

PABLO DE ROKHA Y JOSÉ ÁNGEL CUEVAS: DE LA NOSTALGIA DEL MUNDO RURAL AL SUJETO DE LA CIUDAD MARGINAL¹

Pablo de Rokha and José Angel Cuevas: From the nostalgia of the rural world to the subject of the marginal city

*Nain Nómez**

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo establecer una comparación entre la poesía de Pablo de Rokha (1894-1968) y la de José Angel Cuevas (1944), a partir de la representación que ambos poetas chilenos hacen de las identidades locales, nacionales, populares y urbanas. Estos rasgos permiten desarrollar un recorrido del imaginario que va desde la mitificación de la ruralidad popular y la degradación producida por el capitalismo urbano incipiente en Pablo de Rokha al sujeto marginalizado de la ciudad dictatorial que añora este mundo rural y urbano anterior, también mitificado en la obra de José Angel Cuevas.

Palabras clave: Pablo de Rokha, José Angel Cuevas, identidad, ciudad, popular.

Abstract

This article proposes to establish relationships between Pablo de Rokha (1894-1968) and José Angel Cuevas (1944) poetry, through the representation that both Chilean poets make about local, national, popular and urban identities. These features develop an imaginary, that goes from the mitification of the popular rurality and the degradation produces for the initial urban capitalism in Pablo de Rokha, until the marginalized subject of the dictatorial city with nostalgia about the old rural and urban world, also mitified in José Angel Cuevas.

Key words: Pablo de Rokha, José Angel Cuevas, identity, city, popular.

INTRODUCCIÓN

Nuestro objetivo es establecer una comparación de la poesía de Pablo de Rokha (1894-1968) y José Angel Cuevas (1944), a partir de la representación que ambos poetas chilenos hacen de las identidades locales, nacionales, populares y urbanas. La producción de Pablo de Rokha, uno de los adelantados de la vanguardia chilena y latinoamericana de los años veinte del siglo pasado, se focaliza en un discurso poético de carácter híbrido que recibe traspasos de las vanguardias europeas, las ideologías de la época y el discurso oral de ciertos sectores campesinos de la zona central de Chile. En este sentido, cultiva una hibridez que tiene en una de sus vertientes una identificación estética y social con lo local-rural, lo nacional y lo popular, al mismo tiempo que realiza una crítica frontal a la vida en las grandes

¹ Este artículo forma parte del proyecto Fondecyt N° 1085255 (2008-2010) del cual soy co-investigador.

ciudades del creciente proceso moderno de comienzos del siglo XX. Por su parte, la poesía de José Angel Cuevas, poeta que se inicia en los sesenta del siglo pasado y que publica en los ochenta, se construye desde la representación y la identificación con sujetos urbanos degradados y escindidos entre dos épocas, que se ubican en una marginalidad reflexiva y desencantada. Estos rasgos específicos, pero también diversos, permiten establecer un recorrido del imaginario que va desde la mitificación de la ruralidad popular y la degradación producida por el capitalismo urbano incipiente en la poesía de Pablo de Rokha al sujeto marginalizado de la ciudad dictatorial que añora un mundo bucólico rural y urbano de épocas anteriores, también mitificado en la obra de José Angel Cuevas. Rasgos y tópicos que se relacionan de manera frontal con las preguntas acerca del mestizaje cultural y la relación campo/ciudad en el descentramiento del sujeto de fines de la modernidad.

Partamos de la presunción, un tanto subjetiva, de que en medio de nuestras vanguardias periféricas, híbridas o sincréticas, que se movieron históricamente entre la imitación y la originalidad, el caso de Pablo de Rokha representa uno de los fenómenos de mayor marginalidad o exclusión. Si bien el elemento central de la oscilación señalada anteriormente (“imitación” versus “originalidad”) debe situarse en una búsqueda que se relaciona con el amplio proceso de cambio social en que se gestaron nuestras vanguardias, la exclusión del poeta licantenino (así como la de su esposa, la poeta Winétt de Rokha) de nuestras producciones vanguardistas tiene más que ver con la mirada metropolitana de los críticos que con la lejanía estética del poeta de sus compañeros de ruta. La producción de Pablo de Rokha se focaliza desde sus inicios en una escritura de carácter híbrido que recibe traspasos de las vanguardias europeas (especialmente el Futurismo, el Cubismo y, más tardíamente, el Surrealismo), las ideologías políticas y filosóficas de la época y las prácticas orales de ciertos sectores campesinos de la zona central de Chile. Todo ello se puede apreciar en sus primeros libros desde *Sátira* en 1918 hasta *Escritura de Raimundo Contreras* en 1929, pasando por textos tan relevantes para lo que nos ocupa, como son *Los gemidos* de 1922, *U* de 1926 y *Satanás* de 1927. En los textos siguientes, el poeta va a reivindicar una y otra vez la utopía de un mundo social en retroceso, que se articula con los orígenes de una vida más auténtica y plena. Para el lugar que nos interesa destacar aquí, cultiva una hibridez que tiene en una de sus vertientes una identificación estética y discursiva con una expresión local de lo nacional-popular. Esta hibridez, necesaria y a contrapelo de las olas modernizadoras del continente, resulta una matriz indispensable a la hora de entender nuestra cultura sin tener como modelo absoluto el desarrollo de las vanguardias europeas. Como señala García Canclini, “no se trata de un trasplante, sobre todo en los principales artistas plásticos y escritores, sino de reelaboraciones deseosas de contribuir al cambio social” (1989:76). Agrega el autor que “lo popular es en esta historia lo excluido” y que en el teatro de la modernidad los únicos papeles que son asignados a los grupos populares son el ser artesanos o espectadores, al mismo tiempo que se establecen oposiciones de modo

maniqueo: moderno versus tradicional, culto versus popular, hegemónico versus subalterno. Lo popular se construye históricamente y un ejemplo de ello tiene que ver con los estudios de los últimos años focalizados en el folclor, las industrias culturales y el populismo político. En muchos casos se trata de visiones unificadoras que no aluden a la heterogeneidad, al hibridismo, a la mezcla de las dicotomías instauradas por la relación histórica entre tradición y modernidad. Pero “lo popular” no sólo nos interesa en el sentido que le da García Canclini, como la incorporación de un sector de la cultura marginado en la artesanía o la oralidad, sino como un elemento constitutivo de lo culto y lo ilustrado desde siempre, más en el sentido bajtiniano de enraizamiento soterrado bajo (y también “en” y “sobre”) todas las culturas hegemónicas.

Pablo de Rokha se mueve en las antípodas de estas dicotomías si no disolviéndolas, por lo menos poniéndolas en jaque. Primero por el reconocimiento implícito que hace de las culturales populares, sus estrategias discursivas, la posición de sus sujetos, el escenario geográfico y físico y su situación histórica y social, sin dejar por ello de responder a su posición de autor letrado. En segundo lugar, por ser a la vez poeta marginal y marginado de las hegemonías de la cultura dominante. En tercer lugar, por situarse en una posición excéntrica frente a los discursos autoritarios y dominantes de cualquier sociedad represora. La puesta en escena de lo popular, en este caso, es sacada de la tradición rural y urbana típica, para transformarse en una estrategia textual de denuncia y crítica en que las partes de la dicotomía (lo tradicional, lo moderno, lo culto, lo popular, lo hegemónico, lo subalterno) se imbrican sin fijaciones esencialistas. Se trata de una identidad móvil que relaciona sucesos y acontecimientos a una historia siempre cambiante que da cuenta de la realidad desde unos bordes, desde una periferia, desde un margen que busca situarse en un movimiento pendular que es su propia manera de mostrarse críticamente en el mundo. Sujeto popular rural y sujeto popular urbano son sólo formas de acceder a ciertos personajes que dicen algo sobre el mundo sin saber ninguna verdad, pero insertos en una experiencia de vida que es su única carta de existencia frente a los poderes que gobiernan.

Por su parte, los discursos poéticos de José Angel Cuevas también fluctúan entre las relaciones con la cultura occidental y latinoamericana y ciertas formas locales del mundo urbano, ligadas a la oralidad del sujeto marginal. Como muchos de los poetas de los sesenta, más atentos a las prácticas sociales que al reconocimiento literario, publica tardíamente y en forma artesanal algunos de sus libros, que luego serán recopilados en *Adiós muchedumbres* en 1989. Estos textos serán “Efectos personales y dominios públicos” (1979), “Introducción a Santiago” (1982), “Contravidas” (1983), “Canciones rock para chilenos” (1987) y “Cánticos amorosos y patrióticos” (1988). Posteriormente editará, entre otros títulos, *30 poemas del ex poeta* (1992), *Proyecto de país* (1994), *Poemas de la comisión liquidadora* (1997), *Diario de la ciudad ardiente* (1998), *Maxim* (2000), *1973* (2003), *Restaurante Chile* (2005), *Introducción a Santiago, 25 años después*

(2007), *Álbum del ex Chile* (2008) y la reedición de *Adiós muchedumbres* (2010).²

Entre ambos poetas ha transcurrido buena parte de la tradición literaria poética de Chile, que va desde 1916 hasta ahora ¿Qué los une y qué los separa? ¿Qué tiene que ver la ruralidad primigenia en que se inserta lo que aquí llamamos “lo nacional popular” rural en Pablo de Rokha con lo que podríamos llamar lo “nacional popular” urbano en José Angel Cuevas? Lo que queremos hacer es un viaje temporal y espacial entre ambas propuestas para establecer algunas ideas sobre el camino recorrido por nuestra modernidad en las representaciones de un imaginario poético que en sus vueltas, pliegues, despliegues y repliegues ha ido desplazándose de sus relatos totalizadores, entre los cuales ocupaba un lugar de privilegio la arcadía del mundo campesino, hasta la preeminencia de un mundo urbano, con algunos proteicos destellos de fundación utópica, pero que finalmente sólo ratifican la visión desencantada de un sujeto en continua fragmentación.

LA ANTESALA: ANTECEDENTES

A comienzos del siglo XX, es decir, en los inicios de nuestra modernidad poética, la poesía se debate en una contraposición entre el mundo rural y el mundo urbano; por un lado, una visión bucólica y nostálgica del campo (del campo de la zona central de Chile) y, por otro, la visión de una ciudad que es depositaria de la modernización y por lo tanto se articula al proceso creciente de la modernidad periférica de América Latina, pero también de sus lacras, excrementos y marginalidades situados en los bordes de la ciudad, en los suburbios, en la hacinación, la soledad y la fragmentación. Entre los autores que representan el proceso de modernización de la poesía chilena se puede citar a Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar, Diego Dublé Urrutia, Víctor Domingo Silva, Pedro Prado y Carlos Pezoa Véliz. Diferentes voces que inciden no sólo en el desarrollo de un modernismo híbrido, diferente al del resto de América Latina por sus implicaciones con la poesía popular, la cuestión social y las rémoras románticas, sino también porque su matriz diferenciadora genera una génesis heterogénea que no tiene par en el resto del continente. Si la grandilocuencia de González cierra la postura romántica, imitativa y servil de Guillermo Blest Gana y de Salvador

² José Angel Cuevas nació en Santiago de Chile en 1944 e hizo sus estudios de Filosofía en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Empezó a escribir alrededor de 1967 y en esos años perteneció al grupo “América” del cual formaban parte, también, Jaime Anselmo Silva, Cayo Evans, Bernardo Araya, Jorge Etcheverry y Naín Nómez. Ejerció como profesor de Filosofía por algunos años hasta que fue exonerado durante la dictadura. Obtuvo el premio de poesía de la Federación de Estudiantes en los años 1971 y 1972. Con posterioridad escribió prácticamente en el anonimato hasta la publicación de su primer libro, una especie de antología titulada *Adiós muchedumbres* en 1989. Hoy es considerado uno de los poetas más relevantes de los años sesenta y setenta por el carácter contestatario, denunciante y, especialmente, urbano de su obra.

Sanfuentes en el siglo XIX, también inicia una escritura nueva llena de exotismos, preciosista y sonora, que innova verbos y adjetivos y amplía las posibilidades de un sujeto intimista que se retrotrae para buscar una trascendencia en el propio yo (por ejemplo, en “El pacto”: “Tendía la Noche su lóbrego velo,/ cubriendo de luto la Tierra y el Cielo” o en el poema “Asteroides”: “Siento que mi pupila ya se apaga/ bajo una sombra misteriosa y vaga.../No sé quién de este mundo al fin me llama,/ ¡de este mundo que no amo y que no me ama”!) (Nómez, 1996:107). Por otro lado, Bórquez Solar, Dublé Urrutia y Pezoa Véliz enfatizan el sujeto colectivo relacionado con las luchas obreras y sindicales que ligarán la crítica social con un humanitarismo de nueva estirpe, entronizados en los efervescentes nacionalismos del siglo XX y a una interpelación directa al lector para que se conmueva con la situación de miseria del ser humano. Hay ya en estas voces algo más que la pura descripción del paisaje rural, que prima en los coetáneos, como son los casos de Samuel Lillo (en quien no se puede desconocer la crítica social), Augusto Winter, Abelardo Varela, Ernesto Guzmán, Carlos Mondaca, Jorge González Bastías, Max Jara, Carlos Acuña, Ignacio Verdugo Cavada o Jerónimo Lagos, en cuyas obras se mantiene con cierto carácter inmaculado la bucólica vida campesina que ha dado origen a estereotipos patrioterros que priman hasta el día de hoy.

En cambio, los poetas primeramente citados establecen un campo literario (Bourdieu, 1995) complejo y disímil, que amplía su foco estético para hacer del mundo rural un receptáculo de la problemática social y popular que les interesa relevar. Así, por ejemplo, en Bórquez Solar el lenguaje narrativo impregna la descripción de los marginados, a pesar de un cierto retoricismo alambicado de cuño modernista, estableciendo fuertes ligazones con la poesía popular, que ya se anuncia en Juan Rafael Allende (por ejemplo, “Cuando rico y cuando pobre”: “Cuando yo tenía plata/ me llamaban don Tomás,/ y ahora que no la tengo,/ me llaman Tomás no más” (Ibidem: 74) o en “Los huelguistas” de Bórquez Solar: “Y allí van los veinte muertos/ cuyas sangrientas heridas/ para clamar por sus vidas/llevan sus labios abiertos;/ y aunque estén ya todos yertos,/ en la pupila que brilla/ hay un fulgor de cuchilla/ y hay amenazas de huelga” (Ibidem: 158). Por otro lado, Julio Vicuña Cifuentes, Diego Dublé Urrutia y Carlos Pezoa Véliz con distintas estéticas conformarán una sola matriz de vasta resonancia posterior entre lo popular, lo masivo y lo ilustrado. En Vicuña Cifuentes, los decires de la sabiduría pueblerina y la representación de las costumbres populares lo sacan de la hebra nostálgica de sus coetáneos (por ejemplo, en “Cantares”, “La ocasión” o “La mimosita”); mientras que en Dublé Urrutia la profusión de estilos anuncia ya una nueva estética en que conviven el modernismo (“En el fondo del lago”), el romanticismo (“Piedad”), las formas narrativas casi vanguardistas (“La procesión de San Pedro”), la cultura neoclásica (“Fontana cándida”), o la cuestión social (“El lanzamiento”, “Las minas”); y en Pezoa Véliz, una modernidad degradada que se cruza con algunos atisbos modernistas como en “El pintor pereza”, “Nada” o

“Entierro de (en el) campo”. En todos ellos, el mundo rural existe, no en la forma nostálgica de un pasado al que se quiere volver, sino como una realidad que ha cambiado mostrando la verdadera cara del paternalismo. Ellos son los antecedentes directos de la representación de lo “nacional popular” en Pablo de Rokha.

Muy pocos poetas alabarán las ventajas del proceso de modernización incipiente, traído al continente y al país por el capitalismo periférico. Mientras la propiedad de la tierra continuó casi inalterable desde la Independencia, los enclaves urbanos empezaron a generar un movimiento industrial en los rubros de la construcción, la vivienda, la alimentación, el transporte, la industria textil.³ Pero el desborde moderno trae consigo lacras, enfermedades, pobreza, habitaciones miserables, prostitución y alcohol, especialmente desde la frustración económica y política de los sectores populares. De la experiencia de conocer y representar esos márgenes sociales, surge un pequeño grupo de poetas menores, que mezclan los temas y formas del romanticismo, el simbolismo y el modernismo decadente, para representar de manera crítica los huecos que deja el proceso de modernización. Cabe citar aquí a Alberto Moreno (“Musa moderna”), a Enrique Ponce (“Vicio supremo”), Carlos Barella (“Cuadros del puerto”), Elías Arze Bastidas (“Fumadora”, “Flor de fango”), Alberto Valdivia (“Todo se irá...”), José Domingo Gómez Rojas (“Renegación”). En varios de ellos, también, se representa la visión de un sujeto que ve la modernización como un peligro que atenta contra el orden establecido, es decir, el orden oligárquico. Sin ser sus defensores, estos y muchos de los poetas anteriores sienten la amenaza de los cambios económicos, políticos y sociales y se aferran a una nostalgia de paisajes, lluvias y lagos por un lado, o a un decadentismo aristocrático y de supremacía social, por otro.

Esta no será ni la mirada de Carlos Pezoa Véliz ni tampoco la de Pablo de Rokha. Si bien Pezoa Véliz no escribió muchos poemas relacionados con la miseria del mundo urbano, su mirada recorre todos los ámbitos en que las transformaciones modernas han aislado, fragmentado y alienado la existencia humana: el mundo

³ Hacia fines del siglo XIX surgía un comercio desbordante y aparecieron empresas como la Bolsa de Comercio (1893), la Compañía Sudamericana de Vapores (1872), los ferrocarriles que llegan hasta Puerto Montt en 1913 (hoy día en total decadencia) y una flota mercante de 87 buques. Se construyen edificios, redes de alcantarillado, calzadas y aceras; el alumbrado a gas se cambia por el eléctrico, aparecen los automóviles y las góndolas, la compañía de teléfonos y también una ampliación de la alfabetización necesaria para sostener la administración de un capitalismo y un Estado en alza. Se crean diarios, revistas y hojas impresas informativas que incorporaron la cultura popular, sobre todo en las zonas mineras y los lugares donde trabajan artesanos y obreros. Santiago pasa de 115 mil habitantes en 1865 a 500 mil en 1920; Concepción de 13 mil a 55 mil. El auge de la lectura y el debate creado por la situación misérrima de las clases populares en las barriadas de las ciudades y en los enclaves mineros, se desarrolla a partir de una multiplicidad de medios de difusión, entre los cuales el periódico pasa a ser fundamental: entre 1890 y 1900 había un promedio de 186 diarios en el país y todos los partidos políticos los tenían (el Partido Demócrata llegó a tener 20), así como muchos grupos sociales (Catalán, 1985).

rural idílico y su eclipse (“Pancho y Tomás”, “Fecundidad”), la aldea (“Entierro en el campo”), el pueblo (“Nada”, “El organillo”), la ciudad (“El perro vagabundo”, “El pintor pereza”, “Tarde en el hospital”). En este sentido, es el antecedente directo de Pablo de Rokha en cuya poesía también conviven todos estos cambios y todos estos mundos.

PABLO DE ROKHA: ORÍGENES DE UNA ESCRITURA HÍBRIDA

Ya en los textos primerizos publicados en la antología *Selva Lírica* en 1917, reeditados con el título de “Versos de infancia” en sus antologías, en *Sátira*, pequeño tomo de 1918, y en “El folletín del diablo” que apareció en la revista *Claridad* de la Federación de Estudiantes en 1920, Pablo de Rokha instala una escritura con una matriz muy amplia que va desde textos románticos (“La pobrecita de los ojos tristes”) y de estirpe simbolista (“Carne triste” y “Apunte” más tarde transformado en “Genio y figura”), pasando por el grotesco expresionista (“Prólogo”, también *Sátira*) hasta llegar a algunos escritos ya con cierto tono futurista como es el caso de “Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí”. Si bien Julio Molina y Juan Agustín Araya —antologadores de *Selva Lírica*— lo rescatan, no pueden dejar de apegarse al canon, para decir que “Es un espíritu inquieto, tremante, convulsionado por cataclismos íntimos que han repercutido en actos cotidianos, anormales, como anormales, desquiciadas y amorfas han sido sus últimas concepciones artísticas... ¡Es tan lamentable seguir las huellas extraviadas del talento! Llámense conceptismo o eufemismo, llámense liberrismo a lo Carlos Díaz (si es permitido el término), estos rebalses del mal gusto han sido repudiados en todos los tiempos y ambientes” (218). Ya en esta antología, el poeta ha dejado su nombre real Carlos Díaz Loyola y su primer seudónimo de Job Díaz, para convertirse en Pablo de Rokha. Al margen del rechazo no desprovisto de cierta fascinación de parte de los antologadores de *Selva Lírica*, que publicaron estos textos, ya liberados si bien no totalmente del romanticismo y el simbolismo, pueden apreciarse en ellos los trasposos futuristas, la incrustación de técnicas narrativas y la fragmentariedad que rompe con la obra orgánica. En “Apunte”, que conserva la forma del soneto, se aprecia la influencia del expresionismo a través de hipérbolos como “mi dolor chorrea de sangre la ciudad” o “el hipo de cien perros echados a morir”. El poema “Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí” se plantea desde el título como un texto abierto a través del uso del punto y coma y del subtítulo que dice, donde cuerpo equivale a la máquina, a la automatización, a la velocidad, al movimiento, para luego traspasar esta fragmentación a la escritura enfatizándolo con puntos suspensivos y un lenguaje “sucio” que imbrica la seriación de elementos naturaleza y artificiales, así como la apertura total del texto al automatismo del inconsciente. Cito, como ejemplo, el último verso: “...claro, igual a un profeta, quizá a un sepulcro, a un querer, a un pan, anda con seriedad, y cuando grita se

parece a Job; (...yo Pablo de Rokha, el simple, veíalo ir, continuar el mundo, tal vez)” (Ibidem: 201).

Como puede verse en los primeros escritos de Pablo de Rokha, no es la ruralidad popular lo que prima, sino una personal asimilación de las primeras expresiones vanguardistas europeas enquistadas en una escritura que busca dar cuenta de las nuevas experiencias urbanas, incorporando los procesos de modernización, pero también expresando las diversas maneras en que el sujeto corporal se ve afectado por estos cambios. Esta percepción de entrañamiento y crítica exacerbada a la urdimbre de la urbe se ratifica, amplificada, en *Sátira*. A pesar de ser negado por el propio poeta, que no lo incorpora en su *Antología* de 1954, este pequeño libro de 26 páginas representa una transición importante hacia los presupuestos mayores de su articulación con la vanguardia, especialmente por su énfasis futurista y expresionista, pero también por ciertas aproximaciones al dadaísmo, especialmente referidos al humor corrosivo, la autoirrisión y un cierto nihilismo mordaz donde el vituperio exacerbado traza un cuadro social en descomposición, que alude fundamentalmente a los artistas y escritores coetáneos. Si algo define *Sátira* es su falta de refinamiento, falta querida e intencionada, porque se trata como dice el poeta de una obra de “higiene social” que busca romper con los cánones de la belleza modernista, y que desea un “lenguaje extraño, trunco, espantoso, deforme”. Prosaísmo y vulgaridad, dice René de Costa, que definen este libro (1985:V-XII).⁴ Sea lo que fuere lo que insta al poeta a escribir esta sátira como un “purgante”, una purificación contra el lenguaje “amurallado” al que imita a través de versos riosamente rimados, tenemos una ampliación de los registros literarios tradicionales formalizados en una serie de rasgos “estéticos” que clausuran la lírica anterior. Entre ellos, algunos de los anunciados por Pezoa Véliz como es el desprecio por la “poesía pura”, la ampliación del verso rimado al libre, la asunción de los temas cotidianos y el énfasis en una expresión marcadamente oral.

Pero esta sátira virulenta, que es una verdadera arte poética del incipiente poeta, apunta también a desarrollar entre los destellos del optimismo tecnológico preconizado por los futuristas, un diálogo crítico con el proceso de la modernidad en ciernes, en que se contradice el optimismo tecnológico con una diatriba personal contra lo establecido. Frente a la nueva realidad degradada y fragmentada, el sujeto fluctúa entre el exabrupto apostrófico (“Hijos de cura, perros, ramera mendicantes, vendedores borrachos de una farmacia inmunda,/ que achacáis a los símbolos de esta vida insondable/ vuestra mentecatez, vuestro olor y vuestra hambre,/ vuestra caballería triste, pequeña y sucia”, 6); la crítica a la tradición romántica y realista (“¿por qué cantáis, oh brutos, a las carretas torpes,/ a los amores fáciles, a las casitas viejas,/ a las nenas de barrio, a los frailes, al hombre/ pacato, mantecato, jorobado y deforme/ y no cantáis la vida multiforme y compleja?”, 7); la alabanza del mundo del

⁴ *Sátira*. Reedición facsimilar de René de Costa, Madrid: América del Sur, 1985.

maquinismo no desprovista de cierto toque nietzscheano y trascendente (“El mundo se transforma, trabaja, piensa y ríe/ en la máquina actual, infinita y divina,/ en la ciudad moderna, que es trágica y no es triste,/ en el ilimitado Zaratustra de Nietzsche/ y no en vuestros minúsculos gritos de sabandijas”, 7); la creencia positivista en la ciencia y en la técnica (“Sólo la ciencia es grande en su valor, ¡oh! Vacas,/ en su valor humano, en su valor sangriento,/ porque la ciencia es libre como flor, como planta,/ porque la ciencia es humildemente honrada/ y porque da aeroplanos y no promete cielos”, 17); y por primera vez la valoración de la vida rural idealizada como opuesto a lo urbano (“Madres, la vida es buena, simple, liviana y pura;/ la realidad eterna es la razón del mundo;/ coged sencillamente en las manos la fruta/ del árbol y la flor blanca que se columpia,/ y tened hijos, como el árbol tiene frutos...”, 10). Entre líneas reaparece el viejo tópico de Antonio de Guevara, el de menosprecio de corte y alabanza de aldea, que se ampliará en *Los gemidos* de 1922, con un discurso híbrido e hiperbólico que representan su propia manera de entrar en las nuevas formas discursivas de la modernidad.

DE *LOS GEMIDOS* A *ESTILO DE MASAS* O DE LA NOSTALGIA POR EL MUNDO RURAL A LO NACIONAL POPULAR

Intentaremos caracterizar el desarrollo de la estética rokhiana en relación a la dicotomía mundo rural / mundo urbano. Si bien la crítica al mundo burgués que conforma parte importante de todo el discurso vanguardista en Europa y América Latina es un elemento central en la fragmentaria composición de *Los gemidos*, no es la única entrada de su contradictoria formalización discursiva y crítica. Se sabe que ciertos elementos generales articulan las vanguardias latinoamericanas con las europeas, especialmente la vinculación estética y política, su tendencia a plasmarse en manifiestos y revistas, su afán grupal que las lleva a crear ismos y adhesiones, su deseo de colectivización casi nunca resuelto a nivel de su producción personal, donde impera el individualismo más feroz, su ansia de libertad, su crítica a toda sujeción y la incorporación del juego y del humor como herramientas eficaces frente a la sacralización del burgués como “hombre serio”. Porque sobre todo el arte vanguardista se nos representa como un arte antiburgués. En *Los gemidos* (1922) aparecen las marcas de esta crítica al mundo y al arte burgués, incluyendo el uso del montaje y la fragmentación del texto que aluden a una ruptura con el arte de la belleza eterna, totalizadora y universal. Además del futurismo y el expresionismo, fuentes importantes en la escritura anterior del poeta, este libro incluye aportes del dadaísmo y del cubismo, pero a partir de una resignificación que tiene como blanco directo la propia lengua y los materiales de su situación cultural personal. Se podría decir que el sujeto rokhiano se construye y constituye a partir de una propuesta estética que se enraíza en lo particular de su situación, de su discurso, de su origen de clase, de su trasplante de la aldea a la urbe, de sus experiencias vitales y librescas, al mismo tiempo que

universaliza lo regional de un modo casi provinciano. Su aspiración identitaria con una universalización intelectual se produce desde su especificidad y concreción enraizada en su tiempo y su lugar en el campo literario. De esta manera, *Los gemidos* con su vórtice de mosaico integrador que traspasa los moldes de la crítica es parte de un conjunto de textos que llegarán hasta *Escritura de Raimundo Contreras* (1929) y que se caracterizan por una ruptura con las viejas formas a través de la fragmentación, la fugacidad, la precariedad de la estructura, la evanescencia e irisación de lo real, la opacidad de lo evidente y la desagregación de la experiencia a través de lo urbano masivo (Casullo, 2001).

Interesa, aquí, sólo relevar aquellos elementos que apuntan a la contradicción señalada más arriba. Por primera vez y, en forma clara, el mundo urbano, fragmentado, criticado, degradado, marginalizado, escenificado y consumido, coexiste con la representación “positiva” del mundo de la provincia, paradigma de una nostalgia de la tradición ruralista, ahora resignificada en una incipiente propuesta de lo “nacional popular”. Pero dentro de la propia representación negativa que se hace de la metrópoli (burguesía, capitalismo, consumismo, cuantificación de la realidad, residuos y artificios de la urbe o pesimismo de una época marcada por la reciente guerra mundial), se establece un equilibrio con el canto al automóvil, al hombre de acción, al revolucionario, al *sportman* y otros seres símbolos que reaparecen como una deuda nunca saldada con el futurismo. La oscilación dicotómica es clara cuando se contrastan estas representaciones con la carga negativa del capitalismo y la alienación mercantil en poemas como “Box”, “Paradoja del mercader contemporáneo”, “La ciudad”, “U.S.A. Company”, “New York”, “El dios yanqui” o “Salmo al estiércol”. La cuantificación de seres y cosas aparecen como puras formas de intercambio en un mundo tecnologizado, en que la amenidad y el consumo pasan a dirigir la vida de una metrópoli cada vez más masiva, como en el poema “Yanquilandia”

“Nacimiento por *teléfono*, defunciones por *teléfono*, matrimonios por *Teléfono*, toda la epopeya, toda por *teléfono*, enamorarse radiotelegráficamente, vivir y morir en aeroplano, cien, doscientos klmtrs. Sobre el nivel de los viejos *valores* humanos, existir a máquina, conocer a máquina, recordar a máquina, ver a máquina” (20).

Frente a este mundo urbano tecnologizado y alienante, se empieza a conformar la representación de otro mundo, cuya genealogía se remonta al espacio idílico del mundo rural vinculado a la reconstrucción que hace la memoria del mundo infantil y adolescente, pero también a experiencias concretas de la realidad del presente. Es también a través de la comparación con la naturaleza, que se representa metafórica y metonímica el despliegue del erotismo más trascendente. Una primera entrada aparece en el “Epitalamio” y en diversos fragmentos incrustados de la cadena del montaje discursivo que compone *Los*

gemidos. Este mundo es connotado siempre de una manera positiva, ya sea ligado a una felicidad perdida (el motivo del *Ubi Sunt*), ya sea relacionado con un proyecto utópico en que el amor y la solidaridad conforman un núcleo de sentido positivo, ya sea vinculado a un erotismo ancestral que devuelve al sujeto a las fuentes primigenias del placer. Por ejemplo, el mundo natural se hace extensión del estado de ánimo del sujeto: “Árbol sonante árbol armonioso y feliz al clarear el sol en las montañas de Chile, árbol sonante árbol, armonioso y feliz” (110) o se representa en el goce de los sentidos: “Hierve la cazuela aromática, el guiso de frejoles rojos y el filete de vapor, la malaya nueva con espárragos, con espárragos y el puré goloso y un pato imberbe, jovencito, perfuma el asador de maqui nacional; entona el agua útil sus errantes cantos errantes y la luz juega con los pájaros” (117). En el último sentido, anotamos esta descripción erótica acerca de la amada: “Frasquito de perfumes y semillas el vientre, frasquito de perfumes y semillas, copo de azahares doblado hacia la tierra inmensa, copo de azahares, copo de azahares a quien selló el amor con una rosa negra” (97). Con respecto al tópico del *Ubi Sunt*, se expresa más claramente a partir del libro *Satanás* y desde allí empieza a desplegarse como un lugar de reencuentro del sujeto consigo mismo y con su entorno, para consolidarse posteriormente como un *Axis Mundi*, un lugar-tiempo imaginario que se enraíza como salvación en el despliegue de la escritura poética, según esta cita procedente de su *Antología*

Ahora yo me acuerdo de Licantén, orillas del Mataquito. Me acuerdo de la casa aquella, como de polvo, con duraznos, con membrillos, con naranjos, con un farol, sí, con un farol en la esquina de la noche y con palomas llorando más arriba del pueblo del sueño, me acuerdo de la tía Clorinda, oliendo a chicha florida y de don Custodio y de la Rosa y de la Flora Farías y de la beata doña Rosario y del Oficial Civil y del cura don Liborio, me acuerdo de los chicharrones y de los pigüelos y los causeos de don Vicho (1953:23).

Es en *Escritura de Raimundo Contreras* (1929) donde esta vertiente singular, que se concentra en lo que hemos llamado lo nacional popular, se consolida como la fuente más original del poeta. Pablo de Rokha es el único que transforma la visión bucólica del campo en un mundo concreto que, a despecho de la nostalgia, se fija en imágenes de futuro, relevando a una serie de sujetos marginales, subalternos o degradados en la tradición literaria, para convertirlos en arquetipos de una identidad movible, que tiene que ver con espacios y situaciones continuamente cambiantes.⁵

⁵ Tomamos aquí el concepto gramsciano de lo nacional popular en un sentido mucho más amplio que el dado por su autor, en orden a representar una voluntad colectiva de unir diferentes fuerzas en lo político para converger en el estado nacional. En este proceso, aparece como fundamental el apoyo del campesino que debe cambiar su posición pasiva y formar parte de la voluntad colectiva. Aunque

En *Escritura de Raimundo Contreras* las experiencias cotidianas se refieren fundamentalmente a los amores del personaje. También se repiten como en otros textos, experiencias gastronómicas, la descripción metafórica del paisaje, la visión idílica del pasado, referencias literarias, filiales y una vasta gama de imágenes que se montan una sobre otra en la cadena de montaje del texto. Pero el foco central está en el erotismo y la posesión amorosa en donde mujer y tierra adquieren caracteres de simbología universal, sin dejar de ser parte de una cultura ancestral ligada a la naturaleza

El olor de la primera mujer uncido a la boca a la lengua a los huesos
acerbos resbalándose entre lamentos entre plegarias entre quejidos infierno
con incienso guatita de flor de la niña vecina desnudándose sus medias
terribles (18).

La situación del aprendizaje sexual del joven con la muchacha también se hace paradigma del conocimiento. Raimundo reconquista su propia identidad y se desprende del temor, la vergüenza y la ofensa a un Dios desconocido

que tiene vergüenza de que tiene vergüenza ser lúgubre amontonado de
timidez empuña su miedo de ese presente inútil circulatorio quemante
de vinagre infinito con diablos pelados como sapos o como lagartos en
las rendijas huracanadas y el costillar del infierno crujiendo (20-21).

La posesión sexual se convierte así en experiencia del mundo, de sus sentidos, reconocimiento de su libertad, reconquista de sí mismo y descubrimiento de la otredad. La posesión erótica y la re-ligazón con el mundo natural produce una ruptura con las figuras vacías de la descripción retórica tradicional. Ellas se vuelven ahora códigos de descubrimiento de ese mundo con otro lenguaje, con otra visión, donde el estereotipo se hace arquetipo de lo universal, sin dejar de sumergirse en las formas propias, las que aquí llamamos nacional populares. En poemas posteriores como “Epopéya de las comidas y bebidas de Chile” (1949), “Los arrieros cordilleranos” (1958), “Rotología del poroto” (1961), “Campeonato de rayuela” y “Tonada a la posada de don Lucho Contardo” (1965), incluyendo “Los borrachos dionisíacos” (1966), el poeta va a revitalizar esta línea única en la tradición literaria nacional que va a culminar con su “vocabulario rokhiano” incluido en la antología *Mis grandes poemas*, que compuso poco antes de su suicidio y que fue publicada en 1968. Habría que señalar que “Canto del macho anciano”, un recuento brutal y conmovedor de un

lo nacional popular describe fundamentalmente la idea de “bloque histórico” entre las aspiraciones nacionales y populares, es más un concepto cultural que se refiere a la posición de las masas en la cultura de una nación y aquí la usamos para explicitar la manera como aflora la cultura popular reprimida, identificada con ciertos rasgos heterogéneos, que han ido conformando al sujeto que vive en la zona rural de la zona central del nuestro territorio.

sujeto angustiado frente a la muerte, la decadencia del cuerpo y la frustración de los sueños incumplidos, aunque no es parte de los tópicos representados en las producciones citadas anteriormente, expresa en forma fehaciente la dicotomía que rige toda la producción del poeta. Por un lado, un presente degradado (por la decadencia corporal y la soledad: “así se está rígido, en círculo, como en un ataúd redondo... aserruchando sombra, hachando sombra, apuñalando sombra” (1995:256), que se simboliza cada vez más en imágenes de una ciudad en ruinas (“catástrofes de ciudades que murieron y son polvo remoto”), de una explotación capitalista cada vez mayor (“el hombre es el eslabón perdido de una gran cadena de miserias, el hombre expoliado y azotado por el hombre”, *Ibidem*: 168); por el otro, la nostalgia de un pasado esplendoroso cuya matriz se establece en la completitud del amor y el *locus amoenus* intocado por la modernidad: “como si fuera otro volveré a las aldeas de la adolescencia,/ y besaré la huella difunta de su pie florido y divino como el vuelo de un picaflor o un prendedor de brillantes,/ pero su cintura de espiga melancólica ya no estará en mis brazos” (*Ibidem*: 260).

Si en Pablo de Rokha la ciudad tuvo siempre un tinte negativo a pesar de sus coqueteos con el Futurismo, en sus últimos escritos se ha convertido en el “despoblado del mundo” porque “la pobre gente pobre aúlla en las sucias mazmorras del capitalismo” y el centro de su poesía sigue estando en el paraíso perdido del mundo rural donde el ser humano y la naturaleza recobran una integración ancestral.

JOSÉ ANGEL CUEVAS: DE LA CIUDAD LETRADA/POPULAR/COLECTIVA A LA CIUDAD EN RUINAS

José Angel Cuevas, poeta de los años sesenta, publica sus primeros versos hacia fines de esa década, en los mismos años cuando Pablo de Rokha se suicida. Los poemas de su primera etapa, la que compila *Adiós muchedumbres* (1989), se desenvuelven —al igual que en Pablo de Rokha— entre dos tiempos, entre los cuales el sujeto central es un testigo cuyas esperanzas pasadas se han convertido en desencanto e infelicidad. El discurso es crítico, desgarrado, irónico, con un estilo conversacional y narrativo que busca aproximarse al testimonio y a la memoria y que tiene, como señala Soledad Bianchi, “un tono envolvente de nostalgia, melancolía y tristeza que tiñe el todo, verso a verso, poema a poema, volumen a volumen” (2003:163).⁶

En una entrevista en que rememora los años sesenta, Cuevas señala

⁶ La poesía de Cuevas es eminentemente urbana y de denuncia, especialmente en lo que se refiere a un ser humano indefenso frente a la automatización de la sociedad que se va transformando en un espacio despiadado y hostil. El poeta transita por una historia colectiva, que se extiende entre los años sesenta y fines del siglo XX, convertido en un transeúnte de la gran urbe que no le pertenece para añorar, con nostalgia, ciertos lugares y ciertas vivencias de un pasado remoto y cercano que se derrumba en la memoria.

“Yo nací —y siempre he vivido— en Santiago, en el centro, en la calle Rozas: yo creo que de ahí nace como el estado poético mío. Yo vivía en una pieza chica, en un tercer piso, en unas casas viejas, pero muy bonitas, que ya demolieron. Entonces, cuando éramos chicos, como no nos dejaban salir a la calle ni nada, con mis hermanos nos sentábamos arriba de un ropero y desde ahí pasábamos horas y horas mirando hacia la calle, hacia la ciudad (...) Desde entonces hay algo de la ciudad en mí, como una gran imagen inconsciente de la lejanía, de la distancia, de la totalización de Santiago. Esto es una parte, unido los tangos, a la música de todos esos tiempos, y todo ese hilo que está metido en mí: por esto, de alguna manera, he tratado de reescribir esto. Después...empezó a bajar el mito de la música boliviana, de la música andina, y comenzó a pegar fuerte Violeta Parra. Como desde 1968 adelante, todos empezaron a ir a Bolivia. Yo también fui, como un sueño (Bianchi, 1995:102).

Esta rememoración se enlaza con los temas de *Adiós muchedumbres*. La antología se inicia con un epígrafe, “A la inmensa y abrumadora mayoría de la población” que alude irónicamente, por un lado, a las grandes masas que coparon los espacios públicos en los sesenta e inicios de los setenta y por el otro a “la población”, es decir, el reducido espacio que se habita en el presente. Oscar Galindo señala que aquí se “retoma(n) dos célebres dedicatorias: la de Juan Ramón Jiménez (“A la inmensa minoría”) y la de Blas de Otero (“A la inmensa mayoría”) (2002:109). En “El costo de la vida”, especie de prólogo-manifiesto escrito en el mismo tono de los poemas, se produce la instalación de toda la antología: el sujeto se declara “Parado sobre un País que no sabe Adónde Va” (5), para luego establecer la línea divisoria entre lo que fue y lo que es. Lo que fue: “pertenezco a la gente del 70 (ese modo de producción)”; “íbamos abrazados a mujeres, compadres, masas hacia algo así como un Cambio de Vida, Ciudades Iluminadas o el mismísimo Reino de Dios” (5). En esa enumeración se inscriben de manera oblicua tres de los grandes proyectos utópicos: el de Marx, el de Rimbaud y el de Cristo. Lo que hoy es: “Todos saben que fue un chispazo y punto. Caímos bajo la muerte” (5), en donde el presente degradado, lo que es (el libro está publicado en los últimos años de dictadura) es lo que prima, aunque tamizado por la coyuntura de la transición, que hace decir al sujeto que escribe hacia el final del prólogo: “quizás venceremos” (6). Aun en la situación de caída y desprovista de utopías inmediatas, el sujeto establece su inscripción estética, política y vital al exclamar: “Pido perdón por no pertenecer a vanguardia ni postvanguardia alguna” (5), es decir, fuera de la Nueva escena que se situó en el país como una neovanguardia a partir del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) conformado fundamentalmente por la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells desde fines de los setenta. No entraremos aquí en una

discusión acerca de la relevancia de estos artistas ni de su papel en el espacio dictatorial. Lo concreto del caso es la posición diametralmente opuesta de Cuevas, tanto en su postura estética como en los sujetos que crea su imaginario. Su objetivo es “lograr una mínima felicidad en la vuelta que viene”, una visión minimalista y modesta de las posibilidades de la historia venidera. En otro campo semántico del texto prima la utopía del Viaje, que será un leitmotiv en Cuevas: (se trata de alguien que) “pretende cargar una subjetividad llena de Yoes que van y vienen por el mismo escenario con sus montañas atrás y largas tardes de tomateras... dispuesto a emprender viaje en el primer tren que pase al Norte con mi V de Victoria” (6). La utopía del viaje está ligada a la cultura de los caminos, a las “road movies”, a la cultura *beat nick*, trasladada del ámbito norteamericano al chileno: James Dean, Elvis Presley, Peter Fonda; Gregory Corso, Allen Ginsberg, Jack Kerouac: “Habríamos de partir, así lo decidimos/ escondidos al país de James o en tren/ al otro lado de la Cordillera/ Y junto, o como Elvis, camionero-guitarrista/ con el camión vehículo cualquiera/ haríamos maravillas” (12).

La poesía de José Angel Cuevas, en ese momento, se mueve entre dos imaginarios de la utopía perdida: la de la liberación a través del Viaje y la de la pertenencia a una ciudad emancipada, en que el espacio público pertenece a todos y en donde el paisaje es casi un *locus amoenus* que sirve de telón de fondo. Sobre lo primero, María José Barros señala que la imagen del “camión” y el “camionero guitarrista” Elvis son signo de “la clase de la cual provienen” y al mismo tiempo son “signo de movimiento, transformación, desplazamiento, ruptura” (2008:4). En cuanto a lo segundo, indica que “en la ciudad no hay restricciones que logren reprimir sus deseos juveniles. Instalan sus nuevos valores a la luz pública, desatendiendo la moral de los adultos...la ciudad es el espacio donde la utopía se puede concretar” (Ibidem: 4-5). En el poema “Mundial del sesentaidos”, al parecer escrito en 1969, se fija una situación deportiva como un enclave de la memoria que representa una especie de *axis mundi*, que temporal y espacialmente aparece como una metáfora de los sueños juveniles y políticos: “Todo salió a la calle caliente” (1989:9). El suceso deportivo da origen a una visión de mundo en que los espacios públicos y la vida colectiva, representan una extensión armoniosa de la existencia del sujeto: “dentro del Parque...donde se hacía el amor a la luz de un lejano Farol y las estrellas...revueltos con la hierba embriagadora a madera nueva de árbol” (Ibidem: 9). Todo confluye a esa visión de exaltación liberadora en que el juego se hace metáfora política: “amada mía tomo tus manos las aprieto en la memoria mientras ganamos y ganamos”; “en calle de gente enloquecida que izando bandera y bocina grita”; “qué perdidos estuvimos entre la gente el día del jolgorio” (10). Todo coincide con la revolución juvenil gestada en Estados Unidos y donde James Dean aparece como la contrapartida de ese Jack chileno, ese Juan “huérfano de 18 años Expulsado por robar el Libro de Clases y... nuestro tácito jefe” (12), que ahora usa un gastado

uniforme gris de la ETC por un sueldo miserable. Como en de Rokha, Cuevas se remonta a un pasado glorioso, pero se centraliza en la imagen de una ciudad desolada donde los instrumentos de la modernidad que iban a hacer la felicidad se desmantelaron: “Juan/ ahora que las motos están desmanteladas/ los instrumentos en algún lugar del cachureo” (14); donde el sujeto quedó fuera del sistema: “Yo estoy sin trabajo, fuera de la Administración Pública y Privada/ paso, si vieras,/ la tarde dando comidas a las palomas” (14) y donde priman la fragmentación y la represión: “Muchos de los nuestros han muerto/ y los veo a veces por la calles pero/ dan vueltas los ojos hacia otros lados” (15). En el poema “Los últimos días de la década del sesenta” reaparece la utopía del viaje que se opone a la inmovilidad del sujeto en el presente: “Vivan los que recorrieron el territorio/ recostados sobre la carga de un camión! (...) El cielo era interminable,/ y desde los altos cerros un ruido/ de vientos y cuerdas remotas (...) Fui feliz,/ recorrí los caminos del Inca, dormí sobre el Alto La Paz, escuché los terribles lamentos (...) echados todo el día sobre el infinito” (18-20). Y de nuevo el cambio y el trastorno: “de pronto, se encendieron las luces, se desarmó el tablado...los Beatles nunca más llegaron a juntarse/ el Hombre no volvió a pisar la luna. Empezó el Estado de Emergencia...Mis amigos no están, murieron, se extraviaron, engordaron,/ y uno que otro, que anda por ahí,/ está muy ocupado” (20).

En “Contravidas” (1983), incluido en la antología *Adiós muchedumbres*, destaca el poema “Un tipo de la época” que opera al modo de “Un hombre imaginario” de Parra, como una micro historia individual a través de la cual pasa la historia colectiva, en este caso la crisis generada por la caída del gobierno de Allende y dictadura que se instaura en 1973. Se vuelve a señalar el corte entre el antes y el después: “Un trozo de vida demos por terminado. Y levanten su mano los que han sido felices” (31). Como señala Galindo, “el sujeto de estos poemas opone la microexperiencia como espacio de la política y de la moral. La mirada personal como el lugar posible de una verdad en pequeña escala pero que inevitablemente opera ante el lector como su verdad” (2002:10). En el recuento que hace el sujeto se condensa toda la experiencia personal y colectiva que significa el cambio como trauma de un mundo que ha pasado de lo público a lo privado, de la libertad de trabajo a la dependencia y la desocupación, de la acción y la participación a la pasividad y la realidad como espectáculo y simulacro, de la generación de los cambios a la generación perdida: “Haré un recuento/ Setenta: una montaña se detiene junto a mi ventana/ Setentaiuno chispazos de alegría colectiva./ Setentaidós, un fantasma recorre el territorio/ gente se congrega en plazas públicas./ Setentaitrés la ciudad estalla, no me pertenezco ni a mí mismo./ Se hace un pesado silencio./ Cuatro, cinco, seis, estoy absolutamente solo/ y miro las nubes/ siete, ocho, nueve, borro de mí todo sueño etc. Soy un espantapájaros” (1989:31). La experiencia aparece, aquí, no como opuesta al saber intelectual, sino como un discurso testimonial que ofrece una imagen de la realidad a partir

de un saber relativizado por el posicionamiento del sujeto individual. El discurso de la derrota personal y colectiva tiñe no sólo las vivencias del sujeto sino, también, el contexto que de ámbito de la felicidad se transforma en un espacio asfixiante y aislado: “Yo entré puro al setenta/ y soy un ánima/ no me atrevo a alzar la voz si alguien fuma en el bus./ Tampoco hablo con desconocidos” (Ibidem: 32). El sujeto de estos poemas se degrada cada vez más, al mismo tiempo que ocurre la degradación de la ciudad que habita. Esta representación de los barrios populares de una ciudad de “conciudadanos”, del “rumor inconfundible de las masas” (52), es la que ya no existe en el texto, porque ahora “Santiago no es más que una aldea... (nadie da un peso por ella)” (53). Los retornos al momento anterior al trauma se hacen más esporádicos; son como destellos nostálgicos en la noche de los tiempos, aunque sigue habiendo en los textos, circunstancialmente, una visión utópica hacia los barrios que representan lo local, lo popular y lo social: “La Granja Conchalí Macul/ La Cisterna Maipú Quinta Normal Renca/ San Miguel Ñuñoa Peñalolén/ Estación Central/ Santiago Centro Pudahuel y San Ramón... Mirarnos Derechamente A Los Ojos... imagínatelo” (53). Frente al épico “Aquí estoy” del vate Neruda, que desafía a sus coetáneos y a su tiempo, el sujeto de estos poemas se instala en un lacónico “aquí estuve”, que se autofagocita en descripciones de minusvalía frente al exiliado y frente a sí mismo: “me quedé con mi historia pegada al pellejo/ y posiblemente no he aprendido nada de nada” (70). En *Introducción a Santiago* (1982), a la ruina y fragmentación de la ciudad, que en muchas ocasiones se transmite a sus edificios y monumentos (“tú Estadio Nacional mole de cemento abandonada/ No te conoces ni a ti mismo”), se suma la posición esquizoide del propio sujeto, cuyo afán testimonial lo salva de caer en el olvido total: “el suscrito habita en lo alto de la Plaza Bulnes y escucha/ el rumor de los barrios que empiezan a caer decapitados...Apenas un puñado de Edificios/ y Caracoles vacíos/ habría de quedar...12.000 personas /hora perdida al interior del Paseo Ahumada/ hablando solas...todo vacío y las calles muertas/ como la muerte?” (33-54). Frente a la ciudad ausente, el sujeto se describe: “Soy un pobre santiaguino de mierda/ hablo solo. El mundo ha cruzado mi propia casa yo no me he movido” (48). La calle se puebla de voces esquizoides: “el rumor de los barrios decapitados” (36) y los sueños de destrucción se hacen apocalípticos: “Ay si cayera la Torre Santiago Centro/ se desprendieran sus vidrios al atardecer” (37). En una ciudad ahora fantasmal y “atravesada por la pena” (62), la visión de este sujeto es definitivamente, como lo indica la antología de Cuevas, un “Adiós (a las) muchedumbres”.

CUEVAS Y DE ROKHA: UN DIÁLOGO ABIERTO

Una coda casi final. Frente a la desaparición de la propuesta de lo popular urbano, instalado en los años sesenta como parte de un proyecto político ahora

añorado desde la ciudad en ruinas, a veces surge con fuerza en el discurso de Cuevas el deseo de retomar ese imaginario del campo chileno exaltado por de Rokha, en que lo popular, lo local, lo rural y campesino se enfrentan a una sociedad urbana cada vez más desmantelada por una esquizofrenia vital y virtual. En “Propuesta de chicha y empanadas” aparecen en forma relevante elementos que juegan intertextualmente con las entradas del poeta licanténino en ese territorio, con las debidas distancias que la ironía parriana ha puesto en los poetas que escriben desde los años cincuenta en adelante: “Fui arrastrado de pata en quincha/tumanimaná/ tumbamelá melá/ desde los cerros envueltos a eucaliptos pre-primaverales/ como un niño/ todos los pueblos iluminados en el cielo al revés y agüita fresca/ a mi vez soñaba con volar...ríos de chicha cristalina fluían por el firmamento/ Una enorme casa de adobe y tejas rojas/huasas a caballo...Quise que todos estuviéramos allí de alguna manera/ es lo que quise” (82). Pero, si aquí la imagen del mundo bucólico es un sueño, en *Proyecto de país* (1994) es una clausura, tal vez no tanto del pensamiento moderno, como ha señalado Galindo, sino como un cuestionamiento al neoliberalismo y la grisácea chatura de los nuevos sueños. Creo que aquí la alusión intertextual directa con “Epopéya de las comidas y bebidas” de Pablo de Rokha sigue teniendo un papel denunciatorio más allá del desencanto y la ruina: “Quién quiere ya ningún chanchito asado ni ajo picantísimo bajo el atardecer lluvioso de Quirihue o las pataguas/ ni pavos grandazos/ ni caldo de Guañaca/ nadie quiere nada/ quieren estar solos y dormir” (36). O como indica el sujeto del poema más adelante, con ironía no exenta de nostalgia: “venid todos a este parque/ aquí si hay asador de maqui/ en las riberas del boldo y la patagua/ y codornices ricas de río/ pejerreyes como teta de mujer/ en la oceánica” (41). De alguna manera, en esa nostalgia, el nuevo poeta desanimado y desencantado del escenario cambiante que le tocó vivir, redescubre su propio lugar y el de otros como él, ya que “esta poesía habla / de un pobre hombre de Chile/ una poesía nacional de pobre infeliz/ que lo único que levanta es la amistad” (40) o como resume el sujeto degradado, pero sublimado al retomar la cita bíblica: “Yo soy el que soy/ un pobre tipo de Chile” (1997:53). Aunque también, a veces aparecen chispazos de esperanza en los cuales el sujeto poético remonta el vuelo sobre la ciudad y exclama: “Cuando oscurece, miro el San Cristóbal/ y me digo a mí mismo: Alguna vez pasaré una noche entera allí/ al lado de la Virgen/ Santiago estará iluminado/ y veré amanecer/ y apagarse sus luces una a una/ ¡Pasaré una noche allí!/ Lo prometo/ y Uds. también prométanlo conmigo” (1989:9).

En definitiva, esta incursión por las producciones poéticas de Pablo de Rokha y José Angel Cuevas nos lleva a considerar el trayecto de dos discursos que han deambulado por una de las sendas menos transitadas en la tradición poética nacional, pero que se integran en ciertos cruces relacionados con las identidades locales, populares, rurales y urbanas, y la manera como su construcción se ha

asumido desde los márgenes menos visibilizados. Del primero al segundo, se desarrolla toda la tradición moderna de la poesía chilena con sus quiebres, sus reinstalaciones, sus clausuras y sus rupturas. Muchos otros poetas han deambulado por las arcadías perdidas en busca de una realidad deseada que se proyecte hacia el pasado o el futuro, para exorcizar las traumáticas experiencias del presente. La genealogía va desde la producción de nuestros poetas ruralistas que no se conforman con asimilar los nuevos valores burgueses de la pujante ciudad capitalista, hasta el desfondamiento total de las utopías reales e imaginarias dejado por el paso de las nuevas construcciones neoliberales que subsumen la ciudad en el simulacro y el espectáculo y buscan resignificar las construcciones culturales de lo local y lo popular. Durante el viaje, *la poesía de la comisión liquidadora* ha ido transformando el imaginario que se busca, en discursos contradictorios, pero cada vez más alejados de las representaciones optimistas de la modernidad. Desde las epopeyas de los alimentos, las tradiciones pueblerinas o los espacios mitificados de Pablo de Rokha al “proyecto de país” de José Angel Cuevas, los actores de lo nacional popular han desaparecido o se encuentran subsumidos en el subterráneo de las historias ocultas, marginadas o borradas. En ese mismo viaje, el bardo tonante, el yo mesiánico, el sujeto desmesurado de Pablo de Rokha, en cuyo cuerpo erotizado —pero también angustiado— se instalan las primeras señales de la caída moderna: “crucifícame vida...trónchame... Quémame, párteme el edificio ruinoso, ruinoso del cerebro” (1922:384), se resignifica en el ex poeta de Cuevas, fracasado, marginado, delirante, escindido en forma múltiple (de la historia, del amor, de los espacios de la experiencia), un habitante fantasma en una ciudad fantasma (“un pobre diablo de Chile”).

El macho anciano todavía cantaba su decadencia entre la ilusión y el desencanto; pero ahora, como señala el devaluado sujeto de Cuevas, sólo quedan los restos de la fiesta después de la matanza: “volver a creer en algo nuevamente” o beber en silencio en algún punto del territorio, sin identidad posible, porque “pronto ya no sabré ni como me llamo,/ no sabrás cómo te llamas/ y nadie sabrá cómo se llama/ en este País de Mierda” (1989:77).

*Universidad de Santiago de Chile**
Facultad de Humanidades
Departamento de Lingüística y Literatura
Casilla 422, Correo 2. Santiago (Chile)
nain.nomez@usach.cl

BIBLIOGRAFÍA

- Araya, Juan Agustín; Molina Núñez, Julio (Eds.). *Selva Lírica*. Santiago: Imprenta Universo, 1917.
- Barros, María José. “La ciudad dictatorial en *Adiós muchedumbres* de José Angel Cuevas”. (2008, inédito).
- Bianchi, Soledad. “Una meditación nacional sobre una silla de paja: desde Chile, José Angel Cuevas: una poesía de la época de la expansión global”, en *Revista de Crítica Latinoamericana* Año XXIX, N° 58 (Segundo semestre 2003, Lima, Hanover): 159-173.
- *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Casullo, Nicolás et al. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”. (Tesis para Diploma Superior de FLACSO en Chile), 1985.
- Cuevas, José Ángel. *Restaurant Chile*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2005.
- *Maxim. Carta a los viejos rockeros*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2000.
- *Poesía de la Comisión Liquidadora*. Santiago: LOM, 1997.
- *Proyecto de país*. Santiago: América del Sur, 1994.
- *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*. Santiago: América del Sur, 1992.
- *Adiós muchedumbres*. Santiago: América del Sur, 1989.
- *Introducción a Santiago*. Santiago: Artesanal, 1982.
- *1973*. Santiago: LOM, 1973.
- De Rokha, Pablo. *Sátira*. Santiago: América del Sur, 1918. Reedición de René de Costa. Madrid: América del Sur, 1985.
- *Los gemidos*. Santiago: Cóndor, 1922.
- *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Klog editor, 1929.
- *Antología 1916-1953*. Santiago: Multitud, 1954.
- *Mis grandes poemas*. Santiago: Nascimento, 1968.
- Galindo, Oscar. “La tradición vanguardista en la poesía chilena de las últimas décadas”, *Crítica Hispánica*, Vol. XXVIII, N° 1. (2006):31-52.
- “Autoritarismo, enajenación y locura en la poesía chilena de fines del siglo XX. Zurita, Maquieira, Cuevas”, en *América Latina Hoy*, Vol. 30, (abril 2002): Universidad de Salamanca, 97-118.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1990.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo I. Santiago: LOM, 1996.
- Ed., *Epopeya del fuego. Antología de Pablo de Rokha*. Santiago: Universidad de Santiago, 1995.
- Torres, Antonia, “La idea de “nación” en dos poetas chilenos contemporáneos: José Angel Cuevas y Andrés Andwanter”, *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28. Valdivia: Universidad Austral de Valdivia, 2005:94-99.