



## ESTÉTICA RELACIONAL, ESCRITURA PROCESUAL Y ACONTECIMIENTO POÉTICO EN EL POEMA “LA NAVE” DE TOMÁS HARRIS

*Relational aesthetics, processual writing and poetic event in the poem “La nave” of Tomás Harris*

*Ricardo Espinaza Solar\**

### RESUMEN

A partir de las relaciones entre sujeto, ciudad y poesía el artículo explora algunas dimensiones de la poética de Tomás Harris con el fin de realizar una lectura crítica del poema “La nave”, publicado en los libros *Crónicas maravillosas* (1997) y *Noche de brujas y otros hechos de sangre* (2012). Con este propósito, inicialmente se especifica una dimensión crítica de la poesía de Tomás Harris en tanto estética relacional y escritura procesual, para luego proponer un desplazamiento conceptual respecto de la figuración del sujeto poético desde el paradigma del *flâneur* de la modernidad hacia un sujeto traficante de la postmodernidad sudamericana. De este modo, posteriormente se pretende precisar la originalidad de la escritura de Tomás Harris en tanto acontecimiento poético, además de evidenciar la presencia de una écfrasis traficante en tanto cualidad retórica para la conceptualización y entendimiento último del poema.

**Palabras clave:** estética relacional, escritura procesual, acontecimiento poético, écfrasis, Tomás Harris.

### ABSTRACT

From the relationships between subject, city and poetry, this article explores some dimensions of the poetry of Tomás Harris in order to make a critical reading of the poem "La nave", published in the *Crónicas maravillosas* (1997) and *Noche de brujas y otros hechos de sangre* (2012). For this purpose, is initially specified a critical dimension of Tomás Harris's poetry as both relational aesthetic and process writing, and then proposes a conceptual displacement regarding the figuration of the poetic subject from the *flâneur* of modernity towards the trafficker of South American postmodernity. In this way, it is intended to specify the originality of the writing of Thomas Harris as a poetic event, in addition to evidencing the presence of an ecfraasis trafficker as a rhetorical quality for conceptualization and ultimate understanding of the poem.

**Key Words:** relational aesthetics, processual writing, poetic event, ecfraasis, Tomás Harris.

\*Universidad Arturo Prat, Chile. Profesor asociado, Facultad de Ciencias Humanas.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9210-3503> Correo electrónico: [respinaz@unap.cl](mailto:respinaz@unap.cl)

*Recepción: 23-08-2019. Aceptación: 17-02-2020.*



Las representaciones de lo urbano al interior del discurso poético contemporáneo, en tanto relaciones de sujeto, ciudad y poesía, comúnmente problematizan dimensiones ligadas a la convivencia de los sujetos con su ámbito cultural, mediado por un lenguaje artístico. Situación que en la obra del escritor chileno Tomás Harris (La Serena, 1956), Premio Pablo Neruda (1995), Premio Casa de las Américas (1996) y Premio Atenea (2012), acontece poéticamente en tanto interrelaciones de lo cultural histórico-colectivo con la experiencia singular, subjetiva del hablante en la ciudad. En efecto, los poemas narrativos de Tomás Harris<sup>1</sup> se presentan como la afirmación de una experiencia cultural que acontece desde el relato del mito de la ciudad sitiada hacia la desaparición trágica de la idea de ciudad mítica por cuanto “todo lo sucedido” finalmente ocurre en la narración de una urbe de ficción, esto en su poema “Asidos a un madero en forma de cruz”: “Por eso narramos, / sólo por eso vamos a narrar” (Harris, 1995, p. 7). Desde esta perspectiva, por medio del ejercicio crítico y la interpretación, interesa precisar el acontecimiento poético de la escritura harriana, centrado en la figuración de una ciudad latinoamericana, como es la ciudad de Concepción (Chile), desde una poética *urbano-situada*,<sup>2</sup> la cual consta de un doble movimiento. Por un lado, el relato de la vivencia del sujeto poético en una situación próxima al *flâneur* baudeleriano, quien transita por el interior de una ciudad sitiada a razón de las circunstancias del contexto histórico,

---

<sup>1</sup> La investigadora y crítica literaria chilena Mary Mac-Millan ha señalado la presencia de una “inscripción narrativa” en los poemas de Tomás Harris para determinar un principio de narratividad original, propio de la poética del autor. Según Mac-Millan, la inscripción se visualiza desde una “técnica de seriación” presente en los títulos de los poemas, para evidenciar una continuidad narrativa que se presenta ante los ojos del lector como la fragmentación de un todo que contiene un comienzo, un intermedio y un fin. Así por ejemplo, los poemas: “Orompello I”, “Orompello II”, “Orompello III”, “Orompello IV” y “Orompello V”; además de la presencia de tipos de textos cuyos títulos apelan a lo propiamente narrativo, tales como: “Diario de navegación”, “Cartas”, “Crónicas”, como también la presencia de diversos personajes poéticos que interactúan con el sujeto hablante, lo cual da cuenta de un carácter dialógico de los poemas, así por ejemplo: el Almirante, Gaspar Ilóm, el gorila albino, un caballo amarillo, Antonius Block, El hombre sin brazos, Edipo, etc. (Mac-Millan, 2009, p. 141; Mac-Millan, 2013, p. 55).

<sup>2</sup> Siguiendo el pensamiento poético de Enrique Lihn (1929-1988), se comprende la noción de *poesía situada* como el registro poético de una contingencia inmediata. Es decir, donde lo textual se enuncia y ocurre por motivo de una situación contextual específica. Escritura instantánea, móvil y situacional articulada desde sus circunstancias de enunciación que en un primer momento se presenta como el testimonio marginal del sujeto ante la denuncia política respecto de su posición, para luego situarse entre el lenguaje y la imaginación como posibilidad de expresión ante la crisis de la representación, esto es, un sujeto situado en la enunciación poética propiamente tal.



relativas a la dictadura cívico-militar chilena (septiembre de 1973-marzo de 1990), pero que, de manera consciente y paralelamente en tanto discurso literario, igualmente se trata de una vivencia que remite intertextualmente a la situación histórica de los discursos de las crónicas de conquista y colonia (siglos XVII y XVIII). Así entonces, las experiencias poéticas, vitales y estéticas del sujeto poético acontecen en una ciudad de la resistencia épica, nominada de manera mítica, casi utópica.<sup>3</sup> Sin embargo, dada la originalidad de la escritura de Tomás Harris, por otro lado, sucede que en sus poemas más recientes o correspondientes al período de la transición política o de la postdictadura chilena, se evidenciaría una desaparición del sujeto y de la ciudad propiamente tales, transformando aquel discurso mítico, de la resistencia épica de la ciudad, en un discurso poético virtual y trágico, próximo a la ficción distópica.<sup>4</sup> Se cree, además, que este acontecimiento serviría como evidencia para constatar la presencia de un nuevo decir poético, el cual resulta ser enunciado a partir de la influencia intertextual de la cultura visual postmoderna de índole cinematográfica, que a modo de ejemplo se inscribiría retóricamente en un poema como es “La nave” por medio de una écfrasis traficante.

Así entonces, se podría decir que el acontecimiento poético de la escritura de Tomás Harris transita desde una estética relacional de la intertextualidad letrada hacia una escritura procesual no finalizada de la intertextualidad visual/virtual, situación que a la vez experimenta una transformación del sujeto poético desde la presencia de un *flâneur* de la modernidad latinoamericana hacia su desaparición en un traficante virtual, postmoderno.

---

<sup>3</sup> Para una revisión de las relaciones intertextuales de la poesía de Tomás Harris con los discursos de conquista y colonia y su vinculación con la experiencia de la dictadura, véase Oliver (2013).

<sup>4</sup> Para una relación de la poesía de Tomás Harris con la *estética de la desaparición* y la cultura visual, véase Herrera (2005).



## 1. Estética relacional y escritura procesual

En el libro titulado *Las plumas del colibrí*, publicado en el año 1989, específicamente en el apartado “El regreso”, escrito por Gilberto Triviños, el crítico penquista adelantaba que en la escritura del autor de *Cipango* la ciudad poetizada no era la ciudad de Concepción referida propiamente tal, sino una idea de ciudad registrada a la manera de un teatro del dolor:

La quebradura del contexto en el caso específico de la poesía de Harris se produce fundamentalmente mediante el mecanismo de la ‘determinación-indeterminación’ del espacio poetizado como ‘teatro del dolor’ con cambios de escenografía que conservan, sin embargo, varios elementos de una misma utilería (Triviños, 1989, pp. 84-85).

Siendo aquello, finalmente, una idea de ciudad poetizada que hace un pliegue con la urbe penquista.

Ahora bien, si se enfoca en los estudios de la estética contemporánea, se podría agregar conforme a lo señalado por Triviños, que el poeta introduce su imaginación en el espacio-tiempo del imaginario cultural y público de la ciudad de Concepción, a la manera de una estética y poética relacional. Una estética cuyo resultado, como bien ha señalado el teórico de las artes Nicolas Bourriaud (2008) no es ni la reproducción mimética de la realidad ni la creación de realidades simbólico-utópicas, sino la referencia constituyente de modos de existencia o modelos de acción y vida dentro de lo real ya existente (p. 13). O bien, según precisa el filósofo francés Jacques Rancière (2005), se trataría de la manifestación de un rechazo a las pretensiones de la autosuficiencia del arte en tanto sueño de transformación de la vida por el arte, para reafirmar una idea de arte que establece relaciones de reconfiguración material y simbólica del espacio común (p. 17). Por consiguiente, dado el caso particular de la obra de Tomás Harris, una posible estética relacional bien podría ser



aquella que toma como su horizonte teórico y representacional a la esfera de las interacciones de su contexto histórico y cultural por sobre la afirmación tradicional de la creación de un espacio autónomo, simbólico y privado. O bien, próximo al imaginario público de lo urbano, siendo trazado desde una subjetividad postautónoma (Ludmer, 2010); aquella en donde la escritura poética se encuentra situada al interior del escenario teatral del dolor, conforme a las interacciones de los modos de existencia de la imaginación pública.

De esta forma, también se acredita el entendimiento que la crítica literaria precedente ha establecido sobre la escritura poética de Tomás Harris, en tanto reiteración de una forma inasible (Bianchi, 1997), o presentación de una serie de fragmentos que incorporan a (todas) las tradiciones de la modernidad, pero en discursos disolutorios (Nómez, 14 de junio de 1998). Así como también, de la erradicación del sujeto (Sepúlveda, 2007) y de la confusión de los sentidos (Galindo, 2010), generando incertidumbres de lectura en constante movimiento (Espinaza, 2013); situación que a la vez se traduce en la creencia de esta poesía como una posibilidad bifurcada de ser y no ser, de estar y no estar, de acontecer y desplazarse a la vez: “Una otredad que se fuga hacia lo informe o lo inacabado; que se desplaza y acontece en posibilidades de indeterminación, en agujeros de expresión de alteridad, en ‘oscuros vacíos hacia el final del pensamiento’” (Espinaza, 2016, p. 13).

Por ello, además, la ciudad de Concepción, textualizada en la obra de Tomás Harris, principalmente en los libros publicados durante la década de 1980 y hasta mediados de la década de 1990,<sup>5</sup> correspondería en la actualidad, tal como lo adelantó Triviños (1989), a una especie de mito nominado de rincones urbano-sudamericanos de la resistencia épica, como por ejemplo el desaparecido Hotel King, Cecil Bar, Boite Tropicana y Yugo Bar, entre otros pintorescos lugares del espacio penquista existentes solo hasta la última década del siglo pasado. Así, pareciera ser que

---

<sup>5</sup> Se refiere principalmente a la obra poética de dictadura comprendida en los libros *La vida a veces toma la forma de los muros* (1983), *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Alguien que sueña, madame* (1988), *Cipango* (1992; 1996), *Noche de Brujas* (1993) y *Los 7 náufragos* (1995).



la calle Orompello o la avenida Arturo Prat, ya al día de hoy, solo conservarían esa visión pegada a las pupilas que se confunde con la conciencia o con los sueños engañosos, como un acontecimiento situado que retrata de manera simbólica y mítica el período de dictadura vivido por el poeta, puesto que, en tales vías de la muerte, no necesariamente se textualiza ni la presencia de la revelación numinosa ni la contemplación del destino último de la vida, sino solamente la última calle de la ciudad como una ruta de la muerte, en el borde del vacío; como la reiteración de un mismo movimiento rítmico, inasible, fragmentario y fatal; como una novela que se lee y relee, insistentemente:

### **LA CALLE ÚLTIMA**

Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas  
que data de nuestro primer año de vida  
en este barrio sudamericano:  
como en la novela de Genet, todos los días,  
una carroza de pompas fúnebres atraviesa frente al  
frontis desquiciado del Yugo Bar.  
El Yugo Bar es una esquina miserable, amarilla y triste  
de Prat.  
Vemos, todos los días, una carroza de pompas fúnebres  
descender lentamente por Prat.  
Pero no sabemos si son datos de la conciencia o restos  
del sueño que permanecieron engañosos hasta las  
primeras luces del día.  
Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas:  
vemos cada hora, una carroza de pompas fúnebres  
descender lentamente por Prat;  
puede explicarse por ser Prat la calle de Concepción  
que conduce al Cementerio General.  
Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas  
que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio  
sudamericano; como en la novela de Genet,  
todos los días, minuto a minuto,  
se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat,  
la última calle de Concepción,  
la que conduce al vacío.

(Harris, 1996, p. 118).

Por consiguiente, aquello que en relación con el imaginario público de una idea de ciudad decantó en el autor en el ejercicio situado de su escritura poética propiamente tal; luego, desde



mediados de la década de 1990 hasta la actualidad, pareciera ser que aquella obra precedente ahora respondería a un testimonio de su memoria literaria relativo al patrimonio poético-simbólico de la ciudad o bien, que se trató de una ciudad que por algún momento fue figurada míticamente al interior de tal concepción poética. Un cronotopo de la memoria urbana y poética que, en relación con las obras más recientes, bien puede ser nominado conforme a ese imaginario de continuidad del cual precede.<sup>6</sup>

Parafraseando a Gilles Deleuze (2006), se diría que la obra poética de Tomás Harris no solo trataría de la escritura de un “pueblo que falta”, sino sobre todo de un pueblo o ciudad que situado en las escrituras del pasado también se encontraría simulado en la realidad virtual de su escritura más actual. Así, una idea de ciudad-pueblo que solamente existiría a la manera de un mito en ese agujero situado de la escritura poética de Tomás Harris, conforme a la dictadura. Una idea de ciudad que, en definitiva, proviene de una realidad ya desaparecida, pero que a la vez constantemente asoma desde la memoria de esa escritura igualmente pasada, en tanto ejercicio de escritura procesual. Así al menos, lo evidencia el propio poeta cuando define el mito como:

Serie de relatos cosmogónicos y cosmológicos, de carácter fundacional e identitario, analógicos y ahistóricos, de carácter considerablemente coercitivo y cuyo estatus se asienta

---

<sup>6</sup> Con esto, ahora se refiere principalmente a la obra poética cercana al período de transición política o postdictadura, comprendida desde los libros *Crónicas maravillosas* (1997), *Encuentros con hombres oscuros* (2001), *Ítaca* (2001), *Tridente* (2006), *Lobo* (2007), *Dunas del deseo I* (2009), *Perdiendo la batalla del ebr(ío)* (2013) y *Unheimlich* (2019); como también a las reediciones de los libros *Noche de Brujas y otros hechos de sangre* (2012), *La batalla del ebr(ío)* (2014) y *La forma de los muros* (2015) pues entregan una visión actualizada de la producción poética anterior, al igual que la retrospectiva panorámica presentada por el autor en su última antología personal, titulada *En el mismo río. (Antología personal)* (2017). Sobre este libro compilatorio, cabe destacar que el propio Tomás Harris se refiere a un doble movimiento de su obra, argumentando su distinción con base en el conjunto de obras escritas en papel y máquina de escribir, y al conjunto de obras escritas en pantalla de computador: “En [desde] *Crónicas maravillosas*, aún en el mismo río, se produjo un afluente que cambió de muchas maneras este navegar primero. Comencé a escribir, ya no en una hoja de papel, sino en una glauca pantalla. Las pantallas comenzaron a invadirnos. Las máquinas de escribir mecánicas fueron sustituidas por computadores. Esto no es nada banal. Es extraño. Un cambio no solo de la manera escribir, sino un giro epistemológico” (Harris, 2017, pp. 7-8). Recientemente, también se ha pensado que ese giro epistemológico quizás aproximaría en un primer momento a la obra de Tomás Harris con ciertas ideas de *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama y, en un segundo momento, con algunas de las nociones propuestas por Álvaro Cuadra (2003) respecto de la *ciudad virtual*; en otra ocasión se insistirá en estas ideas.



en su longevidad, es decir, su impronta arquetípica y arcaica (...) que obedecen a una comunidad codificada socialmente más que al individuo aislado (Harris, 2004, p. 37).

Para luego referirse a la necesidad de mitificar la ciudad por medio de la poesía:

Tanto los aspectos contextuales del país y la ciudad, como la pertinencia literaria, convergen a este punto axial: en primer lugar, la ciudad de Concepción, que a fines de los años 50 y durante los 60 había sido una ciudad situada a la vanguardia de la época tanto políticamente como literariamente, y sólo por dar los ejemplos más significativos cito los encuentros realizados por Gonzalo Rojas en la Universidad de Concepción entre los años 58 y 62, el nacimiento y expansión del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) y el Teatro Universitario de Concepción (TUC), fue en poco menos de un año, transformada en la tierra baldía y sumida en la oscuridad cultural y el terror político. Desmantelado casi todo el movimiento universitario, con razias y exoneraciones, encarcelamiento y exilio, quedó sumergida la capa geológica tal vez más rica vivida por Concepción en el siglo recién pasado y se le superpuso otra, totalitaria, que yo llamaría la de la *tragedia*<sup>7</sup> que involucró tanto al colectivo como al individuo. Sobre este espacio de desmantelación del imaginario y de la vida privada y colectiva hubo que inventar, es decir, de alguna forma u otra, reemprender la tarea de construir un imaginario nuevo desde el individuo, pero sin prescindir del colectivo, desde la literatura, a falta de prensa o cualquier otro medio escrito oficializado o censurado.

Creo que eso es en parte acercarse al mito a través de su cercana pariente, la poesía. (Harris, 2004, p. 40).

Además, Tomás Harris, reconocido lector de Roger Caillois y también agudo lector de Honoré de Balzac, descubre que cada ciudad se vuelve ininteligible y profusa, pues sucede que los mitos modernos, dado el poético caso de la existencia de una ciudad como un mito moderno,

---

<sup>7</sup> La cursiva es nuestra.



resultan ser aún menos comprendidos que los mitos antiguos debido a que, según su juicio “el mito fue y continúa siendo, un fenómeno que se sitúa en el ámbito de lo imaginario y que, sobre todo ahora, tendemos a considerarlo en un espacio fenomenológico distinto al histórico, por no decir opuesto” (Harris, 2004, p. 38). Ante esto, sucede que ciertos versos cobran un alto sentido respecto del entendimiento de la imaginación, tales como: “Nos reconocíamos / en los cuerpos desmembrados por la imaginación” (Harris, 2015, p. 26), y “la imaginación que nos guiaba / el periplo por los huecos de la boca” (Harris, 1996, p. 115); así como también, en cuanto a la concepción de la ciudad como un sitio de alteración y pérdida de los sentidos: “Estas ciudades del sur enfervorizan y pervierten la imaginación” (Harris, 1996, p. 72), “estas urbes del Sur / te acaloran, te enferman la imaginación” (Harris, 1996, p. 76). O bien, como el poeta también señala, se trata de “analogía en contraposición a principio de identidad. Circularidad en oposición a linealidad” (Harris, 2004, p. 38). Por consiguiente, en la obra de Tomás Harris resulta constante la presencia de figuraciones relativas al agujero, la salud y el tráfico, en tanto figuraciones poéticas que se manifiestan precisamente a través de la confluencia de distintas artes, lenguajes y voces, según algunos poemas del primer período, como por ejemplo: “La fisura” (Harris, 1996, p. 126), “Fenomenología del descenso” (Harris, 1996, p. 214), “Poiesis de la vida mejor” (Harris, 1996, p. 237) y “El arribo a la ciudad sumergida” (Harris, 1997, p. 47), entre otros.<sup>8</sup> En estos poemas sucede también que el sujeto poético, quien recorre la ciudad a la manera de un *flâneur* baudeleriano,<sup>9</sup> evidencia una superposición intertextual de mitos históricos, urbanos, literarios, pictóricos, cinematográficos, ficticios, etc. por medio de la nominalización de sus referencias históricas

---

<sup>8</sup> Para una revisión detallada sobre las relaciones entre escritura, salud y tráfico en la poesía de Tomás Harris, véase Espinaza (2013).

<sup>9</sup> Conforme a la escritura de Tomás Harris, y de acuerdo con los postulados de Walter Benjamin sobre la obra de Charles Baudelaire para la figuración del *flâneur* en tanto sujeto poético paradigmático de la modernidad, se remite a las contribuciones críticas de Grínor Rojo (1996) en tanto “*flâneur* sudamericano”, José Manuel Rodríguez (2008) al decir de “voyeur adelantado” y Cecilia Rubio (2014) en su conceptualización de “*flâneur* postmoderno”. Además, considerando la escritura de *Tridente*, igualmente se recomienda la lectura realizada por Cristián Gómez (2014), quien concentra sus estudios en el poema “Amor a última vista (Walter Benjamin)”.



(crónicas del descubrimiento, conquista y colonia de América y relatos de tortura de la dictadura militar chilena), referencias urbanísticas (referencias a calles y lugares de ciudades reales y ficticias), referencias literarias (referencias culturales a diversas obras y autores de ficción, tales como Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Franz Kafka, Gonzalo Rojas, etc.), referencias pictóricas (comentarios sobre artistas y obras de artes visuales, tales como Otto Dix, Velásquez, Géricault, *Las meninas*, *La balsa de la medusa*, entre otros) y referencias cinematográficas (referencias a películas, actores, personajes y cineastas de diversas tendencias y géneros, como Bela Lugosi, Serguéi M. Eisenstein, Ingmar Bergman, David Lynch, Wim Wenders, Ridley Scott, Theo Angelopoulos, etc.).

Consiguientemente, al leer las obras de Tomás Harris es posible percatarse que estas, en virtud de su relación con la modernidad o la ciudad moderna, evidencian una relación paradigmática con la figura de *flâneur* propuesta por Walter Benjamin a propósito de la poesía de Charles Baudelaire. Específicamente, en cuanto a la relación en donde el hablante pasa y repasa su mirada sobre la materialidad de los sitios, en un callejeo contemplativo y anestesiado por entre la multitud de la ciudad que en este caso se torna hacia el capitalismo; pues, de acuerdo con lo expresado por Benjamin, quien en *Poesía y capitalismo* (1998) declara que “La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y es así como comparte la situación de las mercancías” (p. 71). También sucede que en la obra de Harris no ocurre el mero gusto por el disfraz o la máscara, como tampoco se manifiesta la inexistencia de lugares vedados para los ojos del poeta o que no merezcan su visita, sino que, al comprender la escritura poética de Tomás Harris como un espacio de fragmentos indeterminados, su poesía resulta ser, también, la materialización efectiva de un sujeto hablante que trafica con esos pedazos y mitos de ciudades, mares y ficciones culturales de manera igualmente fragmentaria e incierta. Por ello, el sujeto poético, ese particularmente agónico héroe harriano, deviene un *flâneur* derrotado por esos pedazos de mitos que desarticulan los grandes relatos de la modernidad (Lyotard, 1989). Mitos que a la vez devienen tragedias, relatos inconclusos



que no se articulan sino como una manifestación crítica de las posibilidades de representación, aconteciendo en “oscuros vacíos hacia el final del pensamiento” (Harris, 1996, p. 76).

Por ello, entonces, se sostiene que se trata de un sujeto poético en estado crítico, más cercano a la desarticulación de los sentidos que a la constitución de algún mito específico o sentido fundacional, porque, en definitiva, el ejercicio del decir de Tomás Harris consiste, como bien señaló el crítico Javier Campos (1999), en ir leyendo incluso la cultura postmoderna del primer mundo desde la perspectiva de nuestras propias regiones mezcladas entre lo semi-moderno y una modernidad acelerada por el desastre cívico-militar y por las regulaciones del mercado (p. 29).

Por ello, también el sujeto poético de Tomás Harris, en tanto narrador procesual y relacional, sitúa su escritura tras la mimesis trágica<sup>10</sup> que surge en Chile con el golpe de Estado de 1973:

Situados en esta tierra yerma, tipo Eliot, la primera pregunta que hubo que hacerse fue cuál era nuestro contexto, si ya la situación histórica estaba bastante clara: totalitarismo y guerra sucia, represión y silencio. La respuesta, por lo menos a mí, me llegó a través de un poema de Gonzalo Rojas, como una especie de revelación o, si se quiere, de reverberación: “Orompello” de su libro *Contra la muerte* (1964): allí estaba mi ámbito apareciendo como una visión, una imagen, como en todo poema revelador: la ciudad, el espacio urbano, la

---

<sup>10</sup> Siendo la mimesis una de las formas más elementales y tradicionales de representación de la realidad en el lenguaje poético, en tanto “imitación literaria de la vida” (Auerbach, 2011, p. 522); sucede que lo mimético ha sido el eje central de las representaciones literarias de tipo realista estableciendo un pacto de comprensión directa entre autor y lector. Por ello, ante eventuales realidades no imitadas de la vida sino figuradas de forma relacional por un autor de ficción o susceptibles de ser imaginadas o por el receptor o por el “otro” lector, cualquier imposibilidad de comprensión mimética respecto de una referencialidad específica, genera inmediatamente un quiebre de la representación para una transformación enunciativa de lo imitado. Así, la ocurrencia de una mimesis imposible o *mimesis trágica*, en tanto manifestación concreta y textual de su imposibilidad de representación referencial, según las posibilidades de la enunciación poética. Aquello que, aun siendo referido según alguna realidad particular o transformado en expresión de arte, no puede ser aprehendido como tal por su receptor. De esta manera además, se aventura la proposición de una especie de tráfico de la mimesis o *mimesis traficante* en tanto cruce de representaciones diversas al interior del texto, poema u obra, tendiente a la anulación de su única posibilidad de representación a crédito de posibles e innumeradas variaciones de sentido y representaciones como posibles multiplicidades singulares de la enunciación trágica. Parafraseando las palabras del poeta, sucede que los sentidos de la representación son los sentidos de la tragedia (Harris, 1997, p. 17).



calle de las relaciones eróticas equívocas, “los tercos adoquines” que sobrevivían desde la Colonia, premodernos y en todo su esplendor, y esa calle lúgubre con nombre de Cacique mapuche, con sus fachadas retorcidas y descascaradas. El espacio urbano se abría así no como un telón de fondo, si no como el *locus* mismo donde debía proferirse, ocurrir, devenir el poema, desde una contextualización metafórica y metonímica (Harris, 2004, p. 40).

Consecuentemente, sucede que los sentidos de la épica provienen del Epos de una Empresa y no hay Empresa sin Agon, no hay Empresa sin Agonía (Harris, 1997, p. 17). De modo que el héroe de Tomás Harris no es un héroe si como tal no nace del estado de la agonía. Así entonces, la poesía de Tomás Harris no solo trata de una poesía situada en tanto épica o mítica contemporánea de la ciudad sitiada, o de su utopía, sino también y sobre todo de una tragedia. De la época de la tragedia del héroe que solo surge de la agonía; de la posibilidad del héroe que solo puede ser agonía. El héroe que se desvanece hasta desaparecer junto con la ciudad de la agonía. Por ello, como bien dice el poeta, los sentidos fatales del relato son los sentidos de la tragedia, los sentidos de una empresa agónica como una historia miserable investida de Gesta y en donde no se sabe ya de poesía, puesto que el único sujeto poéticamente posible es aquel sujeto de la tragedia, quien se dice a sí mismo: “Yo no sé nada de poesía” (Harris, 1996, p. 185) o bien, “la verdad es que ni yo mismo lo sé” (Harris, 2001, p. 57):

Durante los años ochenta, aunque tal vez no lo sabíamos con exactitud, estábamos habitando no el espacio de la épica sino el de la tragedia: la verdad es que esta tragedia, desde el imaginario del yo, en este caso el lírico, pudo empeñarse en desarticular y rearticular la ciudad de Concepción en sus múltiples segmentos geológicos: cerro, plaza, barrio universitario, lagunas, río Bío Bío, estación de ferrocarriles, Cerro Chepes -o La Cruz- el cementerio General, la calle Prat y sus bares viejos y destartalados -el Cecil, el León, el Yugo- que ya no existen, porque Concepción es como *La ciudad de las últimas*



*cosas* de Paul Auster, donde el paisaje urbano cambia con una vertiginosidad exasperante, tanto por los terremotos como por el progreso y sus consecuencias (Harris, 2004, p. 41).

De este modo, el sujeto poético de Harris resulta ser un sujeto agonizante como un héroe trágico; un *flâneur* de la ausencia, quien deja de ser ese paseante tradicional de la modernidad poética pues en el ejercicio de su escritura procesual, dado el caso particular de un poema como “La nave”, solamente podrá acontecer en el devenir de un traficante de écfrasis posmosudamericano.

## 2. Acontecimiento poético y écfrasis: “La nave”

Las expresiones poéticas relativas a la tragedia igualmente remiten a una imagen de agujero, cuya expresión común, por lo demás, comprende la representación silenciosa del pozo y también del poso y del deseo sedimentado: “Hacia abajo, / mar, / a lo más profundo, / cenagoso, / poso, / ya sin ojos para afuera, / abajo, / bajo vientre, / así lastrado, / muy lastrados” (Harris, 1996, p. 217). Así también, es en ese punto “bajo” de la poética de Tomás Harris, ese *abajo*, en donde el comercio se purifica: “Asediamos las ciudades de nuestros sueños y purificamos / el comercio, pero por lo bajo” (Harris, 1996, p. 200). Por ello, se considera que el acontecimiento poético de la escritura y poética de Tomás Harris se halla, efectivamente, en la nominalización trágica de ese agujero, hueco o vacío, en tanto intersticio transparente u “orificio mudo” (Harris, 2001, p. 93), pues, al tratarse de una referencialidad situada y a la vez materializada en la singularidad e intensidad de la palabra de la creación (Badiou, 1999 y 2013), sucede que el poema se inscribe en el lector como algo que vendrá (Blanchot, 2005), como un acontecimiento de la lectura por venir en tanto efecto que excede a sus causas. Pues, como señala Slavoj Žižek (2015) “un acontecimiento es por consiguiente el efecto que parece exceder sus causas –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas” (p. 17).



Por lo tanto, al ser la escritura de Tomás Harris el acontecimiento de una poesía situada de la ciudad sitiada, cuya intensidad transforma irremediablemente el estatuto de la poesía misma, en tanto estética relacional y escritura procesual, en tanto épica y tragedia, en tanto *flâneur* y traficante, a la vez también interroga sobre entendimiento de la literatura, logrando representar el ser mismo de la literatura;<sup>11</sup> puesto que, como señaló Octavio Paz en *El arco y la lira*, sucede que todo acontecimiento poético es aquel que “trasciende los límites de su lenguaje” (Paz, 1996, p. 23).

Precisamente, por esta intensidad del acontecimiento poético, resulta posible indicar que la escritura de Tomás Harris presenta un tráfico procesual de relatos y ficciones que van reiterándose parcialmente de una obra a otra y que en los poemas acontece como una producción de ficción en serie y como crítica de la representación en cuanto variación de sentidos (Espinaza, 2013). Por lo demás, se dice tráfico porque el lenguaje, en tanto mercancía del decir poético, pareciera articularse desordenadamente como si se tratara de un imaginario agujero de expresión muy opuesto al normado comercio de la representación lingüística y de la subjetivación oficial del discurso económico-político instaurado y establecido en Chile desde la dictadura cívico-militar en adelante; situación que posibilita, en la palabra del poeta, una nueva forma de enunciación. Quizás sea por ello y acaso desde una perspectiva no muy distinta que el poeta español Leopoldo María Panero (2001) sentenciaba diciendo que el habla del poeta es la acción de un traficante de palabras en el mercado negro de las conciencias. O bien, como refiere el poeta antillano francés Saint-John Perse (1988), citado por Harris, quien comprende el ejercicio del lenguaje poético como un asedio a la ciudad para detenerse y detener, en los mercados desiertos de la ciudad, el puro comercio de las almas. Quizás un ejercicio probablemente inocente, como llamaba Hölderlin (2001) a la existencia

---

<sup>11</sup> “¿Qué es la literatura?” no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho del lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser” (Foucault, 1996, p. 63).



de la poesía, pero que únicamente se realiza, como también el mismo Hölderlin (2001) precisaba, con el más peligroso de los bienes que es el lenguaje.<sup>12</sup>

Para evidenciar esto último, resulta bastante ejemplificador el poema “La nave”, presente en los libros *Crónicas maravillosas* (Casa de las Américas, 1996; Universidad de Santiago, 1997) y *Noche de Brujas y otros hechos de sangre* (Mosquito, 1993; Corriente alterna, 2012).<sup>13</sup>

En el libro *Crónicas maravillosas*, el poema comprende una sección específica dentro de un extenso texto de tres partes titulado “Aliens” (pp. 112-115). Específicamente, corresponde a la sección número 2 titulada “La nave”, y refiere a la película *Aliens, el octavo pasajero* de Ridley Scott.<sup>14</sup>

## 2 LA NAVE

El Nostromo es una nave inmensa.  
Una nave espacial inmensa impregnada de presagios y  
recuerdo de sangre turbulentos:  
tiene la forma de la orquídea,  
tiene la forma de su flor,  
tiene la forma de la boca fantástica y hambrienta  
del dragón chino.  
El Nostromo es una nao espacial infecta,  
el Nostromo es una nao espacial hambrienta,  
el Nostromo es una nao espacial inmensa,  
cuya inmensidad, de inmensa,  
se define de lo minúsculo  
con los tumbos, con los golpes de infinito espacio.  
El Nostromo es una nave espacial inmensa impregnada de  
presagios  
y recuerdos de sangre turbulentos.  
Su labio inferior se prolonga y pende  
en forma de festón y desgarró;

---

<sup>12</sup> Sobre esto último, recuérdese el revelador ensayo de Martin Heidegger “Hölderlin y la esencia de la poesía” (Heidegger, 2005, pp. 125-148).

<sup>13</sup> Para los efectos de cita y bibliografía se seguirá a las ediciones más recientes, esto es *Crónicas maravillosas* (1997) y *Noche de Brujas y otros hechos de sangre* (2012), respectivamente.

<sup>14</sup> *Aliens, el octavo pasajero* o “*Aliens*” es una película estadounidense de ciencia ficción y terror dirigida por Ridley Scott y estrenada en el año 1979. Protagonizada por Sigourney Weaver, la película relata el enfrentamiento de la teniente Ellen Ripley y los tripulantes de la nave espacial Nostromo con una criatura alienígena que pretende asesinar a todos los seres humanos que se encuentran a bordo. El diseño de ambientes, de la nave espacial y del monstruo extraterrestre se debe al reconocido artista visual H. R. Giger.



(es el descenso o descanso del encierro)  
su labio superior, redondo como el del Monstruo,  
la Tierra azul en la lejanía,  
el mismo Universo,  
forman esta capucha viscosa que ahora nos encierra  
¡sientan!  
con sus malditos órganos contrahechos,  
absorbiéndonos.  
El Nostromo es una nao espacial inmensa,  
una nave espacial impregnada de presagios y recuerdos de sangre turbulentos:  
¡Ahí está el dorso de su asquerosa flor!,  
la negra,  
al lado de un silencio pedúnculo,  
más acá hay un espolón, como un espolón de proa,  
un largo cucurucho puntiagudo,  
un largo cucurucho puntiagudo que va cortando el espacio  
en múltiples eternidades desiguales  
que desgajan las ondas que contienen el Universo  
y diseminan las partículas de la muerte en las partículas del tiempo.  
El Nostromo es una nao espacial inmensa,  
una nave espacial inmensa  
impregnada de presagios y recuerdos de sangre turbulentos.

(Harris, 1997, pp. 113-114)

En el libro *Noche de brujas y otros hechos de sangre*, el poema mencionado aparece como la parte “I” de un poema de tres partes titulado “La nave” (pp. 21-26):

## LA NAVE

### I

El Nostromo es una nave inmensa.  
Una nave espacial inmensa impregnada de presagios y recuerdo de sangre turbulentos:  
tiene la forma de la orquídea,  
tiene la forma de su flor,  
tiene la forma de la boca fantástica y hambrienta del dragón chino.  
El Nostromo es una nao espacial inmensa,  
cuya inmensidad, de inmensa, se define de lo chiquito con los tumbos, con los golpes de infinito espacio.  
El Nostromo es una nave espacial inmensa impregnada de



presagios  
y recuerdos de sangre turbulentos.  
Su labio inferior se prolonga y pende  
en forma de festón y desgarró;  
(es el descenso o descanso del encierro)  
su labio superior,  
redondo como el del Monstruo,  
La Tierra Azul en la lejanía,  
el mismo Universo,  
forman esta capucha viscosa que ahora nos encierra,  
¡sientan!  
con sus malditos órganos contrahechos,  
absorbiéndonos.  
El Nostromo es una nao espacial inmensa,  
una nave espacial impregnada de presagios y recuerdos de sangre turbulentos:  
¡Ahí está el dorso de su asquerosa flor!,  
la negra,  
al lado de un silencio pedúnculo,  
más acá hay un espolón, como un espolón de proa,  
un largo cucurucho puntiagudo que va cortando el espacio  
en múltiples eternidades desiguales  
que desgajan las ondas que contiene el Universo  
y diseminan las partículas de la muerte en las partículas  
del tiempo.  
El Nostromo es una nao espacial inmensa,  
una nave espacial inmensa  
impregnada de presagios y recuerdos de sangre  
turbulentos.

(Harris, 2012, pp. 21-22)

Al caso, ambos poemas o versiones parciales de un poema sin versión definitiva consisten y coinciden sustancialmente en la descripción de una fantástica “nave inmensa” semejante a una flor, pero que por su descripción resulta bastante compleja de imaginar más allá de la inmensidad enunciada, pues incluso contiene al planeta y a todo el universo. Así además, los poemas mencionan que esta “nao” es capaz de cortar el espacio en eternidades múltiples y desiguales, desgajar las ondas del universo y diseminar las partículas de la muerte en las partículas del tiempo. Por ello, conviene señalar que la “nave”, más allá de su relación con la película de ciencia ficción, es el objeto/agujero que va traficando el espacio y es, a la vez, finalmente, el espacio de todo lo



imaginable para la vida. El lugar en donde ocurren los tráficos imposibles de la imaginación, más allá de la mera descripción enunciativa. El sitio que se impregna tanto de presagios sobre el futuro como de recuerdo de sangre del pasado. El poema como una nave cronotópica de acontecimiento relacional y procesual, épico y trágico, de dictadura y postdictadura, de utopía y distopía, de *flâneur* y traficante.

Siguiendo la asociación de los títulos de las versiones del poema en tanto “aliens-nave”, igualmente no solo sugiere la presencia de un transporte extraño para un sujeto más extraño aún, sino también que tal espacio vital e inconmensurable de “asquerosa flor” en donde ocurren presagios y recuerdos turbulentos, es a la vez el espacio del poema posiblemente habitado no solo por ese otro alien, según la referencia con la película de Ridley Scott, sino posiblemente también habitado por un sujeto-otro tan “alienígena” como “alienado”. Es decir, un sujeto cuya identidad se ha desvanecido, trastornado y traficado a razón de algo traumático que le es superior, incomprensible e inimaginable, como un trágico hecho de sangre o como un “recuerdo de sangre turbulento”.

Algo muy similar a lo ocurrido en el poema sucede en la última novela del fallecido escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017), titulada *El camino de Ida* (2013). En esta novela, también se presenta una figuración del “alien contemporáneo”, pero desde una perspectiva crítica hacia el capitalismo tecnologizado, al momento de una insólita relación entre la figuración del alien y la humanidad contemporánea:<sup>15</sup>

En el centro de la disertación [de Munk] estaba la crítica al capitalismo, considerado un sistema complejo, con gran capacidad de expansión y renovación técnica. Sin entrar en la descripción sentimental de las desigualdades sociales, el *Manifiesto* definía el capitalismo como un organismo vivo que se reproducía sin cesar, un *mutante darwiniano*, “ya no un fantasma”, alegaba con ironía, “más bien un alien” que en su transformación tecnológica

---

<sup>15</sup> La situación narrativa novelada por Ricardo Piglia ocurre en el momento que Emilio Renzi, alter ego de Piglia, narrador protagonista de la novela, comenta un manifiesto entregado por Thomas Munk, el otro protagonista de la novela y alter ego de Ted Kaczynski “Unabomber”.



anunciaba el advenimiento de formas culturales que ni siquiera respetaba las normas de la sociedad que las había producido.

La producción capitalista es ante todo la expansión de nuevas relaciones sociales capitalistas. Por lo tanto es imposible que este sistema mejore o se reforme ya que sólo busca producir la relación capitalista renovada y a escala ampliada. Los mercados financieros colapsan, las economías estallan como burbujas de aire y ése es el modo en que el capital crece (Piglia, 2013, p. 159).

Por consiguiente, parece que este “alien” de Piglia es también semejante al “alien” de Harris. Una especie que anuncia el advenimiento de formas culturales y que no necesariamente respeta las normas de la sociedad capitalista. La figura de un “traficante” que se expande de un relato a otro, en tanto “mito del alien”, por el cual crece la crítica del capital o de su representación en la literatura.

Por otra parte, en cuanto al poema, la crítica literaria solamente se ha ocupado de rastrear su representación desde la película de Ridley Scott, desde una novela de Joseph Conrad y desde el imaginario de Dante Alighieri, para señalar una cuestión de “indicialidad visual” propia de la llamada “cultura de la imagen” o “era de la videoesfera” en donde el poeta no solo reelabora escrituras, sino que reformula la idea moderna de un saber ilustrado para dar cuenta del supuesto “fin del arte”:

La cuestión de la indicialidad parece ser más compleja dentro del texto de Harris, a pesar de que su representación emula un producto de la videoesfera, el filme, dada la diferencia en cuanto a velocidad –siguiendo a Virilio– se potencia con la mención de la nave el Nostromo, nave que conduce a Ripley (interpretada por Sigourney Weaver) en el filme de Ridley Scott Alien (el Otro). En sí mismo, el referente se ve afectado por un factor de indicialidad, pues ha sido capturado de la simbología arbitraria del signo cifrada en la novela de Conrad, que éste, a su vez, capturó de la tradición escrituraria europea (Dante, por



ejemplo). Las diferencias radicales de la nueva esfera en la que explora Harris no se encuentran en el hecho de que elabore reescrituras, condición siempre latente en la tradición artística occidental, sino en la capacidad para reformular la idea moderna de un saber ilustrado que se haya instalado en la Biblioteca: escritura sobre el Índice de una forma más indicial que la reescritura de escrituras, escritura de la velocidad. Tal vez nos acercamos a lo que Debray pudo llamar “fin del arte” (Herrera, 2005, p. 15).

Sin embargo, se considera que se trata de un poema que en vez de abolir algún tipo de arte para determinar su fin, expresa intensamente la representación de lo imposible o de lo propiamente irrepresentable, dando cuenta de una crisis de la representación, aún tratándose de una imagen. Lo anterior solamente se puede concebir como un más allá de la escritura, en ampliación original del arte de escribir o de los límites de la expresión poética. De aquello que aun cuando podría carecer de una probable referencialidad explícita, igualmente se manifiesta de manera concreta en la enunciación. Es decir, da lugar a aquello que solamente es posible de existir por medio de la expresión original, vivificando el objeto artístico. Ahora, si se considera la relación Harris-Piglia, el poema también esbozaría la problemática del futuro de nuestras sociedades, como el devenir de la humanidad en el capitalismo ultratecnologizado. Por lo tanto, no se trataría meramente de la condición de reescrituras de la tradición artística o incluso de un mero intertexto indicial, sino de que ese tráfico implícito de las reescrituras de la tradición que se explicita a la vez en la reescritura misma del poema según sus distintos libros sin versión definitiva, relacional y procesual, en tanto poema alien-nave inmenso, impregnado de presagios y recuerdos de sangre turbulentos, como si se tratase de un proceso de concepción de lo poético imaginariamente inasible, pero únicamente posible en y por la misma procesual palabra del poema.

En definitiva, esta nave-poema semejante a la idea de ciudad-poema no solo respondería a una imagen visual imposible, sino también a la manifestación de una “metáfora retirada” (Derrida, 1989), en tanto evidencia poética del fracaso de la enunciación. Un tráfico relacional. Un tráfico en



la imposibilidad de la imitación. Puesto que, si ahora se comprende la mimesis como aquel ejercicio que pretende, por medio de las palabras, imitar fielmente una realidad cuya imagen no es verbal en la realidad verbal del poema, entonces hay la presencia de un “tráfico de la mimesis” por cuanto la realidad verbal de la “nave”, que hipotéticamente imita o copia total o parcialmente a otra realidad verbal (registro literarios precedentes sobre la nave) que imita a una realidad cuya imagen ya no es verbal (imagen cinematográfico-visual de una nave), sucede que los poemas se resuelven como un “fracaso trágico de la imitación”, o bien, como la posibilidad de una representación imposible, en tanto deconstrucción de lo que se imita. Así, una postautonomía de la imaginación literaria.

Finalmente, si además se considera que el poema comprende efectivamente la representación verbal de una otra representación visual, respecto de una realidad que bien puede ser visual o verbal o musical, etc., esto es, de la palabra frente a la imagen en tanto ékfrasis, así entendida como “descripción literaria de las imágenes” (De la Calle, 2005, p. 61), es también un ejercicio que implica tanto “el reconocimiento de la subjetividad de quien ejerce la *ekphrasis* y el de un complejo entramado histórico (Mac-Millan, 2013, p. 260),<sup>16</sup> como de quien reconoce tal figura desde la posición de la lectura. Por consiguiente, también se afirma junto a Mac-Millan (2009) en lo que corresponde a la narratividad de la representación de la poesía de Harris, por cuanto la descripción crítica de una huella visual vuelve concluyentemente posibles a los poemas en tanto creaciones de una imagen-otra o de un relato nuevo, ya sea el “relato de la nave Nostromo” o el “mito del alien” en el tráfico de la imaginación, esto es, el poema en donde la ciudad o la idea de una ciudad posible deviene en postciudad o anticiudad que une los mitos de la escritura con los mitos de la visualidad, tal como precisa el poeta en un poema del libro *Dunas del deseo I* (2009), titulado “Anda a Concepción de mi mente, la anticiudad”, lo cual podría denominarse como la

---

<sup>16</sup> Toda ékfrasis, en su acción parafrástica en torno a la imagen visual, da cuenta de “una cierta apertura hacia las funciones propias del ejercicio crítico frente a la obra” (De la Calle, 2005, p. 65).



manifestación final de una estética relacional y la materialización de una escritura procesual; el acontecimiento poético de una ékphrasis traficante: impregnación de presagios, recuerdos turbulentos.

### Referencias bibliográficas

- Auerbach, E. (2011). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Badiou, A. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Benjamin, W. (1998). Flaneur. En *Poesía y capitalismo* (pp. 49-83). Madrid, España: Taurus.
- Bianchi, S. (1997). Reiterar la forma de lo inasible. *Mapocho*, 41, 225-228.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Madrid, España: Trotta.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Campos, J. (1999). Tomás Harris y la cultura de la imagen. *Atenea*, 480, 27-32.
- Cuadra, A. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago, Chile: Lom.
- De la Calle, R. (2005). El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e Imagen*, 1, 59-81.
- Deleuze, G. (2006). *Crítica y clínica*. Barcelona, España: Anagrama.
- Derrida, J. (1989). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Espinaza, R. (2013). *Escritura, salud y tráfico. Hacia una concepción poética en las obras de Tomás Harris y Nicolás Miquea* [Tesis doctoral inédita, Universidad de Concepción] Concepción, Chile.
- Espinaza, R. (2016). De la lectura menor a la poética traficante. Primeras anotaciones en torno a la poesía de Tomás Harris y Nicolás Miquea. *Aisthesis*, 59, 11-21.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona, España: Paidós.



- Galindo, O. (2010). Las poéticas (neo)barrocas de Diego Maquieira y Tomás Harris. *Alpha*, 31, 195-214.
- Gómez, C. (2014). Tomás Harris: ¿otro viajero inmóvil? *Aisthesis*, 55, 71-84.
- Harris, T. (1983). *La vida a veces toma la forma de los muros*. Concepción, Chile: autoedición.
- Harris, T. (1985). *Zonas de peligro*. Concepción, Chile: Lar.
- Harris, T. (1986). *Diario de navegación*. Concepción, Chile: Eds. Sur.
- Harris, T. (1987). *El último viaje*. Concepción, Chile: Eds. Sur.
- Harris, T. (1988). *Alguien que sueña, madame*. Concepción, Chile: Eds. Letra Nueva.
- Harris, T. (1993). *Noche de brujas*. Santiago, Chile: Mosquito.
- Harris, T. (1995). *Los 7 Náufragos*. Santiago, Chile: RIL.
- Harris, T. (1996). *Cipango*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Harris, T. (1997). *Crónicas Maravillosas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad de Santiago.
- Harris, T. (2001). *Encuentros con hombres oscuros*. Santiago, Chile: RIL.
- Harris, T. (2001). *Ítaca*. Santiago, Chile: Lom.
- Harris, T. (2004). Concepción: ciudad y ¿mito? *Mapocho*, 55, 37-43.
- Harris, T. (2006). *Tridente*. Santiago, Chile: RIL.
- Harris, T. (2007). *Lobo*. Santiago, Chile: Lom.
- Harris, T. (2009). *Dunas del deseo I*. Santiago, Chile: Das Kapital.
- Harris, T. (2012). *Noche de brujas y otros hechos de sangre*. Santiago, Chile: Corriente alterna.
- Harris, T. (2013). *Perdiendo la batalla del ebr(io)*. Tomé, Chile: Al aire libro.
- Harris, T. (2014). *La batalla del ebr(io)*. Santiago, Chile: Ajiaco ediciones.
- Harris, T. (2015). *La forma de los muros*. Santiago, Chile: Ajiaco ediciones.
- Harris, T. (2017). *En el mismo río. Antología personal*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Harris, T. (2019). *Umheimlich*. Santiago, Chile: RIL.



- Heidegger, M. (2005). Hölderlin y la esencia de la poesía. En *Arte y poesía* (pp. 125-148). México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera, J. (2005). Hacia una estética de la desaparición en la poética de Tomás Harris. *Acta literaria*, 30, 9-18.
- Hölderlin, F. (2001). *Ensayos*. Madrid, España: Hiperión.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- Lyotard, J. F. (1989). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, España: Cátedra.
- Mac-Millan, M. (2009). La poesía de Tomás Harris: Una narración a contrapelo. *Acta Literaria*, 38, 141-151.
- Mac-Millan, M. (2013). *Constitución de un sujeto sobreviviente. Una lectura a la poesía de Tomás Harris*. Santiago, Chile: Cuarto propio.
- Nómez, N. (14 de junio de 1998). "Las crónicas maravillosas". *El Mercurio*, p. E10.
- Oliver, F. (2013). Tomás Harris y la memoria fracturada de América. *Caracol*, 5, 236-251.
- Panero, L. M. (2001). *Poesía completa 1970-2000*. Madrid, España: Visor.
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perse, S. J. (1988). *Poesías*. Barcelona, España: Lumen.
- Piglia, R. (2013). *El camino de Ida*. Barcelona, España: Anagrama.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Ed. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rojo, G. (1996). Tomás Harris o de la fiebre de oro en Orompello. En T. Harris, *Cipango* (pp. 11-21). Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica. (Prólogo).
- Rodríguez, J. M. (2008). Harris Voyeur adelantado. *Anales de literatura chilena*, 10, 137-143.
- Rubio, C. (2014). Trayectos poéticos por la ciudad dictatorial. *IX Seminario de investigación*



- literaria*. Escuela de verano de la Universidad de Concepción, Chile. [inédito].
- Sepúlveda Eriz, M. (2007). Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris. *Atenea*, 496, 145-158.
- Triviños, G. (1989). El regreso. En M. N. Alonso *et al.*, *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)* (pp. 53-107). Concepción, Chile: Cesoc.
- Zizek, S. (2015). *Acontecimiento*. España/México: Sexto piso.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)