



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

Cartografía del margen: representaciones de la ciudad, experiencia urbana y configuración de identidad en *Crónica del forastero* de Jorge Teillier y *Zonas de Peligro* de Tomás Harris

Alicia Yáñez Hernández

Profesor guía: Javier Bello

Seminario de grado: Poesía Latinoamericana Contemporánea

Santiago de Chile, año 2022



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

A mi familia; en especial a mi madre, a mi padre y a mis abuelos.

A mis amigas: Belén, Cris y Dani.

A Miqueas.

Y a mis mascotas: Amai, Micha y Koda.



*La poesía nunca ha hablado desde una actualidad,
nuestra poesía es una imagen del mundo*

Elvira Hernández

*Ningún lugar está aquí o está ahí
Todo lugar es proyectado desde adentro
Todo lugar es superpuesto en el espacio*

Óscar Hahn

*La ciudad no es más que un
despliegue en agua cristalina
y arrastra tu cuerpo al
desplome*

Verónica Zondek



Índice

Resumen.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1: Aproximaciones teóricas	10
1.1 Conceptos para un análisis cartográfico	10
1.2 Identidad: mismidad e identificación	14
1.3 Lo territorial.....	14
1.4 El otro, el extranjero.....	15
1.5 Diferencia entre duelo y melancolía.....	16
1.6 La violencia y el poder.....	17
1.7 El trauma.....	18
Capítulo 2: Representación de la ciudad.....	20
2.1 La poesía de los lares: un acercamiento a la poesía de Jorge Teillier.....	20
2.2 El paraíso perdido en <i>Crónica del forastero</i>	22
2.2.1 Imaginario: binarismo rural/urbano.....	28
2.3 Lo ciudadano en la represión: un acercamiento a la poesía de Tomás Harris.....	31
2.4 Caracterización del imaginario urbano en <i>Zonas de peligro</i>	33
Capítulo 3: Configuración de identidad	
3.1 Sujeto y memoria.....	49
3.1.1 Nostalgia y otredad.....	51
3.2 El sujeto individual y colectivo.....	55
3.2.1 Marginalidad y fragmento.....	57
Conclusión.....	61
Bibliografía.....	64



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

Resumen

En el siguiente trabajo abordaré una lectura de los poemarios *Crónica del Forastero* (1968) de Jorge Teillier y *Zonas de Peligro* (1985) de Tomás Harris, con el objetivo de proponer nuevas interpretaciones del imaginario urbano configurado fuera del territorio metropolitano; comprendiendo las obras como un mapa en el cuál el sujeto poético se vincula con el espacio para crear experiencias que transforman el imaginario desde la subjetividad. Por medio de esta lectura, analizaré cómo se representa el cuerpo de la ciudad en relación con el habitar y la identidad del sujeto. Asimismo, utilizaré una bibliografía teórica diversa de autores como: Adrián Gorelik, Michel Foucault, Leonor Arfuch, Jorge Larraín, Julia Kristeva, entre otros. A fin de acercarme a la definición de los conceptos de cartográfica e identidad, como también, utilizaré bibliografía crítica, primordialmente de Soledad Bianchi, que dialogará con mi análisis interpretativo. Se trata de un trabajo de investigación descentralizado que posiciona su objeto de estudio fuera de los límites de la megalópolis contemporánea.

Palabras claves: Jorge Teillier, Tomás Harris, poesía chilena contemporánea, imaginario urbano, memoria y territorio, memoria e identidad.



Introducción

Por medio de varias lecturas personales de poesía -mayoritariamente chilena-, me ha interesado descubrir cómo se representa la relación del sujeto poético con la ciudad y la sociedad, haciendo especial énfasis en la construcción poética del espacio cívico en el cual el sujeto está inserto, como así también las descripciones, imágenes y emotividad que nacen a raíz de esta relación. En este sentido, he identificado que desde el siglo XX muchos poetas provincianos construyen en su poesía un espacio ficticio que alude a una ciudad de origen de la cual se encuentran lejos. Desde la cotidianidad transformada en recuerdos y nostalgia se forma una pertenencia y una identidad arraigada al territorio, como es el caso de Gabriela Mistral, reconocida como poeta de sensibilidad rural: “He andado mucha tierra y estimado como pocos los pueblos extraños. Pero escribiendo, o, viviendo, las imágenes nuevas, me nacen siempre sobre el subsuelo de la infancia...” (Mistral en Bianchi 149). La experiencia de la distancia se efectúa dentro de la “poesía de exilio”, definida por Waldo Rojas, diferenciándola de la “poesía del exilio”, en cuanto no lleva consigo la significancia del destierro, sino más bien, los rasgos del descalce (descentramiento) y alejamiento (290). De esta manera, muchos poetas provincianos experimentan la poesía de exilio, como se ve en *Poema de Chile* de Gabriela Mistral o *Canto General* de Pablo Neruda. Ahora bien, fue mi intención descentralizar este rasgo poético hacia otras obras y autores, como las que trabajé en esta tesina: *Crónica del forastero* (1968) de Jorge Teillier y *Zonas de peligro* (1985) de Tomás Harris.

En definitiva, trabajé con los diferentes autores ya mencionados por la diversidad de la experiencia que cada uno de ellos plantea con la ciudad; en este sentido, la nostalgia, la denuncia, la creación, la crítica, etc., son visiones que pueden ser medidas en cuanto existe la identidad de pertenencia y su pérdida en las provincias referenciadas; se lleva a cabo un sentido de lo propio y de lo ajeno experimentado en la permanencia o la distancia y un contraste entre las representaciones de las ciudades que guardan relación con la subjetividad del sujeto autorial y el año de producción de las obras.

De este modo, los poemarios que esta investigación aborda pertenecen a diferentes épocas de producción y publicación. Estas diferentes temporalidades implican una diferencia de 20 años entre texto y texto, lo cual denota cómo estos conceptos y estos rasgos poéticos



repercuten a través del tiempo. Por lo tanto, mi trabajo abarca las diferentes percepciones de la ciudad, centrándome en el imaginario urbano y rural de las provincias, con la intención de alejarme de los estudios sobre la metrópolis Santiago, analizando cómo se configura el sujeto a través del vínculo que se establece con la ciudad y cómo es la experiencia de recorrer y habitar el espacio.

Mi afán de escoger estas determinadas obras de poetas provincianos, como lo es Jorge Teillier nacido en Lautaro y Tomás Harris nacido en La Serena, pero criado desde su pubertad en Concepción, que ubican el imaginario en torno a la ciudad de la infancia, insisten en la cercanía que mantengo con residir fuera de Santiago y, más importante aún, con el propósito de descentralizar los estudios enfocados en la región metropolitana que, al abarcar la mitad de la población chilena, dejan al margen diversos estudios o proyectos orientados en diferentes zonas del país, ignorando los modos de vidas y las necesidades de las áreas periféricas, ya sean pequeñas comunas o ciudades regionales. Del mismo modo, propongo una lectura crítica e interpretativa que focaliza la importancia de la identidad en relación con la memoria y el territorio en la poesía chilena contemporánea, ya que muchos poetas chilenos a lo largo de la historia han tenido que trasladarse a la metrópolis para estudiar y trabajar, abandonando su lugar de origen con el fin de surgir en el campo literario, para luego regresar debido al afecto que mantienen con su ciudad natal, como es el caso tanto de Teillier y Harris. El sentido de pertenencia o la pérdida de éste arraigado a un lugar; la territorialización y la desterritorialización, merecen ser problematizadas en los estudios literarios a la par que la conformación de la identidad chilena y latinoamericana, puesto que ambas tres forman parte del habitar, del existir y de una representación que va más allá de una simple ficción.

Ahora bien, este trabajo de investigación está dividido en tres partes. El primer capítulo: “Aproximaciones teóricas”, está destinado para explicar ciertas nociones teóricas que he utilizado para analizar e interpretar los poemas de los textos estudiados en esta tesina, como la idea de cartografía, que, si bien es una disciplina que representa gráficamente territorios geográficos, en este trabajo la utilizo como una metáfora que refiere a la lectura de los textos como un mapa que contiene lugares y espacios descritos desde la subjetividad. También, me acerco a las definiciones de los imaginarios urbano y rural para comprender cómo los lugares se transforman en espacios, cómo se representan a raíz de las experiencias



y cómo los símbolos forman parte del habitar y el coexistir con otros para recrear el imaginario. De este modo, doy cabida a la discusión bibliográfica de autores como Jorge Larraín, Paul Ricoeur y Julia Kristeva, que mencionan diversos puntos para definir la identidad como algo no estático y relacionado con “otros”.

El segundo capítulo: “Representación de la identidad”, esta subdividido en cuatro partes: la primera parte refiere a una breve introducción a la poesía de Jorge Teillier, en la cual hago dialogar bibliografía de su propia autoría respecto a la poesía del Lar y bibliografía crítica de su obra. En la segunda parte comienza el análisis de los poemas de *Crónica del Forastero*; reviso cómo se contemplan los espacios, qué relación existe en lo postulado por él mismo sobre la poesía del Lar y su poemario, y finalmente, la relación que surge del imaginario rural y del urbano. El tercer capítulo, mantiene la misma función que el primero; acercar e introducir el contexto de producción de la poesía de Tomás Harris, incluyendo una entrevista que le hicieron al propio autor y bibliografía crítica en torno al arte y la literatura de la época del 1973-1989, explicando ciertos elementos que se mantienen en los poemas de Harris a raíz del contexto político de la dictadura. El cuarto capítulo va referido a la caracterización del imaginario urbano en *Zonas de Peligro*; de qué manera el cuerpo textual se vincula con el cuerpo de la ciudad; cómo surge la imagen de lo totalitario y lo tiránico de la dictadura cívico militar y en qué afecta al imaginario; cómo la obscenidad y la crudeza del lenguaje rompe los límites de la censura, y, por último, un repaso de los símbolos que construyen los lugares y los espacios.

Para finalizar, el tercer capítulo: “La configuración de identidad”, está subdividido en cuatro partes. La primera y segunda parte guarda relación con cómo se representa el sujeto en el poemario de Teillier; se analiza de qué manera el sujeto observa los lugares para describir los espacios; en cómo la memoria se vincula con esos espacios para finalmente apropiarse de ellos y, también, cómo el distanciamiento, los cambios y el paso del tiempo afectan en la percepción del imaginario y de la identidad del sujeto. En la tercera y cuarta parte analizo cómo se configura y desaparece la identidad en los poemas de Harris; cómo el sujeto individual desaparece en la colectividad, que, sin embargo, ha perdido la capacidad de identificación por causa del espacio opresivo, por lo que, tanto el individuo como el sujeto se han marginalizado, son parte de una otredad. Asimismo, reviso cómo el trauma y la



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

memoria influyen en la pérdida de identidad, en la fragmentación del origen colectivo y de la pertenencia territorial debido a la represión y el delirio ocasionado por la violencia.



Capítulo 1: Aproximaciones teóricas

A continuación, expondré la conceptualización teórica que me ha servido como guía para enfrentarme a las obras poéticas que conforman el corpus de esta tesina.

1.1 Conceptos para un análisis cartográfico

Aludo al concepto de cartografía como una “metáfora cartográfica” (Gorelik 32) que comprende la representación espacial como un mapa de recorridos, es decir, el texto se transforma en un mapa que no busca territorializar imágenes sino más bien “reconocer la calidad heterotópica del espacio urbano” (5), de acuerdo a cómo se va configurando subjetivamente el imaginario espacial en los poemas de Jorge Teillier y Tomás Harris, los cuales no caracterizan lugares físicos, más bien construyen su imaginario bajo la posición en la que se encuentran en el mundo, en la ciudad, en el texto. En *Crónica del Forastero* el recorrido espacial nos sitúa como un espectador más de los sucesos que se configuran míticamente, con una nostalgia y añoranza en el paisaje rural de la infancia: “ves hundirse en el río la calle donde creciste” (Teillier 13). En cambio, en *Zonas de Peligro* Harris realiza una representación urbana mencionando lugares físicos como Yugo Bar, Orompello y Hotel King, espacios que surgen bajo descripciones de lo agresivo, lo obsesivo, incluso lo grotesco, asimismo el texto indica un espacio violento, al igual que la ciudad: “Pero como todo transcurre en Orompello/ estamos protegidos por la ficción; descubriendo todas las noches/ la herida más sangrienta” (26). Mapear un territorio conlleva una serie de símbolos que forman parte del imaginario, aquellos configuran los espacios y, por lo tanto, generan una forma individual de pensar la ciudad, es decir, nacen desde la subjetividad, desde las relaciones sociales y la identidad personal, que conserva rememoraciones de actividades en el territorio. En “La ciudad como autobiografía”, Leonor Arfuch menciona que la relación entre ciudad y subjetividad supone “una temporalidad disyuntiva de pasados presentes, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto físicas como de la memoria; pero también una trama social y afectiva perdurable, configurativa de la propia experiencia” (90).

Dado que los espacios se construyen a través de la experiencia tanto de las interacciones sociales como del afecto del sujeto en un determinado territorio, los símbolos se establecen desde la subjetividad que, a su vez, internaliza la colectividad. En el prólogo del *Diccionario*



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

de los símbolos, Jean Chevalier menciona que los símbolos han existido desde la época griega como un mito: “Las ideas-fuerza, grabadas desde la antigüedad en la piedra y la madera, cantadas y dichas en el mito con inspirada gracia, y escenificadas en el drama perpetuo de la naturaleza y la vida, operan en nosotros un retorno, una reubicación en lo atemporal anterior al tiempo” (10). Ahora bien, la definición del “símbolo” según el diccionario de la lengua española (2001) corresponde a la “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada” (def. 1). En Chevalier, el símbolo adquiere una idea de sentido primigenio del existir con el ser, es decir, del habitar; en la medida en que el ser se manifiesta así mismo, creando un lenguaje e inventando mundos (9). En consecuencia, el imaginario que construyen los poemarios trabajados en esta tesina se establece por medio de un recorrido de espacios, creados a través de símbolos, desde la subjetividad que corresponde al afecto del territorio promovido desde la experiencia y las interacciones suscitadas en un determinado lugar; “Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma que en lo sensible lo manifiesta” (10).

Dicho lo anterior, la definición de imaginario urbano para el análisis interpretativo de los poemas alude a la forma de representación de la ciudad, lugares y paisajes que se crean a partir del desplazamiento narrativo, vinculando al imaginario como forma de pensar el espacio, abordarlo desde la experiencia de vivir en la ciudad, como menciona Marta Rizo en “El abordaje de la ciudad y lo urbano desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales”: no se debe abordar el espacio urbano únicamente desde sus dimensiones físicas, sino que incorporar la experiencia de quién habita (56). De esta manera, entonces, nació mi principal pregunta: ¿Cómo se presentan los imaginarios y la experiencia urbana en los poemas de Teillier y Harris? Según Gorelik, “los imaginarios urbanos parecen producirse en una multiplicidad de territorios en los cuales cada sujeto (individual o colectivo) construye formas de identidad liberadas y liberadoras” (37). De acuerdo a mis observaciones, el imaginario urbano de ambos poetas que trabajaré más adelante están afectados por dos grandes motivos: en el caso de Teillier, corresponde a la emergente modernidad que colisiona con la memoria del paisaje y la infancia. En Harris, la ciudad se vuelve violenta, de acuerdo al imaginario correspondiente a la dictadura cívico-militar (1973-1990), violencia que podemos observar tanto implícita como explícita en los poemas. Ambas situaciones



interfieren en la experiencia urbana y, a su vez, se involucran en la percepción de sí mismos, en la identidad. Aquellos son los dos conceptos que encabezan el desarrollo del trabajo: imaginario e identidad.

Respecto a la representación de lo rural en *Crónica del Forastero*, esta se construye como un imaginario que se contrapone a la modernidad, no obstante, se desarrolla a la par que la ciudad, constituyéndose como espacio a partir de un referente de significado que se convierte en lugar a través de los mecanismos de apropiación territorial (Rizo 59). Es decir, el vínculo que se establece entre sujeto y territorio está determinado por la forma de entender el paisaje producido por una “historia de actividad dentro del paisaje” (Fiona Ross 172), o también, una cotidianidad; en un territorio familiar, como el imaginario rural en Teillier, “los modos de relacionar y entamar se basan en ritmos y rutinas, patrones de la interacción social” (172). Por lo tanto, la imagen de lo rural evoca rememoración y emotividad, como el tradicional binarismo rural/urbano que define dos formas de vida diferentes. Según Raymond Williams, en su libro *El campo y la ciudad* (1973), el contraste de ambos estilos de vidas supone que lo rural está ligado a la naturaleza y lo urbano a lo mundano (75). Con la revolución industrial de Gran Bretaña, se reforzó la idea del progreso en las actividades manufactureras, acrecentando la economía y creando zonas con mayor población. A raíz de esto: “la revolución industrial no sólo transformó la ciudad y el campo; se basó en un capitalismo en alto grado desarrollado que tuvo como característica la temprana desaparición del campesino tradicional” (26). Así, esta clásica oposición de campo y ciudad se logra “al suprimir el trabajo campestre y las relaciones de poder a través de las cuales se organiza ese trabajo” (75). Por ello, el campo es comprendido como un estilo de vida natural, inocente y de carácter simple (25), que, no obstante, se manifiesta en Teillier se manifiesta desde lo familiar y lo emotivo. En cambio, la ciudad se relaciona con el progreso, la erudición y la comunicación, pero también, con lo hostil, el ruido y la ambición (25).

Siguiendo la misma idea, la relación que involucra al imaginario y al espacio referente hace surgir lo heterotópico. De acuerdo a Michel Foucault, las heterotopías son “lugares diferentes, contraespacios, neutralizan otros espacios” (20). Lo que quiere decir que en un lugar coexisten diversos espacios, que, en principio, debieran ser incompatibles (25). Para trabajar con la representación urbana me parece útil entender la heterotopía como una red de



significancias y simbolismos que se adhieren a un lugar, sin la necesidad de ser de carácter único; son espacios que coexisten en un lugar determinado. En ambos poemarios lo utilizo como medio de análisis en el imaginario urbano, puesto que ya alude a la representación en base a la experiencia: el lugar físico no puede entenderse bajo el concepto de utilidad objetiva, cada lugar es heterotópico en cuanto exista un vínculo y se le otorguen diversos significados pragmáticos. A este respecto, Álvarez y Blanco definen que:

[Se puede] llevar la concepción de las heterotopías de Foucault a la condición de todo tipo de producción de espacios: la espacialidad genera necesariamente espacios heterogéneos, pues se trata justamente de una producción de multiplicidad, heterogeneidad y singularización por excelencia. Aquellos lugares comunes donde la vida humana se desarrollan se muestran más bien como siempre diferentes y diferenciantes (111).

Por lo que, tanto en Teillier como en Harris, los lugares evocan una doble espacialidad-temporal debido a su carácter heterotópico. Por medio del cual, el territorio se difumina como un recuerdo y/o se caracteriza como un cuerpo territorial-textual.

A menudo se piensa que el habitar alude simplemente a situarnos geográficamente en determinados lugares, sin embargo, en la construcción de imaginarios, el habitar forma parte esencial del ser humano, ya que “en el habitar encontramos, pues, al sujeto mismo, en su forma de ser, estar y actuar en el mundo, su subjetividad” (Álvarez y Blanco 106). El habitar no sólo implica existir en un determinado territorio, sino que supone el cómo nos desenvolvemos en el entorno, o sea, forma parte de nuestra identidad, involucra una “cotidianidad en la tierra” (106). Los lugares no pueden volverse espacios sin que habitemos en ellos y le otorguemos las cualidades simbólicas que los caracterizan, tal como menciona Heidegger en *Construir, habitar, pensar*: “los espacios se abren por el hecho de que se los deja entrar en el habitar (...) habitando aguantan espacios sobre el fundamento de su residencia [donde] caben cosas y lugares” (138). No hay espacio sin el habitar; por lo tanto, el imaginario se construye a medida que habitamos los lugares y construimos los espacios.



1.2 Identidad: mismidad e identificación

Como mencioné anteriormente, el concepto de identidad –fundamental para este trabajo– guarda íntima relación con el imaginario. A partir de lo anterior, definiré identidad en torno a dos términos: la mismidad e identificación.

Según el sociólogo chileno Jorge Larraín, la identidad comprendida como mismidad refiere a lo igual a sí mismo, involucra la auto-consciencia en el tiempo; esta idea proviene desde los tiempos aristotélicos como un principio ontológico en el que “todo ser es idéntico consigo mismo y, por lo tanto, una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo” (21). Sin embargo, esta definición conduce a una problemática de “imagen estática” (Greene 74), la cual no considera dimensión espacial ni temporal (74), y produce la idea de identidad como conservación continua. La segunda definición de “identificación” refiere a “a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ve íntimamente conectados” (Larraín 23), es decir, resguarda las características con las que nos identificamos unos con otros, y es dinámica, “acoge la contingencia de la vida social” (Greene 74). Para identificar la identidad sumergida en el imaginario y desplegada por el hablante poético, me ceñiré a la segunda definición, en cuanto contempla los cambios espacio-temporales y no una continuidad arraigada a la lógica. Además, comprendo la identidad en relación con el carácter, tal como lo menciona Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro*: el carácter es la “manera de existir según una perspectiva finita afectando mi apertura al mundo de las cosas, de las ideas, de los valores, de las personas” (114). Por lo tanto, la identidad que comprende este trabajo se configura a través de cómo se habitan y se construyen los espacios que permiten la identificación.

1.3 Lo territorial

De acuerdo a la definición de identidad, nacen las interrogantes de acuerdo a la relación entre un “yo” y el territorio. Siguiendo la idea de <<identificación>>, la ciudad funciona como un escenario en la que se desarrollan vínculos sociales, formando un sentido de comunidad. Marta Rizo trabaja este concepto mediante la organización del barrio, lo define como una unidad urbanística identificable en el cual se comparten concepciones similares de



sí mismo y de los otros (61). El vínculo entre identidad y espacio está dado por este sentido de comunidad del cual se apropia la cualidad de identificación, es decir, existe una “identidad de lugar” que puede ser vista como parte de la identidad personal (59). Rizo especifica que esta identidad forma parte de las personas y no alude a una geografía física; más bien, es el espacio el que se organiza de forma simbólica, en una interacción que Enric Pol denomina apropiación del espacio. Por lo tanto, las cualidades en común en torno al habitar forman una identidad socio-territorial, en la cual la identidad se asocia a un espacio construido simbólicamente, el cual conlleva significados valorativos y emocionales en relación al mismo espacio y grupo (Rizo en Green 75). Este aspecto es mucho más explícito en el caso de Teillier.

1.4 El otro, el extranjero

Otra de los varios rasgos de la concepción de identidad es el sentirse o ser extranjero. Sentirse otro, un extraño, conlleva cierto distanciamiento de la identidad, ya sea de la percepción del sí mismo –mismidad- o del sentido de comunidad –identificación-; aquellas van ligadas; ser un extranjero no sólo significa ser un inmigrante. Como lo identifica Julia Kristeva en *Strangers to ourselves* (1988), el extranjero es una faceta escondida en nosotros, el extrañamiento que sentimos cuando nos distanciamos de nuestra cotidianeidad, Kristeva lo caracteriza como un sujeto sin sentido de pertenencia: “Not belonging to any place, any time, any love. A lost origin, the impossibility to take root, a rummaging memory, the present in abeyance” (8). El extranjero no tiene “yo”, vive en la constancia de ser un “otro”, recordando melancólicamente un espacio perdido; la ausencia define al extranjero. Según Kristeva, existen dos maneras de afrontar el vacío, es decir, dos tipos de foreigners: el primero es “who waste away in an agonizing struggle between what no longer is and what will never be” (10). Los segundos “are those who transcend: living neither before nor now but beyond, they are bent with a passion that, although tenacious, will remain forever unsatisfied” (10). Para el análisis de la identidad en torno al imaginario urbano utilizaré principalmente el primer concepto, aquel que se intersecta justo entre el pasado y el futuro imposible. Ser un extranjero significa enfrentarse a la posibilidad de ser otro, imaginar ser otro (14).



1.5 Diferencia entre duelo y melancolía

Identificarse a sí mismo como una otredad y un extranjero conlleva a un distanciamiento de lo que solía conocerse como propio; se produce la pérdida del sentido de identificación; ahora todo lo conocido parece ajeno, por lo tanto, el “yo” es ajeno a sí mismo, lo que produce una sensación de vacío. Este sentimiento puede ser producido por el duelo de la pérdida o, también, puede transformarse en algo más severo y confuso: melancolía. A propósito de identificar la diferencia entre ambas consecuencias de la pérdida, Sigmund Freud menciona, en *Duelo y Melancolía* (1917), que la melancolía produce mucho más daño al sujeto, debido a que es casi imposible apreciar que fue lo que realmente se perdió: “él sabe a quién perdió, pero no lo que perdió en él” (8). En otras palabras, en el duelo es posible reconocer al objeto, entonces, el vacío se exterioriza; la tristeza forma parte del reconocimiento del espacio como solitario. No obstante, se abre paso a la posibilidad de reemplazarlo; en efecto, en el duelo lo normal es vencer la pérdida del objeto. Mientras que, en la melancolía, no se puede identificar lo que realmente se perdió, por lo que sucede “una extraordinaria rebaja en [el] sentimiento yoico (Ichgefühl), un enorme empobrecimiento del yo” (8). De esta forma, el vacío se internaliza, la pérdida del objeto se traslada a la pérdida del “yo”, o sea, el sujeto se identifica con el objeto. Freud explica que esto sucede debido a que la libido del objeto no se desplazó hacia otro, sino que recayó en el “yo”, puesto que la elección del objeto de amor se cumplió sobre una base narcisista; así, la investidura de objeto al enfrentar la pérdida regresa al narcisismo originario: “La identificación narcisista con el objeto se convierte entonces en el sustituto de la investidura de amor” (10). Por lo tanto, la melancolía se diferencia del duelo a través del “predominio del tipo narcisista de elección de objeto” (12). Por medio de esta explicación, se puede determinar que, en *Crónica del Forastero*, el sujeto que se identifica como extranjero se establece, a su vez, como melancólico, a causa de la imposibilidad de ser y vivir lo acontecido en el pasado; existe una pérdida de la identidad y de la infancia asociada al territorio que no puede ser reconocida.



1.6 La violencia y el poder

Para la construcción del imaginario urbano y la identidad en *Zonas de peligro* es necesario identificar que, en la producción de espacios, la violencia autoritaria funciona como mecanismo de dominación sobre la sociedad. En el libro *Topología de la violencia* (2011), su autor Byung-Chul Han realiza una especie de historiografía, definiendo al ser humano como un soporte de determinadas violencias a través de la historia. Siguiendo la misma idea, la violencia recorre un proceso de encubrimiento en la sociedad, puesto que antes de la época moderna la violencia era naturalizada, formaba parte de lo cotidiano y lo visible: “El señor ostenta su poder por medio de la sangre” (Byung-Chul Han 16); el espacio público es en donde se ejerce el poder y la dominación; en este sentido, Gilles Lipovetsky, en su libro *La era del vacío* (1983), menciona que en una etapa primitiva, la venganza promovía todo tipo de acciones, formaba parte de un orden colectivo: “la crueldad es una lógica social” (180). En cambio, en la Modernidad, la violencia pierde legitimidad tanto en el escenario político como en el escenario social, la violencia ya no se exhibe: “Se desplaza de lo visible a lo invisible; de lo directo, a lo discreto; de lo físico, a lo psíquico; de lo material, a lo mediado; de lo frontal, a lo viral. Su modo de acción ya no pasa por la confrontación, sino por la contaminación” (Byung-Chul Han 19). De esta forma, la violencia se define como “una influencia exterior que me ataca y me roba la libertad” (101), es decir, cuando un suceso externo atenta contra el orden y el sentido de uno mismo se produce la violencia, puesto que “el interior no logra presentar una continuidad hacia el exterior, interiorizarlo, de modo que se quiebra con el desmoronamiento del exterior” (102); la violencia se apropia del sujeto y del espacio para destruirlos. En la obra de Tomás Harris la violencia parece volver a su uso primitivo, por el cual se reafirma el poder exhibiendo la matanza colectiva en cada espacio de la ciudad.

Ahora bien, el poder por sí mismo no conlleva el uso de la violencia, aun cuando ambos buscan dominar a alguien o algo; el poder no coarta la libertad del otro, sino que la utiliza, a diferencia de la violencia que únicamente destruye (103). A este respecto, el acontecimiento histórico del golpe militar de 1973 surge a raíz de la falta de poder de diferentes sectores políticos opositores al gobierno, instaurando la violencia como un acto de dominación sobre los habitantes, tal como afirma Byun-Chul Han:



La oposición masiva a un dirigente surge de la falta de poder. Recurre a la violencia porque carece de poder. El recurso a la violencia sería un intento desesperado por mantener operando la impotencia en el poder. El dirigente que tiene poder verdaderamente no lo debe a la amenaza repetida de la violencia (107).

De esta forma, se consolida la violencia como vía de acceso al poder dictatorial en Tomás Harris; el sufrimiento de la población representa la resistencia a este mecanismo de poder, en palabras de Sue Aran Ramspott, forma parte de una “lucha por la supervivencia, lucha que a menudo toma las formas de defensa de un territorio” (272).

1.7 El trauma

A pesar de que es posible conseguir el poder por medio de la violencia, este sólo es promovido por el terror fundado en la agresión y la prohibición; por lo tanto, no es un poder duradero, pues no es reproducido por voluntad propia de la población dominada; “el poder alcanzado con violencia es frágil. Se quiebra fácilmente debido a las grietas causadas por la violencia” (Byung-Chul Han 107). En Tomás Harris, una de las grietas corresponde al trauma provocado por la violencia en el sujeto. La definición de trauma alude a un suceso externo negativo que es interiorizado por un determinado sujeto, provocando, también, un efecto negativo en la mente que es difícil de superar o ser borrado. Conforme a ello, Sigmund Freud define lo traumático en su libro *Moisés y la religión monoteísta* (1939) como “una reacción extraordinaria, anormal, ante vivencias y requerimientos que alcanzan a todos los individuos” (70). En un principio, Freud vinculaba el trauma con sucesos vividos a una temprana edad, de índole sexual y agresiva, que perjudicaban tempranamente al sujeto (71). Sin embargo, relacionar el trauma sólo con acontecimientos vividos en la infancia limitaba su significado, por lo que el carácter traumático tomó la definición de cualquier vivencia o percepción sensorial que provoque reacciones insólitas y patológicas (72). A su vez, un suceso traumático puede reconocerse a través de dos fenómenos neuróticos: La fijación del trauma y las reacciones de defensa. El primero de ellos es de índole positivo, trata de mantener en vigencia el trauma, recordarlo, revivirlo; corresponde a una “compulsión de repetición” (73). En cambio, el segundo es de índole negativa, las reacciones de defensa buscan evadir



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

cualquier rememoración del trauma, vale decir, pretenden olvidar el acontecimiento traumático; “su expresión principal son las llamadas evitaciones, que pueden acrecentarse hasta ser inhibiciones y fobias” (73).



Capítulo 2: Representaciones de la ciudad

2.1 La poesía de los lares: un acercamiento a la poesía de Jorge Teillier

No puedo hablar de los poemas de Jorge Teillier sin antes insertarlos en la poética que el mismo llamó “la poesía de los lares”, en el texto del mismo título, publicado en el boletín número 56 de la Universidad de Chile, en 1965. La poesía de los lares se caracteriza por situar al poeta como un transeúnte, un cronista que describe el entorno natural. Es aquel que contempla el paisaje, que vuelve a la infancia, especialmente a la provincia, rechazando inconscientemente la ciudad moderna. En palabras de Teillier:

En la ciudad el yo está pulverizado y perdido (...) es necesario acudir a un “realismo secreto”, pues es sabido que el mundo exterior contiene pocas enseñanzas, a no ser que se le mire como un depósito de significados y símbolos ocultos. Es preciso interpretar y entrar profundamente en el significado de las costumbres y ritos nuestros, que se han ido transmitiendo de generación en generación (párr. 4)

Bajo esta premisa, la poesía de los lares se llena de símbolos y figuras míticas que rescata un espacio perdido, en donde los antepasados transitaban; se instaura así un orden pasado, en el cual el mundo tecnológico no interfiere. Sin embargo, esta espacialidad no alude únicamente al territorio de la infancia, sino que a un paraíso perdido que renace desde la nostalgia del hablante poético: “persiguen una Edad de Oro de la cual se tiene un recuerdo colectivo inconsciente, buscan los verdaderos alimentos terrestres” (párr. 14)

La creación de un mundo alternativo o nuevo desde el centro de la emotividad verbal, establece un vínculo natural con la tierra y el paisaje, y constituye una trascendencia “por sobre su condición histórica de criatura alienada”. (párr. 15)

En “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética” de *Muertes y maravillas* (1971), Teillier define la figura del poeta: “es un ser marginal, pero de esta marginalidad y de este desplazamiento puede nacer su fuerza: la de transformar la poesía en experiencia vital, y acceder a otro mundo, más allá del mundo asqueante donde se vive”



(párr. 11). El mundo moderno es repulsivo, por lo tanto, la poesía funciona como un espacio para reconocerse; en el mundo el sujeto es un extraño: “el poeta es guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores” (11).

También, especifica la significancia del tiempo y de la muerte que concierne a su poesía; la lucha contra el tiempo y la internalización consciente de la muerte en la niñez: “Por eso en mis poemas está presente la infancia, porque –para mí– [es] el tiempo más cercano a la muerte y en donde verdaderamente se entiende lo que significa”. (párr. 12)

Teillier comenta que *Crónica del forastero* fue su poemario menos logrado en relación a lo que él denomina “visión lírica”: “[fue un intento de establecer] una voz de la tierra que es la mía, y que se opone a la de esta civilización cuyo sentido rechazo y cuyo símbolo es la ciudad en donde vivo desterrado, sólo para ganarme la vida, sin integrarme a ella, en el repudio hacia ella” (párr. 14).

En última instancia, define “la poesía como creación del mito, y de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando muchas veces lo cotidiano” (14). *En Crónica del Forastero*, la trascendencia del espacio-tiempo no es sólo un elemento que guarde relación con el paraíso perdido, sino que, a su vez, se forma como una respuesta al continuo avance del tiempo en la vida y la ciudad moderna, en la metrópolis; por esto la muerte es la representación de cierta atemporalidad que toma consciencia en la infancia, que representa una edad de oro ficticia que se desgasta:

Si me pidieran recordar
algo más allá de las calles donde di los primeros pasos
no sabría mucho que decir.
Creo que he estado en otros países
he visto día a día en las ciudades vehículos iluminados
como trasatlánticos
llevar rostros fatigados de un matadero al otro. (Teillier 53)

Como menciona Elvira Hernández en *Sobre la incomodidad* (2019), la encrucijada de la poesía de Teillier hace constar: “que la vida tiene una velocidad especial para devorarse a sí misma muy difícil de alcanzar, de gobernar su temporalidad” (42).



2.2 El paraíso perdido en *Crónica del forastero*

Anteriormente, me aproximé a una definición del concepto de imaginario urbano. En *Crónica del Forastero* (1968) aparece como un trayecto espacial; el *espacio de la lectura* se angosta a medida que se avanza y emerge el *espacio representado*¹. El poemario comienza ubicándonos –introduciéndonos– en lo que Gaston Bachelard denomina “la dialéctica de lo de dentro y lo de afuera” en *La poética del espacio* (1957). El ser está, como afirma Bachelard, “desfijado”: “Se sale y se entra a solas” (Teillier 9). En los versos anteriormente citados, El hablante se enfrenta al espacio como a un exterior no caracterizado, pero a su vez expresa un anhelo en el espacio íntimo del recuerdo; luego, el exterior y el recuerdo se difuminan, “están prontos a invertirse (...). Si hay una superficie límite entre tal adentro tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (Bachelard 256):

Mi rostro quiere recuperar la luz que lo iluminaba
en el verano traído por la corriente del río.
Frente al molino
descargan los sacos de una carreta triguera
con los gestos de hace cien años.
Los gestos son los mismos
aunque la tierra se llene de cohetes
que llevan hacia otros mundos (Teillier 9)

En este imaginario exteriorizado, las imágenes recurren al ámbito de lo campesino; en el mismo espacio-tiempo se yuxtapone la esencia poética de la escritura de los lares: así hace aparición la creación del mito, en cuanto el recuerdo contempla la permanencia “de los gestos de hace cien años”, como restos de una tradición que se conserva en la imagen espacial a pesar de las tecnologías (cohetes). Al mismo tiempo, se reproduce lo heterópico, en la medida en que el espacio – temporalidad indefinida- se transforma en un lugar simbólico: Es decir, la convergencia del dialecto dentro-afuera, interior-exterior, del hablante que contiene la presencia de la época pasada, contrapuesta a la realidad moderna.

¹ Bianchi, Soledad. *La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente*.



Ahora bien, en esta etapa inicial, en la cual lo externo se entremezcla con el interior del hablante, surge la imagen de la casa: “Veo pasar un rostro desconocido/ en el canal que pasa frente a la casa” (11). Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, la casa se encuentra en sintonía con el ser humano, concepción psicoanalítica que la identifica con el cuerpo y con los pensamientos (120). En Chevalier, la casa configura la imagen del universo, símbolo femenino que representa “refugio, madre, protección o seno materno” (259). Teillier construye su imaginario desde la imagen de la casa, pero no se trata de cualquier espacio, sino que es a partir de la casa natal, desde donde nace su visión del mundo, para luego cubrir “el universo con nuestros diseños vividos” (Bachelard 42), ya que el lugar se conforma por quien lo habita, quien lo sustenta y lo llena de significados simbólicos que configuran los lugares y motivan nuestro imaginario: “La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar” (45).

El escenario de la casa natal marca el comienzo del viaje hacia la memoria: “En los ojos de los bueyes/ ves hundirse en el río la calle donde creciste” (Teillier 13). La interioridad que se externaliza es propia del recuerdo, el hablante poético está navegando por sus memorias, de las cuales configura un completo imaginario espacial, el cual está marcado por recuerdos de la infancia; rincones y sitios pasados, personas que ya no están:

Tarde en la Feria de entreteniones.

Un frío viento nos hace envolvernos en las bufandas.

Miro a la mucha del Tiro al Blanco que coquetea con
los conscriptos. La rueda gigante

nos invita a huir del cielo de la tierra. (33)

Aparecen los juegos de niños: “Estoy buscando caracoles para ponerlos al sol:/ Caracol, caracol...” (12); las alusiones a los cuentos de hadas, como Blancanieves: “La muerte, esa manzana llevada por la bruja” (15); y las creencias o leyendas populares como los “gnomos” (13); estas referencias ubican al imaginario en un sector geográfico particular, el sur de Chile: “alejándose de la cocina huérfana/ donde los duendes echaban de menos a aquella de/ la que ocultaban ollas y sartenes” (15).

Hasta ahora existen dos elementos que construyen al imaginario: el habitar y los recuerdos de la infancia. Quiero detenerme en el “habitar”, ya que en este momento no se



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

habla únicamente de la imagen de la casa, sino que se reconstruye un escenario completo situado en el sur de Chile, un sector rural en el cual no solo el entorno natural se representa, sino que también sus habitantes, revelando un sentido de comunidad que caracteriza al imaginario; el escenario social es familiar, los participantes son, aunque no fuesen integrantes de la familia, cercanos; vendedores, niños, amigos:

Hablamos de nuestros compañeros de banco:
un militar jubilado y un campesino de manta de
castilla.

Nos invitan a tomar pipeño.

Nos desafían a jugar brisca. (27)

De esta forma, el imaginario traza, además, un mapa social, el cual comprende una imagen del mundo, una cartografía que “representa los espacios desde la perspectiva de la vida cotidiana de los habitantes, trazando sus memorias, saberes y prácticas espaciales” (Mansilla 126). Las interacciones ayudan a conformar el imaginario, el habitar un espacio conlleva una serie de significancias, muchas veces compartidos o sino una convergencia de símbolos que alteran de diversas maneras la comprensión del lugar, tal como afirma Álvarez y Blanco siguiendo a Foucault: “La subjetividad no es individual; es una producción colectiva que surge del entramado relacional y su contexto social e histórico, un pliegue del afuera que conforma un adentro” (118).

El recorrido que hace a través de los recuerdos, del paisaje rural y la sociabilidad, además de las alusiones geográficas, modelan un imaginario que no contempla la presencia de lo urbano. Entenderemos lo anterior dentro de la oposición binaria ciudad/campo, en la que la metrópolis es resultado de la modernidad, la promesa del progreso; es el lugar de las posibilidades y del futuro. En cambio, el campo se sustenta por lo agrícola, es primitivo, tradicional y pobre (Abrantes y Green 207). En los poemas las escenas son completamente campestres, se representa el trabajo agrícola y la pobreza, mientras la naturaleza rodea el espacio:

Se ha echado a perder el tiempo.
El trigo inclina su cabeza
antes de ser torturado como todo salvador.



Quizás haya mala cosecha.

La lluvia cae en los umbrales donde nacimos.

Pasa descalzo el anciano que vende verduras puerta
por puerta (21).

En muchas ocasiones hay referencias sobre el trigo, la siembra y los campesinos. El imaginario corresponde a la representación de un pueblo, de una aldea a la que el hablante poético regresa en un viaje memorial:

Sí, he vuelto a los pueblos tantas veces

porque el tiempo me suele tener a su guarda.

Y siempre llego por las calles fangosas a las afueras

donde los hijos de mis compañeros de curso

juegan el mismo eterno partido de fútbol (26).

La memoria funciona como un abrigo, es como un sueño protector: “La memoria, esa lechuza ciega huyendo a refugiarse a un árbol hueco” (20). A través de ella el imaginario se traza en base a las vivencias. Pero, la atemporalidad de la memoria se contrarresta con el avance del tiempo lineal, diferente al tiempo del mito, el que observamos como un espacio perdido que, sin embargo, se reconstruye:

La casa natal

se empequeñece cuando nos acercamos a ella.

Pero alas vibrantes y campanadas

nos hacen recuperar el espacio perdido. (21)

A su vez, los espacios que se habitan a través de la memoria no sólo representan la subjetividad del hablante, sino que también simbolizan un pasado histórico, una memoria colectiva. Aquí retomo lo que mencioné al comienzo del capítulo, el imaginario es un lugar heterotópico donde confluye una diversidad de significancias, ya que los espacios se forman “mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que le ordena y la interpreta” (Rama 23):

Se reúnen los que fueron contrabandistas de ganado,



ladrones de tierra, dueños de hoteles o almacenes,
bandoleros, prisioneros, pioneros de hachas y arados.

Los que mataron mapuches y aprendieron de los
mapuches a beber sangre de corderos
recién sacrificados

y a su vez fueron enterrados en lo alto de las colinas (Teillier 19).

Dentro del espacio renacen figuras históricas, los antepasados: conquistadores y mapuches, que habitaron antiguamente el territorio y representan un origen. En este espacio la memoria colectiva dialoga con la subjetividad del hablante: “las formas de vida del pasado coexisten siempre con las del presente, separadas y aisladas, como acumuladas cortezas geológicas, superpuestas, pero sin excluirse” (Aínsa 141).

Entonces, la recuperación del espacio perdido simboliza no sólo la infancia, sino que también el de la historia geográfica. Tal como buscaba la poesía de los lares, se persigue la edad de oro, es decir: en el imaginario el territorio es el escenario en donde el espacio dialoga con otros tiempos, donde el pasado se suprime y el presente es duradero, es la creación de otro mundo, o, como menciona Adolfo de Nordenflycht, el viaje por la memoria “se moldea como un discurso mítico del que ha sido eliminado el sujeto personal en tanto centro sustanciador de la realidad” (párr. 29), El pueblo y la casa natal, son el origen y el centro del paraíso perdido: “Cae lluvia pulverizada/sobre huérfanos extraviados de un paraíso”(Teillier 49).

Recapitulando, el imaginario espacial se representa como una heterotopía; el hablante poético recorre el pueblo de su infancia a través de un viaje en la memoria, el cual no sólo comprende su subjetividad, sino que también la memoria colectiva. Así, es como el imaginario simboliza la creación del mito y el paraíso perdido que se intenta reconstruir. La temporalidad se presenta como un presente continuo, en cuanto otras épocas dialogan entre sí sobre el mismo escenario. Sin embargo, esto sólo es posible por medio de la muerte:

Te hablo a ti, que has muerto.

*Tú has muerto, tu perro ha muerto ahogado. Pero
si cierras los ojos vendrá a encontrarte
a orillas del río. (12)*

El viaje de la memoria se transforma en un viaje a partir de la muerte: la atemporalidad y el refugio de la infancia constituyen ese paraíso perdido, el nuevo mundo que, sin embargo, se



crea después de la desaparición del sujeto y posibilita el imaginario. Así, el viaje de la muerte es representado a partir del mito griego sobre el descenso al inframundo; el sujeto cruza el río Aqueronte en la barca de Caronte²:

Debo enfrentar de nuevo al río.

Busco una moneda.

El río ha cambiado de color.

Veó sin temor

la canoa negra esperando en la orilla (54).

Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, el río es: “un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido” (389)

La imagen del río también se vuelve una imagen esencial en los poemas de Teillier, en cuanto la comprendo no únicamente como símbolo ambivalente de la vida/muerte (paraíso), sino también como espacio irruptor de la memoria, en el que el imaginario rural va descomponiéndose a raíz de las tecnologías y la modernidad; la temporalidad del presente eterno del imaginario se ve interrumpida por el presente moderno, por eso es necesario refugiarse: “A orillas del río/ buscamos huellas” (Teillier 19). De esta forma, la búsqueda de huellas alude a la permanencia de la historia genealógica del territorio, al espacio del mito que va más allá de una rememoración de parientes, sino que involucra la idea de una ascendencia ancestral colectiva, la convergencia de todos los tiempos en el espacio.

El poemario termina con el verso: “la canoa negra esperando en la orilla” (54); toda la estrofa representa -como al comienzo del libro de Teillier- la dialéctica del dentro-afuera, del interior y el exterior, es decir, volver al viaje: “El poeta cierra su texto con una ambigua estrofa, que viene a corresponderse al ‘salir como se entra’ del principio del poema. Al final se sabe si se sale o se entra. Si lo que importa es estar vivo y entrar a la casa en el desolado mediodía de la vida” (Nordenflycht párr. 29).

² Según el mito griego, Hades reinaba un lugar bajo la tierra que conformaba la estadía de aquellos que mueren: el inframundo. La única manera de entrar es pagando una moneda al barquero Caronte, quien te ayudará a cruzar el río Aqueronte para encontrar en la otra orilla al guardián Cerbero y tres jueces que determinaran si el alma se dirigirá hacia el tártaro o los campos elíseos.



2.2.1 Imaginario: binarismo rural/ urbano

Al igual como Teillier construye el imaginario rural sobre lo campesino, la familiaridad y el entorno natural, el imaginario urbano lo elabora en contraposición a la representación espacial de la aldea sureña; lo urbano está relacionado con lo moderno, la ciudad destruye los valores del pueblo, lo contamina:

Se cantan las rondas que ya no se escuchan

en las ciudades:

Yo me quería casar

con un mocito barbero.

Me sentaron en una silla

y me cortaron el pelo...

Todo es desolador como el vino crepuscular de los
solitarios (26).

La imagen de la ciudad está trazada por el olvido de las tradiciones socio-culturales que nacieron de las aldeas y los pueblos, por ejemplo, los juegos de los niños. Lo urbano se identifica con lo tecnológico, no con la naturaleza: “bosques quemados (...) sobran radios portátiles” (51).

El mundo está cambiando. La figura más representativa de la transformación es el tren, el cual contiene un significado ambivalente. Por un lado, el espacio de la estación de tren, era un “centro neurálgico alrededor del cual se abrieron bares, prostíbulos, botillerías y bazares” (Hernández 44). Era el espacio de lo popular, de lo familiar y de la alegría: “En el bar Hotel estuve esperando las campanadas/ que anuncian la llegada del tren./ Pero los nuevos amigos hicieron llegar nuevas/ botellas/ y allí estuvimos hasta el alba de los trenes de carga” (26). Por otro lado, el tren forma parte de la maquinaria que produce el cambio, se consolida como maquinaria de la modernidad que comenzará a irrumpir el imaginario rural: “Escucho el pitazo del tren/ cortando en dos al pueblo”. (Teillier 52)

Así pues, el imaginario urbano aparece como una digresión en la imagen de la casa natal y de la aldea. Existe una ruptura en la temporalidad espacial que se apropia de la memoria y construye el imaginario rural, la cual haya dos formas de desplazamiento



alrededor del poemario. La primera surge a través de comprender el imaginario rural como espacio de resistencia al mundo moderno, esto se desprende ya que la entrada a este imaginario está determinada como una conservación del espacio de la infancia, en donde la felicidad es posible. Sin embargo, la ciudad moderna junto a la tecnología conforma otro tipo de escenario, es desagradable al punto de que el sujeto debe refugiarse en la memoria:

Volveré al invierno del sur
cuando las raíces blanqueadas por la lluvia
muestren la calavera del tiempo
bajo el sorpresivo vuelo de carbón y nieve
de queltehues que no se cansan de pedir agua (27).

La segunda forma por la que la ruptura se hace presente es la invasión de la ciudad al mundo rural, que se acerca cada vez más al imaginario; es por esto, que la temporalidad se acelera, el espacio cambia hasta volverse irreconocible, desconocido respecto a la imagen que los recuerdos construyeron y proyectaron en el lugar, volviéndolo un espacio perdido que debe ser reconstruido:

Pero ahora el viento ignora quien vuelve a casa.
Por eso grita en estos espacios más fuerte que en las
ciudades
en donde muere el noble tiempo en que todos eran
pioneros, guerreros o poetas.
Que siquiera se oiga en los pueblos,
pero también ha perdido su sentido en los pueblos.
Ya no aparecen las bandadas de choroyes y torcazas
que abrumaban los manzanos silvestres (50).

En el presente del poema, como indica Elvira Hernández (43), el surgimiento de lo urbano corroe esta imagen del sur, del lar, del pueblito y de la casa natal: *ahora* están siendo



corroídos y sólo pueden conservarse a través del poder de invocación de las palabras que es la poesía: “Y que el árbol del tiempo me entregue la primicia/ de un mundo seguro en torno mío/ como el fruto alrededor del carozo, y que sólo la palabra cosecha de nuevo” (Teillier 42).

Entonces, el imaginario urbano se nos presenta como invasivo, se superpone y trata de derrumbar la cotidianeidad de lo rural, que a su vez trata de conservarse en la memoria, de resistir, formando una especie de coexistencia de lo moderno con lo anacrónico, lo local y lo universal, infringe fronteras territoriales, físicas y simbólicas (Arfuch 93). Es necesario recordar, que esta rememoración de la infancia, que en su rasgo heterotópico simboliza la unión mítica de “todos los tiempos”, no sólo se concibe como el espacio perdido, sino que se proyecta en un futuro –de aquí su rasgo de atemporalidad-, es un anhelo que propicia el nuevo mundo, que es primitivo y de orden natural, es un regreso a lo rural que intenta vencer a lo urbano: “Un día/volveremos al primer fuego” (Teillier 51). Ahora bien, el aspecto que enmarca esta cualidad de lo rural, “sea el paraíso perdido o una próxima utopía social” (Hernández, 45), está medido, como bien mencioné anteriormente, por la muerte, que nos insertaría en este paraíso reconstruido. Sin embargo, la imagen de la muerte está relacionada con un abandono espacio-temporal y el resurgimiento de otro, una desterritorialización, “la fragmentación que posibilita el pasaje constante de un territorio a otro, una multiterritorialidad” (Haesbaert en Álvarez y Blanca 113). Por lo cual, no podemos hablar de una victoria de lo rural sobre lo urbano, en cuanto el imaginario rural se visualiza como un sueño del hablante: “Ninguna ciudad es más grande que mis sueños” (Teillier 27). Es el refugio de la convergencia de ambos espacios que se fusionan lentamente, ambos desconocidos por el sujeto, afectando su percepción y su habitar, es decir, su identidad.



2.3 Lo ciudadano en la represión: un acercamiento a la poesía de Tomás Harris

Zonas de peligro (1985) es el primer poemario publicado por Tomás Harris y está conformado por un conjunto de poemas escritos durante la dictadura cívico militar (1973-1990). De este modo, se inserta dentro de la generación de los 80's. Tal como afirma Ricardo López en el artículo "Tomás Harris: poeta de maravillas", esta generación no está definida por la fecha de nacimiento, pues considera a aquellos que publicaron después del golpe militar de 1973, en el cual la problemática de la censura y la autocensura provoca una respuesta de resistencia a través de la poesía; surge la necesidad de afrontar el momento histórico" (Harris en Gómez 2),

En *Fractura de la memoria* (2007), Nelly Richard nombra la principal característica que forma parte de las obras de arte producidas en el contexto de la dictadura, siendo esta la búsqueda de la lectura de lo "reprimido y censurado" a raíz de toda la "violencia social y sus múltiples fuerzas de desestructuración del sentido" (Richard 9).

A partir de los textos críticos de la Escena de Avanzada³, Richard determina que las obras gestadas bajo la represión marcan:

El surgimiento de prácticas del estallido en el campo minado del lenguaje y de la representación; prácticas para las cuales sólo la construcción de lo fragmentario —y sus elipsis de una totalidad desunificada— logran dar cuenta del estado de dislocación en el que se encuentra la categoría de sujeto que estos fragmentos retratan ahora como una unidad devenida irreconstituible (16).

De este modo, se construye un escenario en el cuál las obras de arte y literarias convergen; cada una implicaba una experiencia que "denunciaba figuradamente los abusos de autoridad con los que el régimen militar custodiaba las fronteras del Orden" (17). Los imaginarios correspondientes que involucraban las obras establecieron el concepto de "margen", que, según Richard, simbolizaba la pasión por el desenmarque (17).

³ Término con el cual Nelly Richard denominó a los textos críticos no oficiales que aparecen en el régimen militar. Menciona a autores, como Patricio Marchant y/o Adriana Valdés.



Cabe mencionar que el término “margen” hace alusión a lo excluido y lo apartado, es decir, lo marginal. El margen como representación de los cuerpos y del territorio alude a la desprotección frente a la violencia que conlleva el régimen opresivo, aquel que se llevó a cabo desde el golpe militar de 1973. En palabras de Cinthya Rinsky: “Es una época de exclusión. Excluidos del poder, de todo tipo de poder, no hay otro lugar que el margen. Márgenes múltiples; los políticos, el mercado, los jóvenes, el rock, el arte, la patria, el consumo, la ciudad” (13).

Aun así, luego de contextualizar muy brevemente cómo se desarrollaron las creaciones literarias y artísticas en época de dictadura, quisiera profundizar en la primera publicación de Tomás Harris, *Zonas de peligro*. La obra literaria de este autor se contempla como un mapa en el cual se recorre la ciudad de Concepción, nombra diferentes lugares geográficos como “El Yugo Bar” o la calle “Orompello”.

Zonas de peligro es uno de los pocos textos -hasta esa fecha- que no aluden a la metrópolis Santiago⁴. Harris rompe con el esquema de representación; tal como menciona Soledad Bianchi en su artículo “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente” para la *Revista chilena de literatura*, el autor elabora:

[Un] conjunto de poemas que constituyen un todo donde el espacio urbano de Concepción y algunas de sus calles y emplazamientos se transforman en puntos de referencias (...) constituyen un opresivo espacio del significante (...) como el poema, la ciudad es un texto con sus lugares de circulación y de lectura (180).

Así, Harris configura una “poesía citadina” (Bianchi 156) que rompe los márgenes de representación, manifestando lo corpóreo del territorio, del texto y del sujeto como espacios de lectura y violencia. Asimismo, responde a la represión que produce el régimen cívico militar escudriñando zonas de la ciudad y recreando un imaginario urbano.

⁴ También, el poeta Enrique Giordano construye un imaginario penquista desde el espacio de exilio norteamericano, especialmente en la tercera parte de su libro *El mapa de Ámsterdam* (1986), “Contramapa”.



2.3 Caracterización del imaginario urbano en *Zonas de peligro*

En *Políticas y Estéticas de la memoria* (2006), Nelly Richard reúne diversos ensayos que tratan la relación y los vacíos entre la dictadura militar y la etapa de transición; dentro de este conjunto, en “Capitales del olvido”, Guadalupe Santa Cruz escribe:

El cuerpo de las palabras se vuelve a veces una ciudad arrasada. El lenguaje se asemeja a una ciudad en razón del crimen que funda y alimenta a ambos, de las lagunas sobre las cuales ciudades y lenguas se construyen. La perspectiva que buscan establecer las ciudades, el ojo que desean despejar los dibujantes de ciudades está reñido con las formas abultadas de la memoria (105).

El texto es comprendido como una totalidad, es decir, un cuerpo del cual se desprende la ciudad, la que se presenta como un espacio que ahora es irreconocible y despreciable, en donde la memoria apenas aparece a través del trauma de la violencia: “tal vez la ruina o el recuerdo/ de un semáforo que no termina nunca de parpadear/ en la memoria en el deseo” (Harris 3). En *Zonas de Peligro*, el cuerpo textual, el cuerpo humano y la ciudad están siendo deshumanizados; la violencia amenaza cada rincón de la ciudad, de la población y de las páginas del libro; las palabras “constituyen un opresivo espacio del significante, tal como ahora el mundo aludido” (Bianchi 180). Lo anteriormente mencionado, puede visualizarse en el poema “Una puesta de sol”, en donde el terror y la persecución violenta se trasladan de la ciudad al propio poema:

las briznas caen bajo el peso de celofán de la luz.
Por eso no me muevo.
Un ojo
(se puede ver)
palpita rojo persiguiéndome sobre la calle.
Un ojo
(se puede ver)
parpadea rojo reflejándose en la página (Harris 25).



En los poemas de Tomás Harris la represión lo abarca todo. La ciudad es el cuerpo violentado y oprimido; es un mapa, o mejor, es el margen de un mapa, que es Chile, y toda la violencia se despliega en cada zona corpórea existente:

Así como largas y angostas fajas de barro.

Así como largas y angostas fajas de noche.

Así como largas y angostas fajas de musgo rojo
sobre la piel.

Las zonas de peligro son ininteligibles (Harris 1).

En su artículo “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente”, Soledad Bianchi comenta que el cuerpo funciona como resistencia de la represión, pero “si este territorio es habitado por sujetos cuyo cuerpo es reprimido, si el cuerpo de la ciudad soporta el autoritarismo de la máxima codificación, el cuerpo del país se contamina” (180). Entonces, “las zonas de peligro” abarcan la totalidad de los cuerpos, no son únicamente lugares o ruinas de la ciudad.

Desde el primer poema del conjunto, “Zonas de peligro”, el imaginario urbano se construye como un espacio violento: la calle está “desmembrada/ meada por los perros” (1). El espacio se describe con cualidades del cuerpo humano o animal, es decir, la calle mutilada representa la irrupción agresiva, porque “las zonas de peligro son inevitables; te rodean/ el cuerpo en silencio” (1). La ciudad, aunque sea un cuerpo que resiste la violencia, se transforma en un espacio repulsivo donde sólo se encuentra la tortura y la muerte: “y nuestros escasos letreros luminosos ocultan/ su única identidad: CAMPOS DE EXTERMINIO” (1).

En *Historia del cuerpo* (2005), Annete Becker escribe sobre los cuerpos rotos, torturados y deshumanizados en los campos de concentración, basándose en testimonios de supervivientes de los campos soviéticos y nazis. Becker menciona que el exterminio era salvaje; el campo de concentración era un espacio de golpes y de terror; se pasaba hambre, frío y sed; la privación de la libertad y el exceso de trabajo repercutía en un cuerpo desnutrido y agredido (315). También, menciona que los campos eran “depósitos de inmundicias”; los cadáveres formaban gran parte del paisaje, pues todo era baldío y suciedad (317). Asimismo, los cuerpos sufrían en conjunto, la violencia era permanente en cada uno de los sujetos



aprisionados: “En el campo, todo es colectivo, imposible estar solo, ni para dormir, ni para trabajar, ni para aliviar la menor necesidad corporal; se está siempre juntos, siempre bajo la mirada de los demás, promiscuidad y ultraje al pudor, entre olores y gritos, bajo los golpes” (318).

Para Harris, la ciudad completa transformada en una zona de peligro, es un campo de exterminio, en donde los cuerpos sufren las consecuencias de la represión y la violencia al igual que los cuerpos descritos por Becker; la ciudad y sus pobladores eran los prisioneros:

Y el cuerpo de las vivas se confundió
con el cadáver de las muertas,
y los signos contagiados de amor
se confundieron con los signos contagiados de violencia.
Cada muro separa a los cuerpos del peligro.
Pero cada cuerpo detenido en una esquina,
cada cuerpo cayendo a media cuadra
como un planeta trapeso de medias negras
era un contagio de amor para Orompello (12-13).

Los versos anteriormente citados son parte de “Orompello es un puro símbolo echado sobre la ciudad”, que corresponde al poema más largo del conjunto. Separados en 4 partes, se introduce la calle “Orompello”, de Concepción; esta zona se repite innumerables veces en el poemario, pues es mediante este espacio urbano donde se desarrolla principalmente el imaginario. Orompello, como lo afirma Soledad Bianchi (180), es la calle donde trabajan las prostitutas en Concepción; ellas son el personaje principal en el poema y representan la marginalidad “que data del Paleolítico Superior de la ciudad” (Harris 13). La calle más antigua del margen conforma la imagen general del espacio urbano, pero Orompello no es sólo un símbolo de tal marginalidad, ahora, más bien, la calle de las prostitutas se transforma en la viva imagen de la violencia y la muerte; la marginalidad ahora es superior, la calle es un desfile de persecución y matanza; “las putas no tienen la culpa/ sólo cumplían con su deber” (12); la calle que se edificaba a través del “amor sedimentado sobre cada capa geológica de muro/ negro, ocre, café” (13), ahora se mancha con sangre y dolor; los cuerpos se unen a la ciudad a través de la muerte:



Partidas abiertas espoleadas espoleados

Los cuerpos que sedimentaron

cuero sobre estuco,

hueso sobre adobe,

pintura sobre carne viva:

Y ya no habrá historia final

para estas mujeres (14).

En la tercera parte del poema se intensifica la duplicidad de Orompello en cuanto espacio marginal representado; la distancia que evoca el símbolo recae en el propio poema: “Como todo transcurría en Orompello/ estábamos protegidos por la ficción” (15). La ficción que enmascara el cuerpo textual funciona como un encubrimiento de la violencia, el peligro no está en el texto, está fuera de él, en la calle Orompello. Sin embargo, las palabras recrean la violencia, y lentamente se contaminan; el cuerpo está expuesto a la tortura, a la amenaza de la noche en la calle de Concepción:

A la hora última

Se van focalizando los incendios hacia la noche,

Se propagan desde los cuerpos

Que estallan como invocando el sol de mediodía (16).

En este punto, la ciudad es la representación del cuerpo herido; las zonas que antes formaban parte de una cultura, como era Orompello, ahora son ajenas a toda felicidad previamente existente, para simbolizar únicamente matanza y persecución. “Concepción se ha metamorfoseado en territorios existentes, pretéritos, actuales de ficción” (Bianchi 74). La ciudad es un espacio de lectura en el que converge el sin sentido y la recreación de lo baldío; la heterotopía del territorio no se liga a un pasado en común, a cierto parentesco colectivo, sino que, más bien, el espacio ahora es símbolo de muerte; Concepción pierde todo sentido de comunidad y la ficción no puede reconstruir ni proteger los lugares, pues no halla sentido en lo que está privado de identidad; la ficción se encuentra identificada con la falsedad y el trauma que provoca la violencia:



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

400 años

inventaron el baldío

donde no se ponía el sol

pero inventaron una polis

donde no refractaba el sol

La Concepción

te inventa

una nebulosa fragmentaria

lo inventado es parcial (23).

Además, Bianchi comenta en “Reiterar la forma de lo inasible”, que Concepción es historiada por Harris como una provincia hispanoamericana inaugural (220). Esto quiere decir que en *Zonas de Peligro* se establecen diferentes espacios que construyen el imaginario urbano y uno de ellos alude a la colonización, al factor común de los países del continente americano. El uso de la violencia no es particularmente algo desconocido en el continente sudamericano; desde la época colonial la violencia se impone para establecer una relación de poder entre conquistador/conquistado, tal como menciona Antonia Torres en *Las Trampas de la nación*: “la aplicación de la violencia como instrumento de disciplinamiento social ha estado presente ya en los inicios de la República chilena y puede ser considerada una forma de orden fundante de esta sociedad” (81). Es por esto que los versos anteriormente citados sitúan a Concepción como un invento propiciado por la violencia impuesta en la transgresión colonial, conformando una especie de origen ficticio que involucra un elemento común en todo el continente. Ahora, todos los espacios visitados por el sujeto se reducen a la violencia que se sigue perpetuando, transformándose en un puro símbolo de tortura:

El rojo rojo de un iris

cuya prehistoria fue azul

cuya prehistoria fue verde

una copa de árbol aguada

cuya frondosidad era simplemente el follaje (3).



Una vez más, los cuerpos de la ciudad y del texto se entrelazan como un espacio de lectura donde se representa la opresión y la violencia; el rojo, color del fuego y la sangre, aparece triunfante en el poema. En el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier el rojo simboliza el carácter ambivalente de la vida y la muerte (888), y también representa tanto las virtudes humanas como “los vicios, la crueldad, el homicidio y la matanza” (890). Ahora, este color se impone sobre el azul, color de la transparencia y del “vacío exacto puro y frío” (163), y al verde, color tranquilizador del reino vegetal (1057). Es decir, se impone la violencia sobre lo natural, sobre el follaje prehistórico del paisaje; se impone la persecución sobre la representación, en el follaje del texto, en el significante.

Entonces, a raíz de, como dice Bianchi, la “historiada” Concepción, existe una especie de mitificación que elabora el recorrido del imaginario, en el cual los espacios de la ciudad emergen como consecuencia de la violencia; no hay nada más que dolor y arrebatamiento de un centro baldío. Por lo tanto, la palabra es el mito y los lugares adquieren un contraste oscuro y sangriento:

la retórica es el mito
los paraísos jamás reencontrados
esta misma lluvia barrió hasta
los desagües
las cenizas de los héroes
el mito el fragmento el desagüe tu
ojo
o tu culo
lo mismo ayer hoy mañana pasará
el poeta norteamericano Ginsberg leyó en
este rincón sudamericano miserable por los
60 (Harris 11).

Lo fragmentario se transforma en una totalidad, ya que el desplazamiento de la violencia mutila los cuerpos, fragmenta no sólo lo corpóreo y lo simbólico, sino también la temporalidad; el pasado es igual al futuro debido a la experiencia del trauma que existe como



un presente tortuoso: “la retórica es el fragmento” (11) y el mito es el fragmento, por lo que “el espacio penquista, sus calles, sus lugares, podrían ser cambiados e intercambiados por cualquier otro ‘... barrio sudamericano...’⁵” (Bianchi 221). A raíz de un origen fragmentado por la época colonial, el contexto de la dictadura problematiza e intensifica la violencia impuesta sobre la ciudad y sus pobladores; las “zonas de peligro” como un “rincón sudamericano” consolidan la idea de cuerpo fragmentado, desde las localidades más pequeñas hasta toda Sudamérica.

Además, el texto también emerge como cuerpo fragmentario en el poemario de Harris. Siguiendo la idea foucaultiana de la literatura como una fábula del lenguaje ausente, como un desdoblamiento y simulacro, Antonia Torres explica: “Foucault reivindica las posibilidades que posee la literatura como oposición al ‘orden’ de un discurso hegemónico (y atrapado en el silenciamiento) como forma de resistencia y hasta de transformación de éste, por la vía del simulacro, la transgresión, el límite” (128). Es decir, la violencia es la forma de transgresión de la palabra, su propia emergencia. Por lo tanto, Harris construye una dialéctica de la violencia, que en el cuerpo textual se observa a través de lo fragmentario:

[de] los vacíos, los huecos, que interrumpen los versos y se desplazan a la estrofa, moviéndose, además entre los poemas, trasladándose de página a página. Estas mudanzas y traslaciones se añaden al obligado tránsito del lector en la lectura que, además, se vuelve doble recorrido a causa del itinerario urbano (Bianchi 221).

En todos los poemas hay vacíos, que se retoman por medio de repeticiones continuas; son obsesiones que (re)aparecen incesablemente; imágenes que aluden a los cuerpos transgredidos, desplegados en la ciudad y su ficción; violencia y obscenidad que se desbordan resaltando la marginalidad. Estas imágenes que se repiten forman parte de lo que Sigmund Freud nombra “compulsión de repetición” (73). Y son las obsesiones que fijan el trauma y permiten revivirlo. En Harris, la exhibición de la muerte y los cuerpos torturados producen un impacto tan insólito en el sujeto que provocan el trauma, el cual es vivenciado una y otra

⁵ Bianchi especifica que aquella cita corresponde a un verso del poema final de “Diario de Navegación” en *Cipango*, ya que así dialogan diferentes obras de Tomás Harris, que comparten aspectos como la mitificación de los lugares y la identidad fragmentada sudamericana.



vez sin la necesidad de quererlo; aparece superponiéndose en los lugares visitados por el sujeto, es por ello que se describen de la misma forma reiteradamente. Por lo tanto, estas obsesiones se observan, principalmente, en los poemas a modo de caracterización de los espacios. Por ejemplo, en los poemas que llevan el mismo título del poemario, “Zonas de peligro”, se repite cómo el control y la violencia invaden a los cuerpos a través de un lenguaje obsceno, pues la violencia también es obscena, es decir, explícita: “El espacio menstrual inaugurando sus fajas/ de cultura sus fragmentos de Poder/ a tu ojo a tu culo a tu idea a tus ganas” (4). De la misma manera, la descripción de los espacios se repite como “largas y angostas fajas de sangre/ de semen de pintura seca de baba” (4). Asimismo, se reitera la idea de la ciudad como fragmento; la ciudad como un mito inventado desde la colonización; inventada también en el lenguaje, en la poesía:

La retórica es el fragmento la parte
el par sin cara de tetas pegándote en
la espalda en el pasillo húmedo de la micro
el líquen orgánico el lirio
vaginal el deseo escociéndose las heridas
las señales las marcas por aquí
por allá rojas (10).

Por último, se reitera cómo la calle Orompello se forma como un espacio de asedio, contraponiéndose al espacio construido en la poesía, que es pura ficción. Debido a la constante repetición de esta calle en los textos, Orompello se configura como el lugar donde, aunque se mencione a ratos como única ficción, más se revive el trauma:

Pero como todo transcurre en Orompello
estamos protegidos por la ficción:
descubriendo todas las noches
la herida más sangrienta
bajo el sol de 40 voltios
envuelto en celofán rojo
con la misma estupefacción de un idiota ante el mar



como ante un charco de lluvia (26).

Siguiendo la misma idea del párrafo anterior, se puede observar, entonces, que la obscenidad también se presenta como una repetición constante en representación de la marginalidad. Lo obsceno emerge a través del registro violento del lenguaje que caracteriza los espacios, es decir, al imaginario urbano que se construye a través de la ficción:

Lo negro lo rojo lo pardo lo amarillo
partenogénesis del Nuevo Mundo
putas señales papel confort animales
insospechados el líquen orgánico
el lirio vaginal
son la fijación constante
fragmentos
humanos como manchas (4).

Lo obsceno en *Zonas de Peligro* desborda los márgenes de representación, actúa en los cuerpos infringiendo “lo prohibido”; la censura represiva funciona como resistencia a la realidad que vulnera a los cuerpos; el lenguaje obsceno en la ficción reafirma la violencia, tal como menciona Jean Baudrillard en *De la seducción* (1979): la obscenidad posee “contenido sexual de transgresión, de provocación, con una violencia fantasmática propia” (30). En Harris, el contenido obsceno es una zona de peligro, pues representa al cuerpo, a la ficción y al margen; en tanto es “exceso de realidad, la hiperrealidad de la cosa” (29). La oposición a la censura por medio del lenguaje obsceno es una respuesta a la represión, funciona como una exhibición del espacio y liberación de los límites. Federico Juega, en el prólogo de *Pornografía y obscenidad* (1981) de Lawrence y Miller, establece que “ante tanta corrupción, expresarse sin remordimientos, sin mentiras, puede ser una forma de liberación: expresarse con la palabra y expresarse con el cuerpo” (10).



De esta manera, las imágenes obscenas y violentas que se repiten en la ciudad como una obsesión, se acercan a lo que Teresa Calderón plantea como una “estética de lo grotesco”⁶ (37), característica que define a las obras barrocas, en cuanto simbolizan “lo estrambótico, la extravagancia y el mal gusto” (Amador Martínez en Sarduy 5). Lo grotesco en Tomás Harris se representa a través de las temáticas del texto: “la muerte, la prostitución, el crimen, el cine, [la música]” (Calderón párr. 4). En *Zonas de Peligro*, todas las temáticas son mencionadas en relación al espacio. Respecto al cine, en la tercera parte de “Orompello es un puro símbolo echado sobre la ciudad” (Harris 15), se nombra la película *Goldfinger*, enlazándola con la muerte, el espionaje y el color dorado en la calle de la prostitución y la marginalidad. En cambio, la música aparece como un recuerdo lejano en el habitar del espacio: “antes estaba el Cecil Bar y cantaba nada menos que/ la Billye Holliday” (8). La muerte se manifiesta como causa de la represión, es el terror de los cuerpos y la persecución misma:

Innominados,
los cuerpos,
como sin ojos,
no sé si te miran,
pero te
miran (2).

Ahora bien, existen diversos lugares que representan al imaginario urbano, como ya pudimos observar en torno a la representación de la calle Orompello. Sin embargo, surgen otros espacios igual de represivos y marginales que simbolizan una violencia destructora. En ese marco, surge el Yugo Bar, en el poema del mismo nombre, como un lugar ubicado físicamente en la “esquina de Prat” (5). Se constituye como un espacio que permite “un vértice entre dos sueños” (5), vale decir, en aquel lugar converge la esperanza de acabar con la tortura y el miedo de salir para revivir la matanza sucedida en las calles; el bar es un espacio de falsa protección promovida por la convivencia y el alcohol, que finalmente solo asevera el terror. Diferente a lo que sucede en Orompello, el Yugo Bar no pretende ser un lugar donde

⁶ Teresa Calderón publica “Un acercamiento a la estética de lo grotesco” (1993) en *La Nación*. En el artículo, Calderón revisa otras publicaciones de Tomás Harris, como: *Cipango* (1992), que contiene los 4 primeros poemarios publicados y *Noche de brujas* (1993).



se reviva el trauma, sino más bien, ser un espacio de resistencia. Al igual que las “reacciones de defensa” (73), definidas por Freud como evitaciones, el Yugo Bar pretende ser un lugar donde se olvide lo vivenciado. Sin embargo, se produce un efecto adverso, se acrecienta la fobia:

tu pecho sobrecitado a presión
por las murallas de esta bóveda excavada en el
elemento
natural de la ciudad bajo una luna verde de luz
neón parpadeante: ahora eres tú que tiemblas
como si te masturbaras o permanecieras bajo la luz
de una vela (5).

En este poema la luz no simboliza conocimientos clásicos como el de la pureza o el conocimiento (Chevalier 666). Mejor dicho, representa la exhibición del miedo, la vigilancia y la observación. También, resulta un complemento más que representar un contraste con respecto a la oscuridad, aquella que representa la noche y la hora de más temor y violencia. Entonces, la luz aparece como simultánea a la noche, como fuerzas conjuntas del peligro que invaden los lugares más recónditos de la ciudad.

Otro sitio que forma parte del imaginario urbano es la “Tropicana Boite” (8). Corresponde a un local donde convergen espacios de diferentes temporalidades: un espacio construido desde el recuerdo y otro que se superpone comprendiendo el lugar desde una situación actual. En ese sentido, la Tropicana Boite se enuncia como un lugar heterotópico, en cuanto cumple con la regla, descrita por Foucault, de yuxtaponer en un lugar varios espacios incompatibles (25), puesto que el recuerdo promueve la asimilación del sitio como un espacio de celebración y felicidad. Sin embargo, debido al contexto de peligro que surge desde el tiempo presente del relato, irrumpe en el espacio el terror y la marginalidad de la mayoría de los clientes que representan, en general, a los habitantes de Concepción. Además, un lugar heterotópico está ligado a “recortes singulares del tiempo” (26); por lo tanto, se forma un espacio heterocrónico. En cuanto a la Tropicana Boite, el tiempo se hace infinito mediante la superposición de las dos diferentes temporalidades en el lugar. Entonces, el local se establece como un espacio en el que cualquier habitante puede entrar y conocer la ilusión



que provoca el acto de recordar; “la heterotopía es un lugar abierto, pero que tiene esa propiedad de mantenerte afuera” (28):

Donde ahora funciona la Tropicana Boite
antes estaba el Cecil Bar y cantaba nada menos que
La Billye Holliday
en tiempos de mayor gloria
para todos los que hablamos;
los motivos del cambio se nos pierden
pero los vericuetos,
entre los torniquetes
del tiempo
del deseo; pero
lo que importa es el mural
el mural de la pared del fondo
el mural de los obreros doblados bajo los troncos
inmemoriales,
sendos grilletes contra un fondo de bosques devastados

La represión transforma a todas las figuras presentes en el poema en una representación de lo marginal, a través de un mural que, siendo un artefacto, un objeto, es la realidad; en cambio, lo falso es el recuerdo, la felicidad o la esperanza que surgía de ello:

Contra el fondo del bosque devastado
se aparecía entre las cortinas un
contrabajo negro
que vomitaba por la boca abierta
el aullido de luz roja que se tragaban
los cuerpos a la miseria del mural
[...]
y yo pensaba en los turgios a los que se había
descastado la belleza



aferrada a éstas las últimas posibilidades de
lo falso (9).

El último lugar descrito que corresponde al imaginario urbano es el “Hotel King”; existe en él que al igual que en la Tropicana Boite, existe la esperanza ilusoria de que es un espacio que protege de la violencia del exterior; es una “última bondad” (19). Sin embargo, la persecución y la muerte inminente no abandonan ninguna zona de la ciudad, ya sea afuera en la calle o dentro de algún local. En este lugar en específico, los cuerpos atiborran cada espacio del hotel al igual que el miedo que los funda. Al mismo tiempo, el hotel se entremezcla con la calle, con la ciudad misma que está siendo reprimida, es decir, el Hotel King representa la ciudad, ese espacio en el cual los cuerpos están desprotegidos, fragmentados y violentados:

El hotel King.

Está oscuro.

No se ve tu cuerpo.

Los muros se cuartearon.

La humedad del cielo raso descende

hasta nuestros cuerpos

ovillados

[...]

Herrumbres de locomotoras viejas pueblan el hall,

La plaza, las calles circundantes (20).

De igual manera, la marginalidad característica de la calle Orompello se traslada al Hotel King como representación de la ciudad. A pesar de la miseria y la violencia constituida en este presente dictatorial, sigue repitiéndose la esperanza que surge de los recuerdos. Sin embargo, esta aparece de manera irónica, representada a través de la habitación 17 del hotel, como una forma de escape al horror que no pareciera tener salida, ni siquiera en la ficción:

Entre las plateadas montañas de desechos,

una puta impúber buscará jeringas usadas,

restos resecos de neoprén.



Estaba oscuro

en la pieza 17

aún llamada la pieza de los sueños (21).

A raíz de todo lo mencionado anteriormente, la fragmentación, la obsesión y la violencia no sólo aparecen como una descripción repetitiva de los espacios de la ciudad, sino que también en el propio lenguaje; en la reiteración de elementos simbólicos que recaen en los cuerpos; la obscenidad, la irrupción de lo crudo y lo desnudo del dolor forman parte de la representación del imaginario urbano a partir de los símbolos desplegados en los espacios. Desde el primer poema se identifican dos elementos constantes que resurgen en la mayoría de los textos posteriores; me refiero al color predominante en el poemario, el color rojo: “todo el rojo no sé si de sangre o de gaseosas/ se derretía por las veredas y por las calles” (22), y al silencio, la característica primordial de las zonas de peligro:

Las zonas de peligro son inevitables; te rodean
el cuerpo en silencio,
en silencio te lamen la oreja,
en silencio te revuelven un ojo (1).

Anteriormente, mencioné que el color rojo representa, primordialmente, la sangre y el fuego, según Chevalier. En el poemario existe un exceso del símbolo, en el cual se pone en contraste con otros colores, como el negro o el amarillo; el negro aparece como color de la noche, momento del día dónde el peligro se hace más presente. También, el negro simboliza vacío absoluto, la desaparición y el luto, “el duelo sin esperanza” o “la pérdida definitiva” (Chevalier 747): “te zambulles en un vacío negro y desaparece su luz/ por algunos/ segundos” (Harris 17). En cambio, el amarillo aparece como símbolo de lo permanente, la representación de lo baldío, de lo intenso, de lo violento y lo “agudo, hasta la estridencia, o bien amplio y cegador” (Chevalier 87): “el caballo amarillo galopa la calle del tiempo/ de regreso a los tugurios de polvo” (Harris 24). Si bien, el símbolo del color rojo sigue la misma línea de significado definida por Chevalier, en Harris la sangre y el fuego aparecen como una agresión a los cuerpos; la sangre representa el dolor desparramado en las calles y la exposición de la muerte; el fuego es el peligro que consume a los cuerpos, la invasión de la violencia extrema; el rojo es la viva presencia de la persecución y el peligro:



Pero los incendios son luces rojas desmesuradas,
gotas de sangre como las manchas del sol,
deseos detenidos más del tiempo aconsejable pudriéndose
en sus exclusas (16).

En cuanto al silencio, este simboliza otra cualidad de la violencia sobre los cuerpos proyectada en el imaginario urbano. En los poemas, el silencio es la vigilancia y el miedo; en la ciudad el silencio no significa calma ni quietud. Más bien, es la repercusión del peligro, difiere del carácter grandioso que le otorga Chevalier como generador de “grandes acontecimientos [que dan] a las cosas grandeza y majestad” (947). Aparece en la representación de la matanza y del espanto, porque en los campos de exterminio no hay tranquilidad, en ellos el silencio es pura fachada de la tortura y la persecución. Así, el silencio se consolida como la espera de la crueldad que surge como rememoración y eco del trauma de la violencia, jamás como un descanso: “un grito y otro grito no interrumpen el silencio,/ lo confirman,/ lo pueblan” (Harris 20).

Asimismo, la violencia se hace continua por medio de la acción de perforar. Esto quiere decir, que se produce como una intrusión en los cuerpos, adentrándose hasta conformar una totalidad y adueñándose del centro, provocando la fragmentación y la mutilación de lo conocido. Por lo tanto, el mundo tiránico y represivo invade al cuerpo destruyendo al sujeto:

A medida que te alejas del centro y te adentras en Orompello
los incendios disminuyen y el fuego
se concentra en cinco y seis focos de un rojo profundo
como sangre fresca horadando
la oscuridad de las fachadas nocturnas (17).

A modo de síntesis, el imaginario urbano en *Zonas de Peligro* se construye a través de un recorrido por diferentes territorios, el cuerpo textual y el cuerpo de la ciudad, reconociendo lugares y describiendo espacios que se enlazan por medio de la acción de mirar



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

y por una memoria perdida debido a acontecimientos traumáticos que se reproducen como obsesiones, repeticiones y “marcas urbanas” (Arfuch 91). Es decir, se trata de zonas específicas que simbolizan vigilancia, tortura, persecución y violencia. Así, Harris realiza una “cartografía aterradora” (91), producto de la dictadura cívico-militar que convirtió a la ciudad en un campo de exterminio.



Capítulo 3: Configuración de identidad

3.1 Sujeto y memoria

El imaginario rural/urbano en *Crónica del Forastero* se elabora a través de la imagen del paisaje que surge como un sueño del sujeto. No es de extrañar que el propio autor haya nombrado al conjunto de poemas una “crónica”, en cuanto cada texto se nos presenta como un detallado recorrido cartográfico; es un viaje entre zonas de recuerdos y anhelos; un espacio atemporal entre pasado-presente histórico y el contenido que implica la subjetividad: la infancia.

El cronista, por definición, es aquel que describe en orden cronológico sucesos y vivencias experimentadas; incorpora su imagen del mundo por medio de la crónica. Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile, define crónica como “narración que, valiéndose de recursos literarios, reconstruye sucesos históricos de los cuales el autor ha sido testigo” (Párr. 1). En la obra de Teillier, el sujeto surge a través de las descripciones del espacio rural como un cronista que registra no sólo los acontecimientos, sino también las emociones vinculadas al territorio. Así, el texto funciona como un resguardo de la identidad:

La lluvia cae en los umbrales donde nacimos.
Pasa descalzo el anciano que vende verduras puerta
por puerta.
El guardacruzas tiene frío.
Toda estación es dura para los pobres.
La casa natal
Se empequeñece cuando nos acercamos a ella.
Pero alas vibrantes y acampanadas
nos hacen recuperar el espacio perdido (21).

Como mencioné anteriormente, las descripciones se elaboran a través de un recorrido cartográfico, en el cual el sujeto se transforma en una especie de *flaneur* que camina y observa diferentes lugares construyendo retóricamente el espacio en base a sus recuerdos. En este



sentido, el recorrido se establece como un viaje de reconocimiento al territorio de los recuerdos de la infancia y de personajes familiares que aparecen como elementos que producen la emergencia del sujeto, puesto que “las formas de narrar el entorno y de narrarse a sí mismo” (Rizo 54) conforman la identidad y su vínculo con el espacio.

De este modo, el sujeto aparece en el texto dirigiéndose a sí mismo en tercera persona; le habla a un “tú” perdido en el presente, pues solo corresponde a la figura de la memoria:

Yo te veo
doblar esquina
perderte
una mañana de pájaros y leche (Teillier 14).

Así, se establece que el viaje hacia los recuerdos está marcado por un distanciamiento del sujeto con el territorio, en el cual no sólo está perdido el espacio, sino también su identidad:

Veo pasar un rostro desconocido
en el canal que pasa frente a la casa.
Ese rostro
será mi rostro algún día (11).

En estos versos, el sujeto se identifica como un “otro” desconocido de sus recuerdos, para referirse a un “yo” del presente del relato. No es primera vez que comento la convergencia de diferentes temporalidades en el imaginario; no obstante, la identidad aquí es abarcada desde la interrupción del sujeto en la identificación del espacio, irrumpe continuamente en el recuerdo conmovedor de su infancia para descomponer “los espacios, materiales y simbólicos, que se construyen desde el afecto, el cuidado y el reconocimiento” (Álvarez y Blanco 106). La irrupción aparece en varias ocasiones con letra cursiva, dando a entender la diferencia en la voz del sujeto; quien habla ahora es otro, de otra temporalidad, del presente que el recuerdo fastidia, formando un dialogo que transforma al espacio en una ruina que debe ser recorrida para auto identificarse:

¿Quién soy yo? --- “¿Quién pensabas tú que yo sería?”



---*Déjate de jugar a los recuerdos. “Aquí estás*

después

de años y años. [...]

Vuelo blanco

de una mariposa que muere

entre habas nuevas (Teillier 35-36).

3.1.1 Nostalgia y otredad

Por medio del recuerdo, el sujeto de *Crónica del Forastero* establece un vínculo con el territorio; la nostalgia aparece a raíz de reconocer los espacios de la infancia; el regreso al pueblo natal despierta la emotividad que tiene el sujeto hacia los lugares del pasado. Sin embargo, a medida que avanza en su viaje hacia el recuerdo, el sujeto sufre un quiebre identitario, puesto que los espacios comprendidos a través del recuerdo no son iguales al tiempo presente. Quiero decir, al estar lejos de su lugar de origen, el sujeto abandona su modo de vida, o sea, su cotidianidad; al no estar en el territorio pierde la cualidad de pertenencia que le permitía identificarse con sus pares; el sujeto se siente solo a pesar de que reconoce los lugares de la infancia, pero estos ya no cumplen la misma función de espacio que en el pasado.

Dicho lo anterior, la pérdida del espacio de la infancia afecta al sujeto, tanto así que se siente “otro”, un forastero: “Quizás sea necesario perder hasta la casa natal/ que nuestras manos no reconozcan nuestros rostros” (Teillier 49). Según Sigmund Freud, cuando existe una pérdida de algún objeto amado el sujeto experimenta un duelo, que es “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc” (3). No obstante, en el duelo es posible identificar lo perdido y desplazarlo a otro objeto de amor, cuando no es posible reconocer qué fue lo perdido en lo que se perdió, se produce otro tipo de reacción, la melancolía. La principal diferencia que se establece entre ambas reacciones es que, en la melancolía, la elección de objeto se cumple sobre una base narcisista (10). Por lo tanto, al perder el objeto se regresa al narcisismo



primario, lo que permite al sujeto identificarse con el objeto perdido; existe un “empobrecimiento del yo” (4), provocando que el sujeto se autoreproche y autocastigue. En los poemas de Teillier, el sujeto es incapaz de reconocer lo que perdió, pues ese espacio de la infancia ya no está representado en los lugares: “Ya no aparecen las bandadas de choroyes y torcazas/ que abrumaban los manzanos silvestres” (50). Existe un anhelo de regresar al espacio perdido para recuperar la felicidad y el modo de vida que formaba parte de su identidad, sin embargo, es imposible: el territorio ha cambiado producto del paso del tiempo y el sujeto ha perdido todo lo que ha sido familiar en el pasado: “me senté junto a la hoguera a punto de extinguirse/ sin poder recordar/ cuales eran las piedras de donde nacía el fuego” (48). De este modo, el sujeto cuestiona su identidad, siente culpa y necesita retornar al pasado a modo de refugio, ya que ningún lugar puede hacerle recuperar el espacio de la infancia ni su identidad:

Se llega a la Estación Central perdido entre el gentío.

La ramazón de fierro retiene el eco de nuestros pasos
para mascullar oscuras canciones.

Vagaré por las calles y sin querer me detendré frente
a una bodega.

Hay un libre olor a tierra tras la lluvia,
y vuelvo al patio donde saludo a la nubecilla enviada
por la última locomotora a vapor (Teillier 28)

Entonces, la configuración de lo nostálgico y lo melancólico vincula la identidad con el espacio por medio de los recuerdos en la construcción del imaginario. Para Julia Kristeva, la melancolía representada retóricamente conlleva una paradoja:

Si la pérdida, el duelo, la ausencia desencadenan el acto imaginario y lo alimentan sin interrupción en la misma medida en que lo amenazan y lo arruinan, cabe notar también que se trata de negar esa tristeza movilizadora erigida en fetiche para la obra. El artista que se consume de melancolía es, a la vez, el más encarnizado guerrero cuando combate la renuncia simbólica que lo



envuelve ... Hasta que la muerte lo toca o el suicidio se le impone como triunfo final sobre el vacío del objeto perdido ... (13-14).

En el segundo capítulo de esta tesina sostuve que la mitificación del territorio sólo se produce a través de la muerte, es decir, la representación del imaginario subyace la acción de morir para reconstruir los espacios perdidos. En esta obra, la muerte es la convergencia de las temporalidades, es un fin anhelado hacia la felicidad, un sueño idílico. Debido a lo anterior, la melancolía es el motor y la amenaza tanto del imaginario como del sujeto, ya que la ausencia de los espacios simbólicos de la infancia conlleva a la desaparición total del sujeto:

*Tú has muerto, tu perro ha muerto ahogado. Pero
si cierras los ojos vendrá a encontrarte a
orillas del río.*

*No-temas: Te hallarás con el niño que vivía a orillas
del río,
con el humo que en la chimenea sale a buscar ser
árbol (12).*

Por otra parte, la identificación con la otredad guarda relación con lo que mencioné en la primera parte de este capítulo: el distanciamiento y el viaje de regreso por el territorio que permite reconocer la pérdida simbólica de los espacios de la infancia. No obstante, la melancolía también forma parte de la identidad del “extranjero”, en cuanto produce extrañamiento del entorno y sobre sí mismo. El forastero va recorriendo los lugares, está vagando, perdido por los espacios que para él no significan nada más que la lejanía de lo ya conocido, del lugar de dónde proviene; es un “otro” en la visión de los demás y “otro” en su propia experiencia. De acuerdo a lo mencionado por Fiona Ross en “Paisajes sensoriales: sensación y emoción en el quehacer del lugar”:

Tanto en el terreno familiar como en el desconocido, no nos movemos como autómatas, sino como seres vivos y relacionales; tanto agentes activos como restringidos por la convención. Nuestra comprensión del paisaje refleja nuestro emplazamiento dentro de él como seres sociales y fenomenales [...]



Implica que los mapas individuales se diferencian, se traslapan y subyacen (189).

Por lo tanto, aunque el sujeto poético reconozca el territorio como familiar, se siente un forastero debido a los cambios proporcionados por la época moderna, los modos de vida que difieren de sus recuerdos y las relaciones sociales cotidianas que perdió debido al distanciamiento de su hogar:

Quedé solo en medio de un bosque.
El bosque ya no me reconocía.
Hermanos y amigos partieron
hacia los cuatro brazos del horizonte (Teillier 48).

Entonces, la identidad del extranjero en Teillier no solo está orientada hacia una desterritorialización, sino también al extrañamiento del sujeto que produce entender los espacios como ajenos, ocasionado por el avance urbano en la zona rural. En este sentido, lo que afirma Federico Schopf sobre la poesía de Pablo Neruda, también puede visualizarse en Teillier: El poeta se siente separado violentamente en la ciudad: separado —desgarrado--- de la naturaleza (que resurge principalmente en su recuerdo) [...] y separado de sí mismo” (40):

Ahora,
bosques quemados.
Tierra
que muestra su desnuda y roja osamenta.
Faltan madera y trigo.
Sobran radios portátiles
y mañana tendremos televisión (Teillier 51).



3.2 El sujeto individual y colectivo

Abordo la lectura del imaginario urbano en Tomás Harris insertándola en un contexto social-histórico específico: la dictadura cívico-militar que transcurrió de 1973 a 1990. La violencia se configura como discurso hegemónico en los poemas, en el cual sus ejes principales son las temáticas de la ciudad y lo metapoético. No obstante, el sujeto poético surge desde la invasión de esta determinada violencia en los diferentes cuerpos, manifestándose desde el habitar los espacios de lectura de la ciudad y del texto.

El recorrido del territorio en *Zonas de Peligro* está caracterizado por la detención y observación del sujeto-mirón que describe simbólicamente el ambiente hostil de cada esquina que frecuenta; a través de la experiencia de los sentidos la violencia encarna en el sujeto. Sin embargo, la figura del “ojo” predomina en las escenas como una imagen ambivalente propia de la vigilancia y persecución proyectada en el sujeto, pero también, en otros personajes mencionados. En toda la obra, observar implica una especie de voyerismo ligado al sentido del espionaje; “el ojo rojo” que emerge en el texto y que todo lo ve, que amenaza con su vigilancia sobre los cuerpos; el ojo que es la representación de lo explícito, lo obsceno y lo represivo:

Un ojo
(se puede ver)
palpita rojo persiguiéndome sobre la calle (25).

En el artículo “Identidad y memoria, simetrías del olvido”, Rafael Parada escribe:

Mirar, escuchar es entender lo que capacita para el actuar. Tocar es comprobar una semántica difusa que va de un máximo, casi hasta el dolor o a su levedad, como la seducción. Tocar es la simetría y confusión de un límite. El lenguaje hace tocar en el sentido de algo que vemos o escuchamos (227).

A través del lenguaje manifestado por el sujeto, el ojo y la mirada se vuelven destructoras de los cuerpos, aunque también involucran la miseria del poder observar la crueldad de la tortura y las muertes. En la vigilancia y en el placer de la tortura no hay límites, en la obra y en el lenguaje la obscenidad que describe el sujeto interfiere en los deseos de



mantener a los cuerpos silenciados; el ojo se vuelve imagen de vigilancia y lamento, pero también de deseo y libertad:

Sabemos que están ávidos de mirar por nuestra
mirada
aunque sean estos magros húmedos reflejos
miserables:
solo vamos a describir inocentemente lo que nuestros
ojos vieron
luego de subir las escaleras de entrada;
el espectáculo se llamaba Mood Show
y la sangre perfumaba la fiesta y el combate;
se libraba un ritual en base a fases
cuyos puntos de intersección no alcanzamos a comprender (29).

En la cita anterior, el sujeto individual forma parte de un determinado sujeto colectivo, pues se identifica a partir del pronombre plural “nosotros”: “nuestras miradas”; nosotros “vamos a describir”. Este modo de expresión alude a la identidad de identificación, por el cual el individuo comparte rasgos y valores con un determinado grupo. Antonia Torres explica la teoría del “afuera” del sujeto, es decir, la autopercepción de sí mismo que sucede a través del reconocimiento de una realidad ajena; la existencia de otro que se opone al sí mismo: “La necesidad de un ‘Otro’ y de una escena de interpelación que permite la emergencia del ‘yo’. [...] Sin un ‘tú’ no hay ‘yo’ posible, y, por lo tanto, tampoco narración” (135). En la obra de Harris el sujeto emerge a través de un “tú”, en la mayoría de los poemas el hablante se dirige a un “otro” para describir cómo afecta lo acontecido al cuerpo en la ciudad: “Las zonas de peligro [...] te rodean/ el cuerpo en silencio” (1). El “tú” al que se refiere el sujeto está representando al sujeto colectivo anteriormente mencionado, pues el sujeto aparece inserto en el escenario, forma parte de las experiencias, presencia la violencia y también la sufre: “no sabemos bien desde dónde/ un grito y otro grito no interrumpen el silencio,/ lo confirman” (20). De este modo, en *Zonas de Peligro* el sujeto poético se adhiere a la voz del colectivo, en cuanto sufren las mismas experiencias; ambos conforman los



cuerpos violentados en el campo de exterminio; son las figuras sin voz que emergen del texto representando la resistencia a la represión totalitaria:

Como un ahogado emergiendo empapado
desde el fondo del espejo
que refleja
a nosotros tú el demente
El niño hipando el Otro tú
ese hombre
enmascarado en un viejo
con gusto
a papas crudas en la boca (Harris 7).

Entonces, la figura del otro aparece como un reflejo de sí mismo; es la identidad proyectada en el espejo, reproduce su imagen y la contiene (Cirlot 194). De ese modo, el texto funciona también como un espejo, puesto que construye y representa retóricamente al sujeto colectivo y a las figuras marginales.

A pesar de que el sujeto individual está incorporado en el sujeto colectivo, también emerge la voz del “yo” en los poemas, lo que es ocasionado mayoritariamente por la rememoración de acontecimientos en un determinado espacio. Tal como sucede en el poema “Donde ahora funciona la Tropicana Boite”, en el cual la identidad no es provista como permanente a través del tiempo; la memoria no la resguarda, sino que se reafirma un cambio, un antes y un después entremediado por el empobrecimiento de los sujetos a raíz de la violencia: “Y yo pensaba en los tugurios a los que se había/ descastado la belleza” (9).

3.2.1 Marginalidad y fragmento

En *Zonas de Peligro*, reconocerse a sí mismo como otro no sólo conlleva a la representación colectiva de un “yo”, sino también a la imposibilidad de ser “uno mismo” en los diferentes espacios. La identidad se define como una dialéctica de lo externo y lo interno: sin la existencia del otro no existe el “yo”. Ahora bien, esta dialéctica también funciona como



principio del discurso hegemónico totalitario, en cuanto se adhieren valores normativos y connotaciones de control e imposición sobre la conducta en un determinado territorio; la ajenidad corresponde a lo impropio a propósito de lo aceptado como correcto o lo prohibido como indebido, perseguido y eliminado. Esta imposición es asumida por el sujeto individual y colectivo, por lo cual la restricción de “ser” por parte del poder dictatorial los identifica como la otredad, lo marginado. Francine Masiello los define en su libro *El arte de la transición*, como “identidades resistentes” que conforman la colaboración entre grupos marginales (71), los cuales en Harris corresponden a viejos, prostitutas, liceanas, camareras y obreros, es decir, sujetos populares que sufren desde su posición de marginados el terror de la violencia. En cambio, las identidades legitimizantes “permiten al Estado racionalizar su proyecto a través de ciertos actores que construyen una aceptable versión de la sociedad civil” (71). En este sentido, Jorge Larraín identifica a las “identidades resistentes” como los “enemigos internos” del régimen militar: los sindicalistas, pobladores, opositores políticos, comunistas, etc. (157). Por otra parte, en las identidades legitimizantes sobresale la “versión militar-racial” (145), en la que la guerra forma parte del rol central de identidad y “las fuerzas armadas pasan a ser la expresión más genuina de los valores de la chilenidad” (126).

Asimismo, en los poemas surge una crisis de identidad ligada a la imposibilidad de ser y al “abandono de la identidad latinoamericana” (Larraín 126) ligada a la violencia colonial que ha sido perpetuada en el territorio de Concepción, en su falso origen inventado por la invasión española en la conquista. De este modo, la identidad se fragmenta: “es precaria, desestructurada, descentrada, no bien integrada [...] resultado de la colonización, de los trasplantes culturales y de la imposición extranjera” (128), que ahora se proyectan en la represión y la condena de las conductas que se alejen de la supuesta nacionalidad chilena liderada por la identidad militarizada:

[...] inventaron una polis
donde no refractaba el sol
La Concepción
Te inventa una nebulosa fragmentaria (Harris 23).

Cabe mencionar que, debido a la desvinculación del territorio y la crisis de identidad que establece la violencia desmedida de la dictadura, es decir, “la segregación espacial”



(Arfuch 91) experimentada por el sujeto marginado, el lenguaje se vuelve obsesivo como búsqueda de asimilar la realidad y representar la violencia en los cuerpos, manifestándose finalmente como realidad alterada, es decir, en delirio. La gravedad de los acontecimientos vividos genera en el sujeto confusión, no describe un hecho preciso, sino que lo enmascara; hay momentos donde el sujeto no entiende lo que está sucediendo, aquello lo lleva a explicar la realidad de manera desordenada, sin mencionar realmente lo acontecido y sin establecer un nexo entre lo que dice:

por todas partes penaban ánimas;
ninguna calle parece tener final o intersección,
un vasto ritual que no alcanzamos a comprender,
un caballo amarillo galopando el tiempo Orompello
Abajo
fotografías de nuestros años de tiranía (27)

El sujeto delirante es identidad predominante en la obra de Harris; es aquel que “ha experimentado la crisis y la ruptura tras la experiencia dictatorial” (Torres 143). En *Zonas de Peligro* el delirio aparece como una respuesta a la dominación que sufren los sujetos oprimidos, por ejemplo: con la repetición de “la bruma roja” (30) o el acecho de la violencia a determinadas partes del cuerpo como “los ojos”, “las orejas” o “el culo” (1). Siguiendo a Gilles Deleuze, Antonia Torres menciona: “El delirio como causa y antídoto de una misma enfermedad. La literatura como tratamiento y sanación se define, según esta perspectiva, en ése su devenir, su transcurrir permanente de un lado al otro: entre la enfermedad del mundo y su cura” (145).

A raíz de que en la obra el delirio es representado a través de las repeticiones compulsivas del sujeto como enfrentamiento de la represión, aquello puede comprenderse como causa y cura (espacio protector) de la violencia del mundo. Sin embargo, Harris incorpora a la ficción del imaginario delirante el distanciamiento de la realidad externa con el cuerpo textual, por lo que el delirio es representación directa de los efectos de la dominación y, también, antídoto en cuanto se reconoce como forma de liberación ficcional a través del lenguaje:



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

Nuestros culos pegados a los culos de las sillas
iban impidiendo cualquier efecto de catharsis,
la liberación definitiva;
pero es mejor no agotarnos por imposibles y volver

a

los hechos:

a pesar de haber combatido con todos nuestros poderes,
al final de la fiesta cayeron las máscaras;
la noche caía a golpes sobre la Concepción, la momia,
tendida agónica en el centro del valle,
cuando una bruma roja empezó a cubrir el río (Harris 30).



Conclusión

En virtud de lo estudiado en este trabajo de investigación, he podido establecer que la relación entre el sujeto poético y la ciudad se produce a través del surgimiento de espacios heterogéneos, que aparecen por medio del habitar cotidiano. En la poesía, el imaginario urbano se construye a partir de estos espacios proyectados sobre la ciudad, lo que no indica una descripción física y general de los lugares, sino que refiere a una comprensión única del sujeto sobre la ciudad y las zonas que transita. De este modo, la relación sujeto-ciudad se manifiesta a través de cómo se comprende la ciudad, por medio de habitar los espacios y la construcción del imaginario urbano. En este sentido, mi lectura de los poemas de Jorge Teillier y Tomás Harris concluye en que la identidad del sujeto está determinada tanto por la apropiación de los espacios y el desligamiento del sujeto con el territorio. Esto quiere decir que, en ambas obras, la identidad surge por medio del habitar un espacio ya conocido, que, sin embargo, se reconoce como ajeno.

Tanto en *Crónica del Forastero* como en *Zonas de Peligro* el sujeto se enfrenta a un cambio que nace en el territorio y a un imaginario ya construido que finalmente se deforma para proyectarse en la identidad; el sujeto comprende el cambio en el espacio como algo extraño y ajeno que provoca un desentendimiento de sí mismo; la identidad se reconstruye al igual que el imaginario, de manera muy diferente a lo que era. En la obra de Teillier, el cambio está promovido tanto por la nostalgia del sujeto de regresar a la tierra natal como por la experiencia de observar los espacios alterados en el transcurso del tiempo. Esto último sucede, primordialmente, por la expansión de la urbanización moderna del territorio, lo que conlleva al sujeto a replantearse su identidad, identificándose como un “otro”, un extranjero. En cambio, en Tomás Harris, la experiencia de la dictadura cívico-militar afecta tanto a la ciudad como al sujeto, la identificación de los cuerpos como marginados provoca un reconocimiento confuso del territorio; la ciudad y sus pobladores son excluidos de los espacios y de la autonomía, es decir, la violencia impartida por el Estado se transforma en el discurso hegemónico que expulsa a los habitantes del poder y de la toma de decisiones en un determinado espacio. Dicho de otro modo, los sujetos son marginados en cuanto no “gobiernan” los espacios que habitan, lo que también involucra no gobernarse a sí mismos.



De la misma forma, cabe mencionar que en ambas obras poéticas la convergencia de espacios en un mismo territorio sucede por la yuxtaposición de dos temporalidades: aquella que alude al tiempo pasado por medio del recuerdo y una que remite a un periodo de tiempo presente. A través de estas diferentes maneras de entender el territorio el sujeto se cuestiona su identidad, pues, si bien, aquello forma parte del vínculo sujeto-ciudad, también es causa de su desmoronamiento. Finalmente, la relación del sujeto con la ciudad se establece como frágil y siempre cambiante

Ahora bien, es necesario destacar que la imagen del mundo que desprenden estas dos obras poéticas se trasladan a un imaginario más grande, correspondiente al sur de Chile, por el cual se manifiesta el habitar una zona periférica del país, comprendida así por su distanciamiento de la capital. es decir, se representa una heterogeneidad en la forma de pensar y vivir el espacio que difiere del foco de atención común de la gran ciudad de Santiago. El imaginario y la identidad que emergen de la representación de este margen coinciden en expresar un estilo de vida que tiende a ser suprimido por la gran ciudad. Así, la marginalidad de estas zonas también se produce por su rol de “jerarquía menor” (Abrantes y Greene 230), en las que se destacan oficios de base agrícola, pesquero, minero o portuario, importantes para el desarrollo del país, los que, sin embargo, no se aprecian, debido al “desigual nivel de inversión pública y privada que ocurre en ellas, [ya que la ciudad capital concentra] excesivamente los recursos estratégicos [demográficos, económicos, políticos, culturales]” (230). De esta forma, no me parece extraño que en las obras aparezcan sujetos vinculados a las determinadas áreas de trabajo que mencioné anteriormente: campesinos, agrícolas, obreros, etc. En los poemas estudiados, el imaginario del sur de Chile comprende una diversidad de estilos de vida, se problematiza la identidad vinculada a un espacio perdido que debe ser recuperado. Respecto a lo anterior, resulta interesante citar a Soledad Bianchi en *Poesía chilena: (miradas-enfoques-apuntes)*:

[No] podría hablarse de *una* constante en el poetizar del sur de Chile, ni de un proyecto poético exclusivo a algunos de sus lugares ni al conjunto. Sólo un pre-juicio simplificador sería afirmar que existe preeminencia absoluta del epigrama o que el único motivo desencadenante es la naturaleza: como parte de la poesía chilena y como toda ella, la poesía que hoy se escribe en



el sur de nuestro país muestra modos diversos de dialogar con la realidad y de expresarla (159).

De este modo, mi lectura de los poemas de Teillier y Harris demuestran que la configuración del imaginario urbano caracteriza de manera subjetiva diferentes provincias del sur de Chile. El vínculo emotivo que se establece con el territorio permite al sujeto situarse como parte de una determinada comunidad. Asimismo, la poesía permite ser el medio por el cual se representa la relación del sujeto con la ciudad, de manera que “es posible pensar la ciudad como una trama textual, narrativa, donde metáforas, metonimias, hipérboles, y sobre todo oxímoros se articulan sin cesar bajo la mirada avezada del poeta o del crítico” (Arfuch 87).

Para finalizar, debo mencionar que, este trabajo de investigación abre las posibilidades de estudiar la poesía citadina como forma de reflexión sobre las diferentes formas de vida establecidas en varias regiones del país, a modo de descentralizar los estudios dirigidos a la ciudad de Santiago y comprender la elaboración del imaginario urbano no sólo como un motivo literario frecuente en la poesía chilena contemporánea, sino más bien como una visión crítica del mundo bajo la perspectiva del poeta. A este propósito, añado también que, actualmente, las zonas geográficas están en constante cambio; las ciudades se expanden, se reconstruyen, incluso hasta desaparecen. Estos acontecimientos provocan diferentes reacciones en cada individuo que sería interesante estudiar en la poesía actual; temáticas que posibilitan un trabajo siguiendo el mismo enfoque teórico de este trabajo investigativo. Me refiero, por ejemplo, a las ciudades no-metropolitanas, y/o también a la inmigración. Por último, debo mencionar que esta área de estudio en la poesía chilena no tiene término, puesto que el mundo siempre está cambiando y los poetas no se excluyen de reflexionar ni de testimoniar cómo influyen o afectan estos cambios a uno o varios sujetos. De este modo, queda pendiente estudiar a otros poetas que a través de la configuración del imaginario urbano en su poesía establecen un vínculo con la ciudad. Puedo mencionar, por ejemplo, a José Ángel Cuevas, Teresa Wilms Montt, Carmen Berenguer, Verónica Zondek y, por supuesto, Florencia Smiths, poeta de mi ciudad natal, San Antonio.



Bibliografía

"Símbolo", def. N. 1. *Diccionario de la lengua española*, 2001, <<https://www.rae.es/drae2001/s%C3%ADmbolo>>. [Consultado el 30 de diciembre del 2022].

"Cronistas del siglo XX". *Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital*. <<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100593.html>>. [Consultado el 02 de enero del 2023].

Aínsa, Fernando. *Del Topos Al Logos: Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

Álvarez, Eduardo y María Verónica Blanco. "Componer, habitar y subjetivar". *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 103-123.

Arfuch, Leonor. "La ciudad como autobiografía". *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 81-102.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1981.

Becker, Annette. "Exterminios: El cuerpo y los campos de concentración". Trad. Alicia Martorell y Mónica Rubio. *Historia del cuerpo. Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 2006. 313-330.

Bianchi, Soledad. "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente." *Revista Chilena de Literatura n 30* (1987): 171-187.

_____. "Reiterar la forma de lo inasible (una mirada a la poesía de Tomás Harris)". *Libro de lectura(s)*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2013. 219-224.

_____. "Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (un panorama)". *Libro de lectura(s)*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2013. 141-168.



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

Byung-Chul Han. *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder, 2016.

Calderón, Teresa. “Un acercamiento a la estética de lo grotesco”. *La nación*. Santiago, Chile. 20 noviembre 1993: 37. Memoria Chilena Web. 21 dic. 2022. [Consultado el 21 de diciembre del 2022].

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.

De Nordenflycht, Adolfo. “Crónica del Forastero: descenso a la profundidad de la memoria”. <<http://web.uchile.cl/cultura/teillier/estudios/18.html>>. [Consultado el 12 de diciembre de 2012].

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos aires: Nueva visión, 2010.

Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras Completas XVI*. Buenos Aires: Amorrortu. 1933.1-22.

_____. “Moisés y la religión monoteísta”. *Obras completas XXIII*. Buenos Aires: Amorrortu. 1976. 1-132.

Gómez López, Ricardo. “Tomás Harris: poeta de maravillas”. *Rayentrú: revista literaria N 19* (1993): 1-6.

Gorelik, Adrián. “Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos”. *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 27-43.

Green, Ricardo. “Imaginarios, representaciones e identidades urbanas”. *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 69-80.

Greene, Ricardo y Lucía de Abrantes. “El modo de vida en ciudades no-metropolitanas: Disolviendo el binarismo/rural”. *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 207- 238.



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

Guilles Lipovetski. *La era de vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama, 1983.

Harris, Thomas. *Zonas de peligro*. Concepción: Ediciones LAR, 1985.

Hernández, Elvira. *Sobre la incomodidad: apuntes de poesía chilena*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2019.

Juega Sicardi, Federico. “Prólogo”. *Pornografía y obscenidad*. Libros de Zorzal, 2017. 7-10.

Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

_____. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.

Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: LOM, 2001.

Mansilla, Pablo. “Contestando los imaginarios espaciales de la ciudad a través de la cartografía social”. *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 125-146.

Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Parada, Felipe. “Identidad y memoria, simetrías de olvido”. *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2006. 223-228.

Rama, Ángel. “Ciudad Letrada”. *Cultura urbana latinoamericana*. CLACSO, 1985. 1-45.

Ramspott, Sue Aran. “Los imaginarios violentos”. *Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación N 3* (2003): 269-280.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo Veintiuno. 1996.



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGADO

Rimsky, Cinthya. "Una evocación de los 80: La década del delirio". *La nación*. Santiago. 27 de febrero 2000: 13-15. Memoria Chilena. [Consultado el 18 de diciembre del 2022].

Rizo, Marta. "Abordaje de la ciudad y lo urbano desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales". *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 45-67.

Rojas, Waldo. "Waldo Rojas: Decir el exilio en poesía". *Poesía y cultura poético en Chile: Aportes críticos, Volumen 2*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2017. 285-294.

Ross, Fiona. "Paisajes sensoriales: sensación y emoción en el hacer del lugar". *Conocer la Ciudad: Imaginarios, Métodos, Cartográficas, Sentidos*. Ed. Ricardo Greene. Talca: Bifurcaciones, 2018. 163-191.

Santa Cruz, Guadalupe. "Capitales del olvido". *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2006. 105-110.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". *El barroco y el neobarroco*. Buenos aires: El cuenco de plata, 2011. 1-18.

Schopf, Federico. "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". *Revista Chilena de Literatura N 26* (1985): 37-53.

Teillier, Jorge. "Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena". www.letras.mysite.com. [Consultado el 12 de diciembre del 2022].
<<http://www.letras.mysite.com/teillier201003.htm>>.

_____. "Sobre el mundo donde verdaderamente habito". *Retablo de literatura chilena*. <<http://web.uchile.cl/cultura/teillier/poeticas/1.html>>. [Consultado el 18 de diciembre del 2022]

_____. *Crónica del forastero*. Santiago: Talleres Arancibia Hnos., 1968.

Torres, Antonia. *Las trampas de la nación. La nación como problema en la poesía chilena de postdictadura. Lenguaje, sujeto, espacio*. Peter Lang GmbH, 2011.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.