TOMÁS HARRIS: MACRORRELATO CON CARROZAS

POR

JAIME GIORDANO
The Ohio State University

Los poetas de las generaciones de la dictadura en Chile construyeron diversos macrorrelatos en sustitución del de los desfiles, las marchas, la mano alzada, los encuentros con la autoridad en que se solazó la imaginación política anterior al golpe militar de 1973. El macrorrelato triunfalista de los años sesenta fue reemplazado en los setenta por macrorrelatos derrotistas en que la reacción de la derecha económica se presenta como actuando gratuitamente, en forma inesperada, contraria a los derechos del hombre y decididamente criminal. Este patetismo de los años setenta va a ser completamente superado por los poetas en los ochenta cuando la catástrofe se hace parte de la vida diaria. Los macrorrelatos fragmentarios, sin tiempo, de Tomás Harris, Juan Pablo Riveros, Gonzalo Millán, Clemente Riedemann, Mahagaly Segura, Carlos Decap, Javier Campos, Enrique Giordano, Raúl Zurita, Óscar Hahn, Juan Ángel 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.

Se examinará aquí un solo caso, porque es el que con mayor intención 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 tiempo, quizás demasiado, en la ciudad más apropiada para ese efecto: Concepción. El objetivo de este examen será 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 un “mundo poético” en el sentido que le dan a esta expresión Gaston Bachelard, Gilbert Durand y otros.

Éste es el poema, el que reproducimos íntegro para facilitar su examen:

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.

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

1.1. “Nosotros”. El poema se abre con 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. Se habla, no desde la singularidad del hablante, sino de su condición colectiva. Se siente que el hablante participa de una misma situación que otros 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 que habla, sin duda, 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) y, desde luego, en la edición que reúne todos estos volúmenes: *Cipango* (1992). “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, no es mucho. 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 los seres que caben dentro del déctico “nosotros”, situados en ese mismo espacio y ese mismo tiempo, serían capaces de “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 nuyorriqueños, “nacimos exiliados”). Los ojos se abren por primera vez y la visión ya está allí.

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. Se está “aquí”, o más bien, “aquí abajo”, no en un barrio sudamericano, sino en “este” barrio sudamericano; el barrio que rodea “nuestra” condición, en el cual se está y del que parece que jamás se emergerá.

Éstos constituyen 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 el hablante anuncia un macrorrelato. Lo que se “contará” puede ser comparado, no a una novela de Genet, sino a “la novela de Genet”. Es “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 sartriano, marginalidad descarada si es que la hay, marginalidad osada, desafiante.

2.2. “todos los días”. El lector verá, pues, cual es ese macrorrelato que impregnará todo el poema de su obsesión, que acecha al lector a lo largo del poema, todos los días, todas las horas, y que se quedará pegado en 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 las personas aludidas por “nosotros” están dentro del Bar. Los datos implícitos 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 yugoslavo; (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, incluso los anglicismos, 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 *Diario de navegación* o de la tercera parte de *Cipango*, incluso fuera del contexto de esos libros o del círculo hermenéutico de toda la poesía de Harris, no cabría duda de que no hay aquí efecto ni embellecedor ni irónico ni fácilmente 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 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 se está.

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. Éste es un documento de un grupo de amigos o un testimonio generacional. “Todos los días”: no es broma. No se la ve ocasionalmente. Se está como preso en ellas.

La imposibilidad de sacarse esta imagen empieza a comunicarse al lector. El lector va dejando de ocupar el hueco de un “ustedes” implicado, pero también escrito; se hace también un “nosotros”. No sólo el “yo” se siente 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. Se puede decir que en tal situación, todas descienden. 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 tan frecuente en la modernidad. Simplemente se establece la imposibilidad de saber e, incluso, la no relevancia de este no saber. Es decir, pueden 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: 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 traspasada, 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 la 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 a la que, aunque reiterada y “familiar”, nunca se reconoce como 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. Los entierros que van al Cementerio desde otros barrios, suelen ser entierros pobres que no utilizan 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 pesadumbre de la traspasada, 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 por allí carrozas porque ése es el camino al cementerio. Pero la implicación es mayor.

5.1. MACRORRELATO: CARROZAS

El poema culmina en el macrorrelato. Ya se puede saber cuál es “la novela de Genet” que estos sujetos repiten día tras día, hora tras hora, minuto a 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. Por último, ¿a quién le importa realmente verlas! Es un macrorrelato aherrojante. En él, el poeta / los poetas de Concepción / de Chile, encuentran salvación. No es un sitio masoquista. Parece ser 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 ésta 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.

5.2. MACRORRELATO: MUERTES

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 Harris, como Riedemann, Riveros, Decap, Segura, Millán, Cuevas, E. Giordano, Zurita, Hahn y tantos otros, completa 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 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 esta situación y de esta historia.

La carroza que viene del pasado y que “desciende hacia el futuro” crea un monumental macrorrelato de la muerte. Las sucesivas carrozas (arrastradas por 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 o mucho de suicidio.