado allí, delante de nuestros ojos, en muerte diaria, persistente, trivial: muertes ajenas (las carrozas) superponiéndose a muertes personales (el Bar), genocidios con algo de suicidio.

Ohio State University