LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47

CC BY NC SA

Artículo

Cartografía fragmentaria de la memoria y la espacialidad en la poética de Tomás Harris[i]

Alexandra Espinoza Urtiza

alexandraespino@udec.cl

https://orcid.org/0000-0002-7022-4419

Universidad de Concepción (UdeC), Concepción, Chile

Es Bibliotecóloga con mención en Unidades de Información, Profesora de Lenguaje y Comunicación, Magíster en Literaturas Hispánicas y candidata a Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile, con financiamiento de la Beca Doctorado Nacional ANID. Actualmente desarrolla una investigación doctoral sobre la memoria del lugar en la poética de Tomás Harris. Es integrante del proyecto Fondecyt Regular N.º 1230050, «Sitios de memoria en el Área Metropolitana de Concepción: memorias sociales sobre la catástrofe de la dictadura (1973–1990)», y participa en el proyecto ANID – Fondo de Publicación de Revistas Científicas, Redes, Estrategia y Conocimiento, Folio FP240006, «Fortalecimiento de la gestión editorial e implementación de una infraestructura digital abierta para la Revista de Humanidades, incorporando los principios de ciencia abierta, equidad de género y territorialidad».

Recibido: 01/08/2026 **Aceptado:** 06/10/2026

Resumen

Este artículo examina la configuración fragmentaria de la memoria y la espacialidad en la obra poética de Tomás Harris, con especial énfasis en el Área Metropolitana de Concepción (AMC), Chile, entendida como un palimpsesto literario y un espacio de inscripción de memorias colectivas y personales durante la dictadura chilena (1973–1990). El análisis considera los aportes teóricos de Halbwachs, Nora, Ricoeur, Boym, Genette, De Certeau y Fernández Mallo, y se apoya en una metodología crítica y semiótica orientada al estudio de la textualidad poética. Se indaga cómo las experiencias vitales del sujeto poético adquieren nuevos sentidos mediante una compleja relación entre lenguaje, intertextualidad y fragmentación retórica. La espacialidad poética y ficcional de Harris construye una topografía emocional en torno a tres núcleos: Chiguayante, Concepción y Lota, donde se entrecruzan recuerdos, vivencias y acontecimientos generados por la violencia de la dictadura. Estos elementos reaparecen de manera fragmentaria en el discurso poético, configurando una escritura que vuelve sobre el pasado sin aspirar a reconstruirlo por

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

completo. La fragmentación mantiene abiertas sus tensiones y establece un diálogo entre pasado y presente, mientras los espacios poéticos adquieren una dimensión afectiva, política y estética vinculada con una memoria que resiste el olvido.

Palabras clave: Tomás Harris, memoria, fragmentación, espacialidad, cartografía

Fragmentary cartography of memory and spatiality in the poetics of Tomás Harris

Abstract

This article examines the fragmentary configuration of memory and spatiality in the poetic work of Tomás Harris, with a particular focus on the Concepción Metropolitan Area (AMC, Chile), understood as a literary palimpsest and a space for inscribing collective and personal memories during the Chilean dictatorship (1973–1990). The analysis considers theoretical contributions from Halbwachs, Nora, Ricoeur, Boym, Genette, De Certeau, and Fernández Mallo, relying on a critical and semiotic methodology oriented toward the study of poetic textuality. It examines how the vital experiences of the poetic subject acquire new meanings through a complex relationship between language, intertextuality, and rhetorical fragmentation. Harris's poetic and fictional spatiality constructs an emotional topography centered on three hubs—Chiguayante, Concepción, and Lota—where memories, lived experiences, and events generated by the violence of the dictatorship intersect. These elements reappear in a fragmentary manner within poetic discourse, shaping a writing style that revisits the past without aiming to fully reconstruct it. Fragmentation keeps its tensions open and establishes a dialogue between past and present, while poetic spaces acquire an affective, political, and aesthetic dimension linked to a memory that resists oblivion.

Keywords: Tomás Harris, memory, fragmentation, spatiality, cartography

Cartographie fragmentaire de la mémoire et de l'espace dans la poétique de Tomás Harris

Résumé

Cet article examine la configuration fragmentaire de la mémoire et de la spatialité dans l'œuvre poétique de Tomás Harris, en mettant particulièrement l'accent sur la zone métropolitaine de Concepción (AMC), au Chili, considérée comme un palimpseste littéraire

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Be
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47

CC BY NC SA

Artículo

et un espace d'inscription des mémoires collectives et personnelles pendant la dictature chilienne (1973-1990). L'analyse prend en compte les apports théoriques de Halbwachs, Nora, Ricoeur, Boym, Genette, De Certeau et Fernández Mallo, et s'appuie sur une méthodologie critique et sémiotique axée sur l'étude de la textualité poétique. Elle explore la manière dont les expériences de vie du sujet poétique acquièrent de nouvelles significations à travers une relation complexe entre langage, intertextualité et fragmentation rhétorique. La spatialité poétique et fictionnelle de Harris construit une topographie émotionnelle autour de trois pôles : Chiguayante, Concepción et Lota, où s'entrecroisent souvenirs, expériences vécues et événements engendrés par la violence de la dictature. Ces éléments réapparaissent de manière fragmentaire dans le discours poétique, configurant une écriture qui revient sur le passé sans aspirer à le reconstruire entièrement. La fragmentation maintient ces tensions ouvertes et établit un dialogue entre le passé et le présent, tandis que les espaces poétiques acquièrent une dimension affective, politique et esthétique liée à une mémoire qui résiste à l'oubli.

Mots-clés : Tomás Harris, mémoire, fragmentation, spatialité, cartographie

Una cartografia frammentaria della memoria e della spazialità nella poetica di Tomás Harris

Riassunto

Quest'articolo esamina la configurazione frammentaria della memoria e della spazialità nell'opera poetica di Tomás Harris, concentrandosi in particolare sull'Area Metropolitana di Concepción (AMC), in Cile, intesa qui come un palinsesto letterario e uno spazio in cui si iscrivono memorie, tanto collettive quanto personali, legate al periodo della dittatura cilena (1973–1990). L'analisi prende in considerazione dei contributi teorici di Halbwachs, Nora, Ricoeur, Boym, Genette, De Certeau e Fernández Mallo e adotta una metodologia critica e semiotica orientata allo studio della testualità poetica. Viene esaminato il modo in cui le esperienze vissute dal soggetto poetico acquisiscano nuovi significati attraverso una complessa interazione tra linguaggio, intertestualità e frammentazione retorica. La spazialità poetica e narrativa di Harris costruisce una topografia emozionale fondata su tre luoghi chiave – Chiguayante, Concepción e Lota. Qui si incrociano memorie, vissuti ed eventi

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

scaturiti dalla violenza della dittatura. Questi elementi riemergono in forma frammentaria lungo tutto il discorso poetico e da vita a una scrittura che rivisita il passato senza tentare di ricostruirlo nella sua interezza. Tale frammentazione mantiene vive le tensioni sottostanti e instaura un dialogo tra passato e presente, in tanto gli spazi poetici assumono una dimensione affettiva, politica ed estetica, legata a una memoria che resiste all'oblio.

Parole chiavi: Tomás Harris, memoria, frammentazione, spazialità, cartografia

Cartografia fragmentária da memória e da espacialidade na poética de Tomás Harris

Resumo

Este artigo examina a configuração fragmentária da memória e da espacialidade na obra poética de Tomás Harris, com ênfase especial na Área Metropolitana de Concepción (AMC), no Chile, entendida como palimpsesto literário e espaço de inscrição de memórias coletivas e pessoais durante a ditadura chilena (1973–1990). A análise leva em conta as contribuições teóricas de Halbwachs, Nora, Ricoeur, Boym, Genette, De Certeau e Fernández Mallo, e se baseia em uma metodologia crítica e semiótica voltada para o estudo da textualidade poética. Investiga-se como as experiências de vida do sujeito poético adquirem novos significados por meio de uma relação complexa entre linguagem, intertextualidade e fragmentação retórica. A espacialidade poética e ficcional de Harris constrói uma topografia emocional em torno de três núcleos: Chiguayante, Concepción e Lota, onde se entrelaçam lembranças, vivências e acontecimentos gerados pela violência da ditadura. Esses elementos reaparecem de forma fragmentária no discurso poético, configurando uma escrita que retorna ao passado sem pretender reconstruí-lo por completo. A fragmentação mantém abertas suas tensões e estabelece um diálogo entre passado e presente, enquanto os espaços poéticos adquirem uma dimensão afetiva, política e estética ligada a uma memória que resiste ao esquecimento.

Palavras-chave: Tomás Harris, memoria, fragmentação, espacialidade, cartografia

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47

CC BY NC SA

Artículo

Introducción

La poesía de Tomás Harris[1] (La Serena, Chile, 1956), poeta y profesor de español por la Universidad de Concepción, presenta un espacio privilegiado para inscribir la memoria de la dictadura chilena (1973–1990), donde convergen tanto la memoria personal como la colectiva a partir de una marcada dimensión espacial.

La trayectoria literaria de Harris se encuentra estrechamente ligada al territorio del Área Metropolitana de Concepción (AMC). En su obra aparecen de manera recurrente espacios y lugares de esta zona, que adquieren un papel central en la construcción de la memoria. El AMC deja así de ser una referencia geográfica para convertirse en un espacio inscrito por distintas capas de significación y memoria. En este sentido, puede ser leído como un palimpsesto literario, en los términos planteados por Gérard Genette (1989), y también como un palimpsesto de memoria.

¿Cómo se conciben los lugares en la poética harriana? Estos adquieren una dimensión poética y ficcional en la que se superponen recuerdos, olvidos, fragmentos, emociones, sueños y subjetividad poética. En la reconstrucción de la memoria durante la dictadura, la violencia, la vigilancia y el miedo forman parte de esta representación. La frontera entre lo público y lo privado se vuelve difusa. El desplazamiento por la ciudad y sus alrededores adquiere nuevos significados bajo condiciones de control y amenaza.

Esta experiencia puede entenderse desde la noción de "trashumancia retórica" propuesta por De Certeau (1997, p.115), donde destacan recursos como la sinécdoque que representa una totalidad a partir de sus fragmentos y el asíndeton, que expresa las interrupciones y omisiones presentes en el recorrido urbano. En la poética de Harris, calles, cerros, bares, prostíbulos, ríos, hoteles, cementerios, playas y cárceles conforman fragmentos espaciales que representan una experiencia histórica de mayor alcance como la violencia

[1] El nombre del poeta aparece registrado con distintas grafías en las publicaciones y fuentes consultadas: Thomas Harris Espinosa, Thomas Harris y Tomás Harris. Esta última es la forma utilizada en publicaciones como *Cipango* (Ediciones Cordillera, 1992; Fondo de Cultura Económica Chile, 1996), *Crónicas maravillosas* (Ediciones Casa de las Américas, 1997), *Siete náufragos* (Red Internacional del Libro, 1995), *Encuentro con hombres oscuros* (RIL Editores, 2001), *Tridente* (RIL Editores, 2005) y *La memoria del corazón* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2021). No obstante, algunos registros editoriales mantienen la forma Thomas Harris, como ocurre en el catálogo de la Editorial Universidad de Concepción para *La sangre de la perla* (2025). En este artículo se utiliza la forma Tomás Harris, de acuerdo con el uso adoptado en la bibliografía del artículo.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

ejercida sobre el país durante la dictadura. Desde esta perspectiva, la imagen historiográfica de la "larga y angosta faja de territorio" (Barros Arana, 2000, p. 67) es resignificada en los versos de Harris como las "largas y angostas fajas de sangre" (Harris, 1996, p. 33), donde la totalidad del territorio nacional aparece marcada por la violencia.

La dictadura militar en Chile (1973-1990) no solo produjo una catástrofe política, social y económica, sino que también modificó las formas de representación poética. Tal como recuerda Harris: "Tenía que empezar una nueva forma de escribir después del golpe. La dictadura lo cruzaba todo y era imposible no hacerse cargo del momento. ¿Y cómo hacerlo sin que resultara panfletario?" (Lagos, 2016, párr. 16).

La crítica literaria ha estudiado diversas dimensiones de su escritura. Sepúlveda (2007) abordó una poética desde la ruptura y la continuidad, donde la memoria adquiere un carácter espectral. Mac-Millan (2009) ha estudiado la narratividad; Rojo (1996), la fragmentación; Herrera (2005), la cultura visual, el collage y la intertextualidad; Faúndez (2011), la reescritura mítica; Gómez (2014), la figura del viajero inmóvil; Espinaza (2016), la poética traficante y la literatura menor; mientras que Martínez y Faúndez (2025) analizaron la poética del caminar y la figura del *flâneur*[2].

De acuerdo con lo señalado anteriormente, si bien existen numerosos estudios críticos que han profundizado en la poética de Harris, la relación entre memoria, espacio y afectividad en la construcción de una cartografía ha recibido menor atención. En ese contexto, este artículo propone leer el Área Metropolitana de Concepción como un palimpsesto literario y de memoria, donde la escritura de Harris crea un territorio ético, afectivo y residual en el que se entrecruzan la experiencia personal y las huellas de la violencia dictatorial inscritas en el territorio.

[2] El término francés *flâneur* designa al paseante que recorre la ciudad, observa sus espacios y escenas y convierte el caminar en una forma de experiencia y conocimiento del espacio urbano. La figura adquiere especial relevancia en la reflexión de Walter Benjamin sobre la ciudad moderna, particularmente en el apartado "El flâneur", incluido en *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre (Madrid: Taurus Ediciones, 1972), 49-84. Para su aplicación a la poesía de Thomas Harris, véase María Luisa Martínez M. y Edson Faúndez V., "La poética del caminar en Juan Manuel Roca y Thomas Harris", *Cuadernos LIRICO*, n.º 29, 2025.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Be
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47

CC BY NC SA

Artículo

Desde esta mirada, la poesía no es solo un ejercicio estético, sino también un acto político, capaz de transformar la percepción y dar visibilidad a aquello que había permanecido oculto (Rancière, 2017). En la poética de Tomás Harris se puede configurar una "topografía emocional de la memoria" (Boym, 2015, p. 87), donde las experiencias personales están vinculados con los acontecimientos históricos, y el espacio se convierte en un soporte afectivo, ético y político del recuerdo.

El método de investigación se adscribe a los estudios literarios a partir del análisis crítico y semiótico de la textualidad poética de Harris, y considera como corpus una selección de poemas[3] publicados en los textos *Zonas de peligro* (1985), *Cipango* (1996), *En el mismo río* (2017), *Unheimlich* (2019), La *memoria del Corazón* (2021) y *La sangre en la perla* (2025), en los que aparecen simbólicamente referencias a distintos espacios del Área Metropolitana de Concepción. Estos poemas permiten la construcción de una memoria personal, colectiva y afectiva que alude al período de la dictadura chilena.

El estudio de la espacialidad está organizado a través de tres núcleos del Área Metropolitana de Concepción (AMC): Chiguayante, Concepción y Lota, lugares recurrentes que recobran especial relevancia en la obra de Harris. La atención está puesta en las formas en que estos lugares son representados estéticamente, en la evocación de los recuerdos y en los significados que adquieren a través del lenguaje. La lectura de los poemas dialoga con los aportes de Halbwachs, Nora, Ricoeur, Boym, De Certeau, Genette y Fernández Mallo. Estos aportes permiten analizar cómo la poética de Harris va configurando una cartografía literaria en la que los espacios funcionan como soportes de memorias personales, colectivas y afectivas.

[3] La muestra de análisis está conformada por 14 poemas: *Cipango* (1996): "Zonas de peligro" (pp. 29, 41, 44 y 49), "Zonas de peligro (final)" (p. 50), "El puente sobre el Bío-Bío" (p. 48), "Mar de la ceniza (Quevedo)" (p. 99), "Mar de los peces rojos" (p. 83), "La calle última" (p. 118), "Viaje sin regreso" (p. 135), "Todos los muros eran encalados en nuestros pueblos fantasmas" (p. 56) y "Argel" (pp. 112-113); *En el mismo río* (2017): "El cadáver de Claudio Fuentes intenta dar noticias de su asesinato" (pp. 189, 191-192); *Unheimlich* (2019): "Chiguayante, 1974" (p. 33); *La memoria del corazón* (2021): "Margot, Lota, 1984" (pp. 159-160); y *La sangre de la perla* (2025): "Un sueño bajo Cerro Chepe de Concepción" (pp. 107-108) y "Cómo conocí los adoquines y el río, y la muerte y el amor sin amor" (pp. 136-137).La selección responde a la presencia de referencias a espacios del Área Metropolitana de Concepción y a su relación con la construcción de memorias personales, colectivas y afectivas vinculadas con el período de la dictadura chilena.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

Memoria, espacio y escritura

Maurice Halbwachs (2004) sostiene que "no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro de un marco espacial" (p. 144). El espacio constituye un punto de referencia para las experiencias vividas y permite que los recuerdos sean recuperados en el presente. En la poética de Harris, la memoria colectiva se relaciona con imágenes y evocaciones de la dictadura, así como con los lugares que el sujeto poético recorre y revisita. Estos adquieren nuevos sentidos a partir de la memoria, mientras el lector los reconstruye desde un horizonte compartido.

Esta perspectiva puede asociarse a una dimensión ética frente al acto de recordar y, según Paul Ricoeur (2003), la memoria, además de construirse de forma colectiva, también implica una responsabilidad frente al pasado, al afirmar que "el deber de memoria consiste esencialmente en el deber de no olvidar" (p. 53). En la poesía de Harris, este imperativo ético no se expresa mediante una representación directa de la dictadura, sino a través de una escritura que insiste en volver subrepticiamente sobre determinadas escenas, imágenes y lugares como una forma de resistencia al olvido.

El propio autor recuerda el origen de su proyecto escritural: "Todo comenzó en 1985 cuando publiqué *Zonas de peligro* en Concepción, en una época peligrosa, gris, turbia. Junto al río Bío-Bío se gestaron esos primeros poemas" (Harris, 2017, p. 7). Cuatro décadas después, en *La sangre en la perla* (2025), esas mismas imágenes reaparecen, confirmando la persistencia de una escritura que retorna una y otra vez sobre los mismos núcleos de la memoria.

Los recuerdos también permanecen inscritos en los lugares y, para Pierre Nora (2008), los lugares de memoria son aquellos espacios "en los que se cristaliza y se refugia la memoria" (p. 19), ya sea sobre soportes materiales o simbólicos. En la poesía de Harris, el poema funciona como un lugar de memoria donde el pasado encuentra una forma de resguardo frente al olvido.

Por su parte, Svetlana Boym (2015) desplaza el énfasis hacia la experiencia afectiva del recuerdo. La autora sostiene que las "imágenes cargadas de emoción se recuerdan con mayor facilidad" (p. 87) y propone la noción de "topografía emocional de la memoria" (p. 87), para sustentar cómo los acontecimientos personales se entrecruzan con los históricos.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

En la escritura de Harris, los recuerdos conforman un mapa afectivo donde espacio, emoción y acontecimientos históricos permanecen intrínsecamente unidos.

Esta dimensión afectiva supone también una experiencia concreta del espacio. Según Michel de Certeau (1997), la ciudad puede ser representada como una escritura invisible producida por los caminantes, quienes escriben un texto urbano mediante sus desplazamientos, aunque no puedan leerlo en su totalidad. En palabras del autor, son los "caminantes […] cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos de un 'texto' urbano que escriben sin poder leerlo" (p. 105). En Harris, el sujeto poético convierte esos recorridos en una práctica de rememoración: la ciudad deja de ser únicamente un escenario toponímico y se convierte en un texto abierto, en el que el pasado irrumpe continuamente en el presente.

Esta relación entre memoria y espacio se desarrolla mediante una retórica del fragmento. En *Zonas de peligro*, el sujeto poético afirma: "La retórica es el fragmento la parte el par" (Harris, 1996, p. 41), mientras que más adelante el verso se modifica: "la retórica es el fragmento la parte un / muro en lo imaginario" (p. 44). La sustitución de "el par" por "un muro" desplaza el sentido desde la relación hacia el límite y convierte la fractura en una metáfora de la memoria.

En este punto resulta pertinente la concepción de la retórica desarrollada por Roland Barthes (1982), quien la entiende como un "metalenguaje […], es decir, un "discurso sobre el discurso" (p. 9). En la obra de Harris, la retórica no se puede concebir como un recurso formal ya que se transforma en una reflexión sobre las posibilidades y límites del lenguaje ante una experiencia que se resiste a ser representada de manera continua. Esta concepción retórica dialoga con la estética posmoderna descrita por Fredric Jameson (1984), caracterizada por la discontinuidad, la hibridez y el cuestionamiento de los relatos totalizadores. Siguiendo esta perspectiva, Grínor Rojo (1996) asocia la poesía de Harris como una "retórica de la postmodernidad" (p. 16), marcada por la fragmentación y la transtextualidad como elementos fundamentales en su proceso creativo.

La incorporación de múltiples voces, la transtextualidad literaria y las continuas reescrituras impide que se establezca un discurso homogéneo. Aun así, como bien señala Agustín Fernández Mallo (2018), incluso en los textos más fragmentarios persiste un mínimo

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

de continuidad que hace posible la lectura y la construcción de sentido. Por lo tanto, la fragmentación no elimina el sentido, sino que reorganiza su disposición y permite que el lector o la lectora pueda reconstruir las relaciones entre tiempos, espacios e imágenes a través de diversas formas y topologías. Se podría establecer que, en la poesía de Harris, la memoria opera precisamente de este modo: como una cartografía compuesta por fragmentos, cuya lectura implica restablecer los vínculos entre los distintos elementos textuales.

Chiguayante: el retorno y la persistencia de la memoria

En la poética de Tomás Harris, Chiguayante se presenta como uno de los principales espacios de memoria. El asesinato de Claudio Fuentes —ocurrido en la Navidad de 1974— vuelve una y otra vez como una herida abierta que articula el duelo personal y la memoria colectiva de la violencia política en dictadura. Los versos "ya sabía que estaba muriendo y muchos, tantos, por esos días, también, muriendo" (Harris, 2017, p. 191) dejan claro que la muerte del amigo no queda limitada a lo íntimo: se funde con el recuerdo de otras muertes y crímenes bajo el terrorismo de Estado en Chile, y así pasa a formar parte de lo que se podría concebir como memoria colectiva en los términos de Halbwachs (2004).

La reiteración de Claudio Fuentes a lo largo de distintos textos[4] evidencia que su muerte no constituye un acontecimiento clausurado. Por el contrario, organiza una memoria construida mediante retornos, desplazamientos y reescrituras, donde el pasado irrumpe continuamente en el presente. Esta persistencia se encuentra anclada al espacio: Chiguayante permanece como el lugar poético y ficcional desde el cual el sujeto poético vuelve sobre una experiencia que nunca termina de concluir. La escritura se despliega como un espacio de insistencia, donde el recuerdo se reactiva en cada nueva enunciación.

Como señala Halbwachs (2004), "Es en el espacio, en nuestro espacio el que nosotros ocupamos, por el que volvemos a pasar a menudo, al que tenemos acceso siempre, y que en todo caso nuestra imaginación o nuestro pensamiento puede reconstruir en cualquier

[4] La referencia al asesinato de Claudio Fuentes reaparece de manera sostenida en la obra de Tomás Harris. Para este estudio se consideran los textos **"**El cadáver de Claudio Fuentes intenta dar noticias de su asesinato**"** (*En el mismo río: antología personal*, 2017), **"**Navidad, 1974" (*La memoria del corazón*, 2021), **"**Chiguayante, 1974" (*Unheimlich*, 2019) y "Cómo conocí los adoquines y el río, y la muerte y el amor sin amor" (*La sangre en la perla*, 2025).

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

momento" (p. 144). Desde esta perspectiva, Chiguayante representa un espacio de memoria en el que el pasado se reconstruye desde el presente y adquiere nuevas formas de significación cada vez que es evocado.

Esta lógica del retorno reaparece en *La sangre en la perla* (2025), donde el sujeto poético recuerda Chiguayante desde Santiago de Chile. El desplazamiento espacial entre ambas ciudades se superpone al desplazamiento temporal entre el presente de la enunciación y la Navidad de 1974, haciendo que el pasado irrumpa nuevamente en la experiencia presente. Así, el sujeto expresa:

> Barrí, con mis zapatos de gamuza empapados, las calles adoquinadas de Concepción. Perseguí, y la sigo persiguiendo, a esa forma inexacta y oblicua de sus calles: de noche, a las tres de la madrugada, acá, en Santiago de Chile, regresan las formas de esos adoquines y sus remembranzas de la muerte y la vida, cuando no dormíamos por el miedo y el amor. Temí y amé en esas calles de lluvia y de tiempo […] La muerte nunca estuvo más cerca. Como cuando mataron al Claudio Fuentes, en la línea férrea entre el Matadero y Colón: Nunca sentí más pena por un amigo esa Navidad de 1974. Nunca supe más de la muerte que en esa Navidad de 1974 (Harris, 2025, pp. 136-137).

La evocación del recorrido urbano reactiva aquello que Boym (2015) denomina como una "topografía emocional de la memoria" (p. 87), donde el espacio conserva una intensa carga afectiva y posibilita el retorno del pasado.

Esta persistencia alcanza una de sus expresiones más significativas en el poema "El cadáver de Claudio Fuentes intenta dar noticias de su asesinato" (Harris, 2017). En este texto, la memoria se construye desde una voz espectral que altera la forma tradicional del testimonio. El acontecimiento no es narrado por un sobreviviente, sino por quien fue asesinado. La elección de esta voz desplaza la autoridad testimonial hacia quien fue silenciado por la violencia y restituye la palabra que el crimen pretendió arrebatar.

En los versos "estoy muerto, y los muertos, y eso sí lo puedo asegurar, nos vamos olvidando de cosas, tan cotidianas […] cuando ya no pude recordar tu canción, supe que me moría» (Harris, 2017, p. 192), la voz del amigo asesinado reconstruye una experiencia destinada al borramiento. La memoria se sitúa en un espacio liminal entre la vida y la muerte, desde donde el poema hace posible una nueva forma de enunciación.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

La intervención del aparato represivo se extiende también al espacio urbano. La reiteración anafórica "Ellos eran la noche. Ellos eran las calles. ¡Ellos eran la plaza y las ventanas apagadas del pueblo!" (Harris, 2017, p. 189) construye una imagen de omnipresencia que elimina cualquier posibilidad de refugio. Bajo esta vigilancia constante, el recorrido cotidiano se transforma en una experiencia de amenaza permanente, donde las calles dejan de ser simples espacios de tránsito para convertirse en escenarios de control.

En este contexto, la violencia deja de percibirse como un hecho aislado y se convierte en una condición que organiza la experiencia cotidiana. Más allá de la representación del crimen, el poema sitúa en el centro la relación entre muerte y memoria cuando el hablante afirma que los muertos comienzan a olvidar: "cuando ya no pude recordar tu canción, supe que me moría. Que mi boca estaba llena de sangre. Que tenía las costillas quebradas y la frente partida. Porque la muerte, al fin, es el olvido" (Harris, 2017, p. 192).

Resulta relevante poner en relación la muerte y el olvido, ya que este vínculo dialoga con la reflexión de Ricoeur (2003) sobre el "temor de haber olvidado" (p. 51). De alguna manera, el olvido se relaciona con una ruptura del vínculo con el pasado. En términos de Ricoeur (2003), "el deber de memoria" (p. 53) se encuentra asociado a contextos postraumáticos, al acto de recordar y, al mismo tiempo, al sentido de justicia, reconocimiento y reparación simbólica de las víctimas. Del deber de recordar se desprende un compromiso ético y una responsabilidad frente al olvido, especialmente ante aquellos relatos oficiales que tienden a diluir la violencia ejercida. En este sentido, la escritura de Harris actúa como una forma de resistencia al borramiento, preservando aquello que la violencia buscó hacer desaparecer y configurando el poema como un "lugar de memoria" (Nora, 2008).

La memoria de Claudio Fuentes reaparece en el poema «Navidad, 1974» (Harris, 2021), donde su muerte adquiere nuevos matices al inscribirse en el contexto de la represión política de la dictadura. La referencia a otros militantes sitúa su muerte dentro de una experiencia colectiva de persecución y violencia política. El sujeto poético enuncia: «muchos militantes del Partido / ya habrían caído en la resistencia o caerían pronto» (Harris, 2021, p. 166). El destino de Claudio es también el de otros militantes políticos perseguidos, reprimidos o asesinados. La evocación por parte del sujeto lírico va más allá de la experiencia personal, ya que forma parte de la memoria colectiva de un país.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

Es posible advertir un clima de miedo a raíz del asesinato de Claudio Fuentes, que obliga a proteger a los cercanos mediante un pacto de silencio. En el poema, Don Gerardo, padre de un amigo, solicita que no realicen preguntas ni investiguen por su cuenta, proponiendo una versión falsa de los hechos como mecanismo de protección "Don Gerardo antes de irnos nos dijo, oigan cabros, al Claudio lo atropelló el tren, / no anden averiguando ni haciendo preguntas por ahí" (Harris, 2021, p. 167).

Pese a la advertencia, los amigos acuden a la funeraria para reconocer el cadáver. El sujeto poético recuerda: "Fue la primera vez que vi un cadáver / y, a pesar del maquillaje, pude darme cuenta / que en su frente, con esmero, el Talo / había ocultado con un tarugo de cera / un certero golpe propinado con un tubo de fierro" (Harris, 2021, p. 167).

La materialidad del cuerpo desmiente la versión oficial y restituye una verdad negada. El cadáver se convierte en prueba de la violencia ejercida y en un soporte de memoria que resiste el intento de ocultamiento. Este gesto no solo conecta la experiencia personal con la memoria colectiva, sino que mantiene viva la evidencia material del crimen y se resiste al silencio impuesto.

La imposibilidad de olvidar se hace patente en los versos: "en el pecho te deja un rasguño / indeleble / un dolor que nunca se restaña" (Harris, 2019, p. 33). El sujeto poético insiste: "escribes poemas / recuerdas canciones / y las cantas […] pero el dolor no se va, / porque regresa la muerte" (p. 33). Aquí, el duelo se convierte en una presencia constante, en diálogo con la "nostalgia reflexiva" de Boym (2015), se comprende como una forma de convivir con la pérdida sin poder clausurarla del todo.

La escritura, en este contexto, no intenta recomponer el pasado ni cerrarlo del todo. Mantiene abierto el dolor. Jelin (2002) señala que "los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (acting-out), la imposibilidad de separarse del objeto perdido" (p. 14). Algo similar ocurre con la figura de Claudio Fuentes en la poesía de Harris. Su presencia retorna y se reactualiza en distintas escenas, voces y espacios. El acontecimiento vuelve a inscribirse en la escritura mediante una repetición que impide clausurar su recuerdo.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

Así, la memoria en la poética de Harris se construye a partir de fragmentos que emergen de manera discontinua y preservan las fisuras de la experiencia traumática. Chiguayante se configura como un lugar poético y ficcional donde, en palabras de Nora (2008), "se cristaliza y se refugia la memoria" (p. 19), y también como el espacio desde el cual la escritura asume una dimensión ética. El retorno de la figura de Claudio Fuentes impide que el acontecimiento quede clausurado y mantiene activo el deber de memoria planteado por Ricoeur (2003), abriendo una reflexión permanente sobre la pérdida, el duelo y la resistencia frente al olvido.

Concepción: fragmentos de la memoria

Dentro de una cartografía discontinua de la memoria, Concepción ocupa un lugar central en la poesía de Tomás Harris, ya que es un espacio donde distintas formas de memoria se cruzan y dialogan. En Zonas de peligro (1985; incluido posteriormente en Cipango, 1996), la ciudad es divisada como un *collage* construido a partir de diversos fragmentos compuestos por calles, bares, cerros, puentes y construcciones emblemáticas de la ciudad. Aunque aparecen dispersos, en estos espacios es posible advertir las marcas de la violencia dictatorial.

La ciudad no puede percibirse desde una lógica visual totalizante. Siguiendo a De Certeau (1997), se distancia de la "ciudad-panorama" (p. 105), cuya representación pretende abarcar el espacio desde una mirada global y despersonalizada, en contraposición a la experiencia corporal y cotidiana. En la obra de Harris, la ciudad se construye, desde la experiencia del caminante. El sujeto poético recorre sus calles y plasma, a través de sus desplazamientos, una memoria fragmentaria cuyos sentidos deben ser reconstruidos por el lector o la lectora.

La noción de "zona" adquiere particular relevancia en esta representación. Más que señalar un territorio delimitado, alude a espacios donde las fronteras permanecen inestables y el peligro constituye una condición permanente de la experiencia cotidiana. El hablante afirma: "Las zonas de peligro son inevitables; te rodean el cuerpo en silencio [...] los escasos letreros de neón ocultan su única identidad: CAMPOS DE EXTERMINIO" (Harris, 1996, p. 29).

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

La violencia deja de localizarse en un punto específico y se expande por toda la geografía urbana. El sujeto poético sostiene: "Esta es otra década turbia, sólo que con miles / de muertos más. / vida y la muerte cosa de números superposiciones EXTERMINIO" (Harris, 1996, p. 48). Del mismo modo, los espacios cotidianos son resignificados por el terror: "El horror te inventa el Hotel King el / baldío de Orompello te inventa una cárcel / oculta al otro extremo de La Concepción la vida y la muerte lo mismo en / cada Zona de Peligro" (Harris, 1996, p. 49).

El asíndeton intensifica la acumulación de lugares y produce una continuidad espacial del horror. Hotel, baldío, cárcel, Zona de Peligro. Distintos espacios, reunidos bajo una misma experiencia de violencia. La ciudad aparece fragmentada en lugares concretos que funcionan como una sinécdoque de una experiencia mayor. La cartografía de Harris amplía el alcance de la experiencia local y permite leer estos espacios como representaciones de un territorio y una época marcado por el miedo.

Esta percepción se intensifica mediante imágenes que transforman el espacio urbano en un escenario de muerte. Las calles dejan de ser lugares de tránsito para convertirse en territorios intervenidos por el Estado de Sitio: "Se había declarado el Estado de Sitio, / las calles vacías, los lumínicos brillaban / para la muerte" (Harris, 1996, pp. 112-113). A ello se suman helicópteros, sirenas y tanques que forman parte del paisaje cotidiano: "todas las noches oyeron sirenas tanques detonaciones / pero siempre a lo lejos / lejos" (Harris, 1996, p. 99). La violencia no solo reorganiza el espacio, sino que también afecta el cuerpo del hablante: "Me pararon al frente, me dijeron / habla / y hablé. Me pararon al frente, me dijeron / desnúdate / y me desnudé. […] No sufrí apremios físicos, debo decirlo, / pero me rodeaba la muerte" (Harris, 1996, p. 83).

La experiencia urbana queda así permeada por el miedo y la incertidumbre. Calles como Prat y Orompello, bares como el Yugo Bar o el Hotel King, y lugares como Chacabuco 70 dejan de ser simples referencias geográficas para transformarse en espacios donde, en palabras de Nora (2008), "se cristaliza y se refugia la memoria" (p. 19).

Entre estos lugares, la calle Prat adquiere una relevancia particular. Su reiterada aparición convierte el recorrido cotidiano en un tránsito constante hacia la muerte: "Vemos, todos los días, una carroza de pompas fúnebres / descender lentamente por Prat […] la última

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

calle de Concepción, / la que conduce al vacío" (Harris, 1996, p. 118). Desde la perspectiva de De Certeau (1997), caminar implica producir una escritura del espacio; en la poética de Harris, esa escritura está marcada por la experiencia de la pérdida. No es casual que el hablante insista en que "todo transcurría en Prat, / la calle de Concepción que conduce al Cementerio General" (Harris, 1996, p. 135).

Esta representación encuentra un eco en la memoria colectiva de la ciudad. El Cementerio General de Concepción ha sido un lugar de conmemoración para familiares de víctimas de la dictadura, ex presos políticos y organizaciones de derechos humanos, quienes durante décadas realizaron romerías para visitar las tumbas de las víctimas de la represión militar, llegando hasta el sector de la antigua fosa común conocida como "el Sótano". Estas prácticas dieron origen posteriormente a la construcción del Memorial de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos (Ministerio de Bienes Nacionales, 2023).

Otro espacio significativo es Chacabuco 70, referencia a la antigua Cárcel Pública de Concepción, utilizada entre 1973 y 1987 como centro de reclusión de presos políticos. El poema inscribe este lugar mediante imágenes de encierro y desorientación:

> aparecieron muros, / se trastrocó la luminosidad, / tal vez todo eso era un tren fantasma, /una feria vieja /en pleno Chacabuco 70, /no sabemos bien, el Mundo estaba hecho de escenarios giratorios, / la identidad estaba hecha de escenarios giratorios, /el baldío estaba rodeado de muros, / cinturas sucesivas de murallas, /había corazones sangrientos pintados sobre las / murallas (Harris, 1996, p. 29).

Los muros y la oscuridad componen una imagen en la que el espacio conserva la memoria de la represión. "Chacabuco 70" es un lugar donde confluyen la memoria, la historia y la subjetividad del sujeto poético. De este modo, el espacio da cuenta de lo que Nora (2008) plantea como una "ruptura con el pasado" que "se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada […] El sentimiento de continuidad se vuelve residual respecto de lugares" (p. 19).

No obstante, la cartografía de Harris no se restringe a los lugares reconocidos de memoria. En su escritura, la ciudad conserva el pasado, pero no lo organiza en un relato lineal, totalizante o cerrado; por el contrario, incorpora espacios abiertos, cotidianos y marginales, siempre disponibles para nuevas resignificaciones. Así, la ciudad se construye a

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

partir de fragmentos dispersos que el lector debe articular, siguiendo los "pliegues en el abanico de la memoria" señalados por Boym (2015, p. 88).

La reiteración de ciertos lugares confirma esta lógica espacial. Reaparecen bares como el Yugo Bar y la Tropicana Boite; cerros como el Caracol, el Amarillo y La Cruz; el río Biobío y sus puentes; la Plaza Isabel La Católica (conocida también como Plaza España), el Cementerio General, la antigua Cárcel Pública ubicada en Chacabuco 70, y calles como Prat y Pedro León Gallo. Todos estos espacios conforman una cartografía que se plasma en *Cipango* (1996) y reaparece, décadas después, en *La sangre en la perla* (2025), manteniendo abiertos los vínculos entre pasado y presente.

Entre estos lugares destaca Orompello, que trasciende el ámbito urbano para situarse también en el plano literario. Por medio de la transtextualidad (Genette, 1989), Harris reescribe uno de los espacios emblemáticos de Gonzalo Rojas e introduce en él la violencia dictatorial. Mientras Rojas construye una escena de retorno a "los peñascos sucios de Orompello en castigo, después de haberle dado / toda la vuelta al mundo" (Rojas, 1964, p. 56), Harris incorpora "los muertos de mil novecientos setenta y tres" (Harris, 1996, p. 50). Orompello se convierte así en un espacio donde confluyen memoria literaria y memoria política. La imagen del "teatro de sombras" (Harris, 1996, p. 50) presenta una ciudad habitada por espectros, en diálogo con el "Gran Teatro de la Crueldad nacional y popular", expresión utilizada por Lihn en el epílogo de *El paseo Ahumada* (2003, p. 76). La ciudad aparece entonces como escenario de la violencia, los muertos como presencias espectrales y el sujeto poético como testigo y partícipe de una representación que se repite y se transforma mediante la escritura.

Esta reescritura implica, además, una traslación de sentido. Como plantea Fernández Mallo (2018), toda apropiación transforma el texto precedente y produce una obra original. Harris resignifica Orompello incorporando la experiencia de la dictadura y convierte un espacio de la tradición literaria penquista en un enclave de memoria.

Cabe destacar que la fragmentación del espacio urbano se corresponde con la retórica del fragmento que caracteriza la escritura de Harris. Más que una formulación estética, este procedimiento alude a una forma elíptica de concebir la memoria, surgida de la experiencia vital del sujeto poético e inscrita a través del cuerpo en movimiento por el espacio.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

Emociones como el miedo y la muerte emergen en un lenguaje reiterativo, poblado de figuras ominosas, sangrientas, amuralladas y fantasmales, que permiten construir una lectura política de la violencia.

En la poesía de Harris, la ciudad aparece además bajo la metáfora del "baldío", desarrollada por Sepúlveda (2007), entendida como un espacio habitado por fantasmas y cuerpos de los desaparecidos. La violencia que coexiste en él no se circunscribe únicamente a la dictadura militar, sino que remite también al período de la conquista española y a sus políticas de erradicación. Como sostiene Sepúlveda (2007), "el hablante que vive cautivo funde su habitar en Concepción con Argel, Tebas, Cipango o Cathay, remitiendo a las ciudades imaginadas [...] igualando el sujeto dictatorial al colonizador y al sujeto posmoderno, en tanto todos siguen produciendo ese baldío" (p. 157). Esta idea se advierte en los versos: «Era Tebas el lugar de la tragedia y no estábamos en Tebas. Era Treblinka el lugar de la comedia y no estábamos en Treblinka» (Harris, 1996, p. 56). Concepción, entonces, se integra a una geografía transhistórica de la violencia.

El baldío reúne pérdidas, silencios y desapariciones, como los espacios de la antigua cárcel, el Tropicana Boite o el Yugo Bar, que representan el paso del tiempo y evidencian la memoria de una ciudad que permanece ligada a aquello que ha dejado de existir. Aunque estos lugares hayan desaparecido materialmente, la escritura los preserva y reactiva en el presente como lugares de memoria.

Esta persistencia alcanza también los libros más recientes. En *La memoria del corazón* (2021) y *La sangre en la perla* (2025), el sujeto poético vuelve a recorrer Prat, Rengo, el Cementerio General y el Cerro Chepe desde la evocación onírica. "Anoche soñé con la calle Prat. Prat, la última calle de Concepción, la que te lleva el Cerro la Cruz, al Cerro Chepe, donde había una ruina como la del Partenón, un Partenón penquista, ahí sobre el Cementerio General" (Harris, 2025, p. 107). El sujeto poético reconoce inmediatamente después que "ya perdimos la memoria del amor, pero ganábamos la memoria de la Muerte" (Harris, 2025, p. 107).

En este retorno, la escritura recupera espacios que parecían condenados al olvido. Como sostiene Ricoeur (2003), el esfuerzo de rememoración constituye una forma de hacer "memoria del olvido" (p. 51). El poema permite que lugares como el Cerro Chepe o el

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

"Partenón que casi nadie recuerda de la ciudad" (Harris, 2025, p. 108) continúen desprendiendo memorias y dialogando con el presente.

Lota: cuerpo, afecto y memoria política

En "Margot, Lota, 1984" (Harris, 2021), la poética de la memoria en Tomás Harris desplaza su foco hacia el cuerpo y la experiencia afectiva. A diferencia de Chiguayante, donde el recuerdo se organiza en torno a la muerte de Claudio Fuentes, y de Concepción, donde la ciudad aparece poetizada desde la fragmentación, el miedo y la violencia, en Lota la memoria se inscribe en el cuerpo y se vive desde la intimidad. Sin embargo, esta dimensión personal nunca está al margen de la violencia política; la experiencia amorosa queda condicionada por los hechos históricos.

Lota lleva consigo una carga histórica y simbólica muy fuerte dentro de la memoria colectiva chilena. Su identidad minera y obrera remite a una larga tradición de explotación y conflicto social que antecede a la dictadura. En la poesía de Harris, estos elementos históricos se entrelazan con la represión dictatorial, generando una temporalidad donde distintas formas de violencia siguen activas y dialogan entre sí.

Desde el título, el poema "Margot, Lota, 1984" remite a un año marcado por la violencia política en Lota. En este contexto, resulta pertinente recordar la inmolación de Marcia Miranda frente a la parroquia de Lota Bajo, tras ser perseguida, secuestrada y torturada por la Central Nacional de Informaciones (CNI). Este antecedente histórico permite situar el poema en un contexto de violencia represiva que también alcanza la experiencia íntima. El texto aborda el encuentro erótico y afectivo entre el sujeto poético y Margot. Aunque esa relación parece ofrecer cierta protección frente a la violencia exterior, la irrupción del aparato represivo se hace sentir una y otra vez en la intimidad. El deseo aparece determinado por el miedo y el cuerpo se convierte en el lugar donde la violencia deja sus marcas. La voz poética expresa: "nos cubrimos con la frazada y tiramos y dormimos agotados […] / y tratamos de tirar, / otra vez, contra el miedo, pero no pudimos" (Harris, 2021, p. 160). La violencia determina el espacio público y, al mismo tiempo, invade la intimidad y condiciona la posibilidad del encuentro amoroso.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

La relación entre cuerpo y espacio se profundiza mediante imágenes que vinculan la experiencia erótica con la historia minera de Lota. En los versos "y tus gemidos fueron como los aullidos de los mineros / explotados de las minas / y tu orgasmo como una explosión de dinamita / en la costa de aguas negras" (Harris, 2021, p. 159), el placer corporal se entrelaza con el imaginario del trabajo minero marcado por la explotación. De este modo, la experiencia íntima adquiere un sentido colectivo en el que cuerpo, historia y violencia resultan inseparables.

El sujeto poético desborda la memoria individual al integrar una voz coral y colectiva, como se observa en los siguientes versos: "hubo disparos y consignas y ruidos de llantas y gritos de cabros chicos y mujeres de Lota Bajo y mineros y cesantes y pacos" (Harris, 2021, p. 160). La imagen pone de manifiesto el conflicto político y social que vive la comunidad de Lota.

Margot y el sujeto poético participan de esa experiencia colectiva, aunque desde posiciones diferentes. La voz poética reconoce: "entonces éramos el pueblo, tú más que yo, Margot, porque eras lotina de nacimiento, / y yo un chiguayantino de adopción, / y tú del Partido y yo un egresado / de Español en la U. de Conce" (Harris, 2021, p. 159). Esta distinción evidencia distintas formas de pertenencia al espacio. Mientras Margot aparece profundamente arraigada territorial y políticamente a Lota, el sujeto poético establece una relación mediada por la experiencia intelectual, literaria y afectiva.

Hacia el final del poema, cuando la caravana del dictador abandona la ciudad, surge una imagen de aparente normalidad: "Parecía que no había pasado nada ni nadie" (Harris, 2021, p. 160). Esta escena resalta la tensión entre memoria y olvido. Como señala Richard (2009), los acontecimientos traumáticos pueden diluirse cuando no existen mecanismos colectivos de elaboración. En consonancia con esta perspectiva, Ricoeur (2003) plantea la necesidad de hacer "memoria del olvido" (p. 51), entendiendo el recuerdo como una responsabilidad ética frente al pasado. Por lo tanto, la escritura poética preserva aquello que corre el riesgo de ser borrado y mantiene abierta la experiencia del acontecimiento.

La mención a Baldomero Lillo en el texto agrega una capa intertextual que evidencia la relación entre la literatura y la historia de Lota. El sujeto poético expresa: "Miramos las olas azules rompiendo / con restos de carbón, / como el cielo, como en un cuento de

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47
CC BY NC SA

Artículo

Baldomero Lillo. / Pero esos años no eran cuentos de Baldomero Lillo" (Harris, 2021, p. 160). Al hacer esta alusión, se establece un puente entre la explotación minera y la violencia política, aunque también se reconoce que la realidad vivida supera cualquier relato literario y exige nuevas formas de escritura capaces de dar cuenta de la complejidad de los acontecimientos.

En este sentido, "Margot, Lota, 1984" permite observar cómo la memoria en la poética de Harris relaciona cuerpo, afecto y espacio mediante una escritura donde la experiencia íntima nunca aparece desligada de la historia. La memoria personal se encuentra permanentemente arraigada a la memoria colectiva y se expresa mediante fragmentos, desplazamientos y evocaciones. Como plantea Boym (2015), existen vivencias tan ligadas a su contexto que resulta muy difícil expresarlas en palabras con un sentido completo, de modo que la escritura solo puede aproximarse a ellas de manera fragmentaria. En Harris, esta imposibilidad de reconstrucción total no constituye una carencia, sino una forma de mantener abierta la memoria y preservar la intensidad ética y emocional de la experiencia.

Conclusión

La memoria del lugar en la poética de Tomás Harris se construye a partir de una compleja relación entre espacio, cuerpo y lenguaje. Su escritura se aleja de la linealidad, y se sitúa en una temporalidad que puede comprenderse desde el tiempo topológico propuesto por Fernández Mallo (2018). El pasado irrumpe en el presente de manera fragmentaria y residual, entre recuerdos, imágenes y espacios que se superponen. En este recorrido, procedimientos retóricos como la sinécdoque y el asíndeton contribuyen a representar una memoria discontinua. La primera permite que un fragmento remita a un espacio mayor, un país doliente, mientras el segundo da cuenta de las interrupciones y omisiones presentes en el recorrido urbano. Vacíos, desplazamientos y superposiciones forman parte de esta memoria que se construye de manera fragmentaria.

Chiguayante es el espacio donde la memoria desgarrada se circunscribe entre la pérdida y la reiteración del recuerdo en torno a la figura de Claudio Fuentes. En este lugar se encuentran la memoria personal y colectiva. La escritura aparece como un acto de resistencia frente al olvido y responde al esfuerzo de rememoración al que alude Ricoeur (2003),

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

mediante el cual se intenta preservar aquello que corre el riesgo de desaparecer. El recuerdo vuelve una y otra vez, reabre la herida y reactiva el acontecimiento desde distintas imágenes y desde un espacio poético y ficcional común.

Concepción, desplaza la memoria hacia un espacio urbano fragmentado, donde la violencia, la vigilancia y el miedo determinan la relación del sujeto poético con la ciudad. La intertextualidad, la repetición, la aliteración y la fragmentación espacial forman parte de una retórica que convierte a Concepción en un palimpsesto de memoria. En ella es posible reconocer lo que Boym (2015) denomina una "topografía emocional de la memoria" (p. 87), donde la memoria personal se entrecruza con los acontecimientos del pasado y los recientes. En la poética de Harris la experiencia vital del sujeto poético se condice con cartografía discontinua cuyos fragmentos y residuos debe recomponer el lector o lectora.

Lota, cubre un espacio que se despliega entre la memoria, el cuerpo, afecto e historia. La violencia se impregna en la intimidad, deja huellas en el cuerpo y vincula el encuentro erótico con el contexto de la dictadura. La experiencia individual dialoga permanentemente con la memoria colectiva y reactualiza distintas formas de violencia que permanecen superpuestas en el tiempo.

La poética de Harris desarrolla una cartografía en donde confluyen tres ciudades: Chiguayante, Concepción y Lota que, en su conjunto, permiten observar una memoria personal, colectiva, afectiva, corporal, literaria e histórica, dando lugar a una red de significaciones marcada por la fragmentación, la superposición y el carácter inacabado del recuerdo.

La escritura poética de Harris no busca restituir el pasado en su totalidad. Preserva sus fragmentos, sus interrupciones y sus desplazamientos. Desde esta mirada, el espacio adquiere una dimensión ética, afectiva y política donde permanecen las marcas de la dictadura y de otras experiencias de pérdida que afectan al sujeto poético. La poesía pone en evidencia los "pliegues en el abanico de la memoria" (Boym, 2015, p. 88), al mantener abierto el diálogo entre temporalidades y permitir comprender una escritura que vuelve sobre el pasado sin aspirar a reconstruirlo por completo, conservando sus tensiones.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

LETRAS
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"
Vol. 66 (109), 2026, pp. 105-128 -Segundo semestre / julio-diciembre
ISSN-L 0459-1283 e-ISSN - 2791-1179
Depósito legal: pp. 195202DF47

CC BY NC SA

Artículo

Referencias

Barros Arana, D. (2000). *Historia general de Chile* (2.ª ed., Tomo 1). Editorial Universitaria; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7985.html

Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I: La antigua retórica. Ayudamemoria* (B. Dorriots, Trad.). Ediciones Buenos Aires. (Obra original publicada en 1970).

Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.

Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Antonio Machado Libros.

De Certeau, M. (1997). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (A. Pescador Castañeda, Trad.). Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Espinaza Solar, 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. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812016000100001

Faúndez, E. (2011). Pero no hay mal que dure cien mitos. El mito de Edipo en *Tridente* de Tomás Harris. En M. N. Alonso & C. Alemany (Eds.), *Diálogos para el Bicentenario* (pp. 105–120). Editorial Universidad de Concepción.

Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura: Cultura, apropiación, complejidad*. Galaxia Gutenberg.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.

Gómez, C. (2014). Tomás Harris: ¿otro viajero inmóvil? *Aisthesis, 55*. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. https://doi.org/10.4067/S0718-71812014000100005

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Harris, T. (1996). *Cipango*. Fondo de Cultura Económica.

Harris, T. (2017). *En el mismo río (antología personal)*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Harris, T. (2019). *Unheimlich: poemas de amor, deseo y muerte*, Santiago de Chile, RIL editores *A*Erea carménère.

Harris, T. (2021). *La memoria del corazón*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Harris, T. (2025). *La sangre en la perla*. Ediciones Universidad de Concepción.

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585

Herrera, J. M. (2005). Hacia una estética de la desaparición en la poética de Tomás Harris. *Acta Literaria, (30)*, 19–34. https://doi.org/10.4067/S0717-68482005000100002

Jameson, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós Ibérica.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.

Lagos, A. (2016, 29 de junio). *Thomas Harris: La maldición del poeta maldito*. Revista Paula, La Tercera. https://www.latercera.com/paula/thomas-harris-la-maldicion-del-poeta-maldito/

Lihn, E. (2003). *El paseo Ahumada*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Mac-Millan, M. (2009). La poesía de Tomás Harris: Una narración a contrapelo. *Acta Literaria, (38)*, 141–151. https://revistas.udec.cl/acta_literaria/article/view/4931

Martínez M., M. L., & Faúndez V., E. (2025). La poética del caminar en Juan Manuel Roca y Thomas Harris. *Cuadernos LIRICO*, (29). https://doi.org/10.4000/13di1

Ministerio de Bienes Nacionales. (2023). *Ruta de la Memoria del Biobío*. https://memoria.bienes.cl/rutas/ruta-de-la-memoria-del-biobio/

Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (L. Masello, Trad.). Ediciones Trilce.

Rancière, J. (2017). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990–2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta.

Rojas, G. (1964). *Contra la muerte*. Editorial Universitaria.

Rojo, G. (1996). Prólogo. En T. Harris, *Cipango* (pp. 11-21). Fondo de Cultura Económica.

Sepúlveda, M. (2007). Luces en la ciudad: dictadura y simulacro en Tomás Harris. *Atenea, 496*, 145–158. Universidad de Concepción.

[i] Este artículo forma parte de los resultados de la tesis doctoral titulada «La memoria del lugar en la poética de Tomás Harris», desarrollada bajo la dirección del Dr. Edson Faúndez Valenzuela en el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción (Chile).

https://doi.org/10.56219/letras.v66i109.6585