



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Barros C, María José

Lo local y lo transnacional en la poesía de dictadura de José Ángel Cuevas: Entre el rock, la casa de adobe y el neoliberalismo

Acta Literaria, núm. 39, 2009, pp. 105-124

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23714390008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Lo local y lo transnacional en la poesía de dictadura de José Ángel Cuevas. Entre el rock, la casa de adobe y el neoliberalismo*

The local and the transnational in José Ángel Cuevas
dictatorship poetry: rock, mud house and neoliberalism

MARÍA JOSÉ BARROS C.

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.
mjbarro1@uc.cl

RESUMEN

El artículo estudia las tensiones entre lo local y lo transnacional, a partir de la poesía de José Ángel Cuevas publicada en dictadura. Desde esta problemática se analiza la representación de la ciudad durante el régimen y previo al golpe militar, donde la tensión entre ambas dinámicas es vivida de modo disímil por la voz poética, mostrando un diálogo dinámico y, a la vez, crítico.

Palabras claves: Ciudad, dictadura, rock, mundialización, globalización, local.

ABSTRACT

Based on José Ángel Cuevas' poetry published in the dictatorship, this article studies the tensions between the local and the transnational. From this problematic, it also analyzes the representation of the city during the regime and also before the Military Coup, where the tension between both dynamic parties is lived differently by the poetic voice, presenting a dynamic and critical dialogue.

* Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto Fondecyt 108.52.55 "Representaciones de la ciudad en la poesía chilena posgolpe (1973-2006)", cuya investigadora responsable es Magda Sepúlveda y quien suscribe la ayudante tesista.

Keywords: City, dictatorship, rock, mundialization, globalization, local.

Recibido: 21-05-2009.

Aceptado: 09-09-2009.

En la actualidad, los chilenos celebramos las fiestas patrias en las fondas, en medio de empanadas, chicha, anticuchos, cerveza, cumbias tropicales, reggaeton, una que otra cueca y vistiendo bluejeans. Ad portas del bicentenario, situaciones como la recién descrita nos invitan a reflexionar sobre el contexto global en el cual está inserto nuestro país y, de modo específico, Santiago, capital que se presenta ante las demás ciudades de América Latina como una hermana aventajada. Tratados de libre comercio con distintos países del mundo han marcado el acontecer económico de Chile. Nuevos edificios de espejos abundan en el barrio financiero y comercial conocido como Sanhattan. Las micros amarillas han quedado atrás con el Transantiago y, junto con ellas, los carteles pintados a mano y los típicos cantores y vendedores ambulantes. Las carreteras urbanas atraviesan cerros, pasan bajo el río y esconden al ciudadano distraído las poblaciones y los campamentos de los sectores periféricos de Santiago. Las nuevas “plazas” y “parques” del consumo, los malls, se repiten en barrios de La Florida, Lo Barnechea, Maipú, Las Condes y otras comunas. La Moneda, por su parte, se nos presenta esplendorosamente blanca, como si una nueva etapa se hubiera inaugurado en el país.

Pero este rostro de la ciudad –abierto al movimiento global, a las nuevas modernizaciones y a las dinámicas de la desterritorialización– coexiste con un paisaje totalmente distinto, marcado por las diferencias sociales, la vigencia de ciertas tradiciones locales y el acceso limitado (más bien injusto) a los circuitos globales y mundializados¹. De esta ciudad nos habla, precisamente, la poesía de José Ángel Cuevas, pues en sus textos rastreamos esa urbe que aún huele a casa de adobe, donde se escucha fuerte el rock y en la que el neoliberalismo ha instalado su rostro más amargo. Desde esta perspectiva, me atrevo a pensar San-

¹ Renato Ortiz (1997) plantea dos términos con el fin de desmitificar una idea bastante extendida: la supuesta existencia de una cultura global homogeneizante. El sociólogo brasileño señala que en el ámbito de la economía y la técnica sí es posible hablar de procesos y mecanismos uniformes, que se dan de forma unitaria en todo el planeta. Para designar esta realidad utiliza el término “globalización”. Por el contrario, en el ámbito de la cultura, no existe aquella homogeneidad del sistema económico y técnico. Ciertas tendencias desterritorializadas atraviesan las fronteras de las naciones y los pueblos, pero estas coexisten con otras expresiones culturales y son apropiadas de modo distinto por cada individuo. Por lo anterior, Ortiz prefiere hablar de “mundialización de la cultura”, concepto que nos remite a la no uniformidad, no homogeneidad, no unicidad: “Una cultura mundializada no implica el aniquilamiento de las otras manifestaciones culturales, cohabita y se alimenta de ellas [...] El mundialismo no se identifica pues con la uniformidad” (1997: 42-44).

tiago como una ciudad global a su manera. Autores como Saskia Sassen (2007) se refieren sólo a determinadas urbes del mundo como ciudades globales propiamente tal, definidas –desde una mirada económica– como “centros para el servicio y el financiamiento del comercio, la inversión y las operaciones de las oficinas centrales internacionales” (19). Estas conforman, desde su perspectiva, una nueva geografía de la centralidad, pues dichas ciudades albergan en su interior sitios y circuitos estratégicos de la economía global. Por mi parte, pienso que nuestra capital es una ciudad global a su modo, aun cuando no es un lugar estratégico de la globalización económica y aunque las modernizaciones globales conviven con formas extremas de desigualdad y con expresiones de la cultura tradicional todavía presentes. Esto último nos invita a pensar, desde nuestra realidad latinoamericana, globalizaciones otras, con su propia especificidad². De ahí la particularidad de Cuevas al hablarnos de la urbe contemporánea. Una ciudad en tensión, que en sus poemas funciona como una gran metáfora de las transformaciones sufridas por la sociedad chilena.

La obra de Cuevas está atravesada por una voz poética central –aunque es importante recalcar que sus poemas son un universo de múltiples voces–, la cual corresponde a la de un viejo rockero, chileno, truncado en sus proyectos luego del golpe, izquierdista y habitante de los sectores periféricos y medios santiaguinos (también se hace llamar suscrito y más tarde ex poeta): “Yo he formado parte de esos / desaliñados y locos del rock” (1989: 16). La condición recién descrita marca, sin duda, su experiencia de la globalización, la cual adquiere determinados matices en los distintos momentos de producción del poeta: la dictadura y la postdictadura³. No obstante lo anterior, hay un eje medular en el diálogo entre este viejo rockero y la ciudad global: confluyen en su ideario elementos de lo transnacional y lo local, pero siempre desde una perspectiva crítica y no complaciente. Los poemas de Cuevas se proponen el rescate de cierto imaginario local y nacional, la valorización de una tendencia mundializada como el rock y una fuerte crítica a la economía global encarnada en el neoliberalismo. En resumidas cuentas, estamos ante la presencia de un proyecto escritural tensionado por las dinámicas heterogeneizadoras y las

² Sin duda, este planteamiento rescata las ideas de autores como Néstor García Canclini y Bernardo Subercaseaux, quienes postulan que la modernidad latinoamericana debe su existencia a un proceso de apropiación, el cual torna diferente –pero no fallida– la modernidad de nuestro continente. En palabras de Subercaseaux: “Tampoco corresponde hablar, en el caso de América Latina, de una modernidad periférica o derivada, sino de una modernidad distinta, con rasgos propios, que emanan precisamente de su historia y de los procesos de apropiación” (2004: 28). En suma, podemos pensar en modernidades así como en globalizaciones.

³ Compartimos las dos instancias de producción en la obra de Cuevas, distinguidas por Galindo (2003).

dinámicas homogeneizadoras propias de la lógica global, a las cuales se refiere Subercaseaux a propósito de casos como Miss Pelarco, la fiesta de Toro Pullay o el grupo Olodum en Brasil, en su libro *Nación y cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización*:

la lógica globalizadora encierra en sí misma dos dinámicas que conviven en permanente tensión: una dinámica homogeneizadora y una dinámica heterogeneizadora, las que permiten la coexistencia de fenómenos transnacionales con fenómenos locales. Reconociendo esta confluencia se ha acuñado el neologismo “glocalización” (2002: 25).

Ambas dinámicas, nos advierte el intelectual chileno, pueden afectar de modo positivo y negativo el espesor cultural que caracteriza al continente, según tiendan a la valoración o erosión de los particularismos. El poeta se apropia, por cierto, de aquellas que contribuyen a su ideario, haciendo converger realidades de los dos movimientos inherentes a la globalización, sin que parezcan contradictorias o incompatibles.

Como ya se ha señalado, el rock es un elemento central en la poética de Cuevas. Nos remite a las dinámicas homogeneizadoras en tanto tendencia mundializada, mas ello no implica la aniquilación de ciertas expresiones culturales tradicionales; de ahí el título del cuarto poemario, *Canciones rock para chilenos*, que explicita esta imbricación entre lo rockero y lo nacional. A partir del primer libro de Cuevas, *Efectos personales y dominios públicos*, advertimos este vínculo con el rock. Situado en el contexto dictatorial, el viejo rockero rememora el Santiago de los '60 y '70, donde esta tendencia musical fue útil a la causa revolucionaria de toda una generación de jóvenes, a la cual él perteneció. A través de este gesto, José Ángel Cuevas nos anuncia que la ciudad de aquel entonces ya tenía acceso a los circuitos mundializados de la cultura. Lejos de la tesis antiimperialista, que criticó al rock como una música alienante y extranjera, los jóvenes representados en los poemas de Cuevas ven en Elvis Presley y The Beatles íconos desterritorializados y no emblemas del bloque liderado por el capitalismo yanqui. Ello les permitió apropiarse con libertad de un estilo musical como el rock y utilizarlo a favor de su ideario revolucionario, que en el ámbito económico sí se hacía parte del discurso antiimperialista. A partir de aquella vivencia de juventud, que la voz poética recuerda una y otra vez, el rock se vuelve central en toda la obra de Cuevas, en tanto signo de transgresión, libertad y revolución. En este sentido, advertimos una visión positiva ante esta tendencia mundializada particular, la que en los poemarios postdictatoriales coexistirá con un juicio negativo ante otros elementos deste-

ritorializados: aquellos apropiados por los jóvenes de las poblaciones actuales, como los punks, raperos y skins.

Pero el rock también convive en los poemas de Cuevas con las dinámicas heterogeneizadoras, las cuales emergen en defensa de ciertos particularismos culturales, en general, amenazados por la lógica de la desterritorialización. En su proyecto escritural se revaloriza un ideario de nación particular, donde se vincula lo popular, lo local y lo rural. Tal como indica Benedict Anderson, la nación es “una comunidad política imaginada” (2007: 23), en otras palabras, individuos que no conocen a todos sus compatriotas ni la plenitud del territorio de su país, guardan en su mente una imagen particular sobre su nación y la comunión con los demás. En este sentido, diremos que el viejo rockero adscribe a un imaginario de la nación chilena específico, que encontramos en obras como *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile (Ensueño del infierno)* de Pablo de Rokha (1998) –intertexto central en la poesía de Cuevas– y el movimiento de la nueva canción chilena –tendencia que surgió en la década de los ’60, cuando el viejo era un joven rockero–. Ambas manifestaciones entrelazan la idea de nación a la cultura tradicional chilena, vinculada principalmente al campo, a la cual agregan una perspectiva social y no neutra, que busca revalorizar al sujeto popular. Desde esta perspectiva, Naín Nómez (1988) ha señalado cómo las comidas, las bebidas, los lugares y los sujetos cotidianos representados en *Epopéya...* escapan de la pura nominación para cargarse de significados simbólicos, exaltando “el mundo primitivo natural de los campesinos, los mineros, los pescadores y la vida rural” (1988: 158). Por otra parte, Fabio Salas (2003) ha enfatizado en cómo la nueva canción chilena supuso un quiebre del imaginario hegemónico sobre el mundo campesino chileno, representado por el neofolklore o la canción chilena tradicional, la cual define del siguiente modo: “Toda su temática se apoya en la mención de la geografía, la naturalidad y cadencia de la situación terrateniente y las veleidades amorosas entre huasos (patrones) y chinas (patronas)” (2003: 62)⁴. Contrarios a esa visión, músicos como Víctor Jara y Violeta Parra buscaron introducir la problemática rural en la canción de protesta, desacralizando la imagen idealizada de lo rural. Sin duda Cuevas retoma en su poesía esa forma de imaginar y vivir el país.

De este modo, vemos cómo coexiste en el proyecto escritural de Cuevas una tendencia mundializada como el rock con la revalorización del imaginario nacional recién explicado, lo que nos habla de los dos movimientos inherentes a

⁴ Como ejemplo paradigmático de esta tendencia, Salas (2003) cita la conocida tonada de Francisco Flores del Campo “Qué bonita va”.

la globalización indicados por Subercaseaux y de una visión bastante dinámica por parte del poeta. A lo largo de su extensa obra es posible advertir cómo la tensión entre lo local y lo transnacional es distinta según el tiempo y espacio representado: el Santiago de los '60 y '70, la urbe del régimen y la ciudad postdictatorial. Debemos recordar que Cuevas es un cronista por excelencia, pues en sus poemas nos habla de su tiempo, desde la década del '60 al siglo XXI, siempre con la mirada del observador riguroso y bajo sospecha. El objetivo será, entonces, analizar cómo se da la tensión entre las dos dinámicas de la lógica global en los poemarios publicados en dictadura de José Ángel Cuevas. Desde esta problemática se indagará, además, en la representación de la ciudad del régimen y previo al golpe militar, donde la relación entre ambas dinámicas es vivida de modo disímil por la voz poética. Así, nos adentraremos en una ciudad que va más allá de lo estrictamente arquitectónico o urbanístico. Una ciudad que, más que un simple espacio o territorio, funciona como una gran metáfora de los cambios vividos en el país, haciendo eco de las tensiones y problemáticas que la lógica global comenzó a instalar hace ya un tiempo.

SANTIAGO RECOBRADO: ENTRE ELVIS PRESLEY Y EL CHE GUEVARA

El Santiago de los '60 y '70 –el del pregolpe– es una ciudad recobrada en la obra poética de José Ángel Cuevas, es decir, corresponde a un espacio que sólo se conserva en el plano de los recuerdos y, desde ahí, en la escritura. La producción de Cuevas se inicia durante la dictadura y continúa hasta hoy⁵. Desde esa instancia, ya marcada por el golpe de estado, el viejo rockero rememora sus tiempos de juventud y la ciudad de antaño que nunca volvió. Si bien la recorda en prácticamente todos sus poemarios, nos centraremos en cómo este Santiago de los '60 y '70 es recobrado en los libros publicados en dictadura⁶. Sin

⁵ Si bien el primer poema de *Efectos personales y dominios públicos* (titulado “El mundial del sesentaids”) está fechado en 1969, su publicación se efectuó una década después, durante los tiempos del régimen militar.

⁶ Por ejemplo, *Álbum del ex Chile 1970-1973* –el último libro de Cuevas, publicado el año 2008– se centra, de forma exclusiva, en el período de la Unidad Popular, mezclando distintos soportes expresivos: recortes de periódicos y fotos de la época, poemas y relatos. Mas, en este trabajo, nos centraremos en las obras publicadas en dictadura, las cuales son: *Efectos personales y dominios públicos* (1979), *Introducción a Santiago* (1982), *Contravidas* (1983), *Canciones rock para chilenos* (1987) y *Cánticos amorosos y patrióticos* (1987). Todos fueron publicados en ediciones artesanales y luego, en 1989, reunidos en la antología *Adiós Muchedumbres*. En este sentido, las citas a los textos corresponden a la versión de 1989; sin embargo, en casos excepcionales se recurrió a las primeras ediciones, pues no todos los poemas fueron integrados en la antología.

lugar a dudas, la vivencia del régimen militar y la nueva urbe que éste instaló, influyó en la representación y recreación de la ciudad del pregolpe. Por cierto, el tradicional dicho “todo tiempo pasado fue mejor” se ajusta a este caso.

El Santiago recobrado se construye en los poemas de Cuevas a través de los recuerdos del viejo rockero, algunos voluntarios y otros involuntarios. Por ejemplo, en el primer poemario accedemos a recuerdos bien cohesionados en todos los poemas. En “Minuto de silencio”, por poner un caso, revivimos el día de la muerte de Presley desde la experiencia de un joven de la calle Franklin, de forma ordenada y lineal: “Justo cuando murió Elvis Presley, anduve / yo, sin saberlo, de parrandas” (1989: 16). Por el contrario, en *Introducción a Santiago*, los recuerdos se nos presentan como retazos de la memoria involuntaria del viejo rockero, quien vuelve en su mente a la ciudad de antaño, mientras se encuentra insomne y encerrado en su pieza. Por lo anterior, en este libro la escritura tiende a ser más fragmentaria y dispersa⁷. Así, entre recuerdos evidentes y latentes, voluntarios e involuntarios, Cuevas representa la ciudad del pregolpe. Lo importante es que la recreación del pasado está marcada por el momento siniestro desde el cual enuncia la voz, hecho que lo lleva a idealizar los tiempos previos al golpe y a caracterizarlos desde un temple de ánimo siempre alegre, festivo y revolucionario. Así recuerda, por ejemplo, el mundial de fútbol del año 1962: “Los geranios volaron a pelotazos en nuestra / ciega alegría” (1989: 9).

Desde el punto de vista que nos interesa, cómo se vive la ciudad global y la tensión que ésta instala, diremos que el Santiago recobrado es representado como una urbe que comienza a tener acceso a la mundialización, permitiendo además el encuentro libre con lo local. Los jóvenes de los poemas de Cuevas, si bien comparten el sueño revolucionario de la izquierda de aquel entonces, están lejos de juzgar lo cultural desde la tesis antiimperialista. Contrarios a ciertas visiones ortodoxas que sentenciaron el rock como una tendencia extranjera, alienante y burguesa, estos jóvenes –coetáneos a esos otros más fanáticos– se apropiaron de dicho elemento mundializado para contribuir a

⁷ Difiero con Galindo cuando interpreta la estructura dispersa de *Introducción a Santiago* como el reflejo de la voz de un individuo loco: “Se trata de una crónica alucinada, por la locura, por el desquiciamiento, en la que pueden coincidir la canción nacional (“*Puras brisas te cruzan también*”) con las plegarias de un profeta loco (“*Gloria a Dios gloria al Magnífico gloria al Altísimo*”)” (2001: 116). La lectura propuesta arriba busca leer este texto dialógico y fragmentado como un discurso interior del viejo rockero, quien se debate entre los recuerdos de tiempos mejores y las escenas miserables del presente, mientras yace insomne acostado en su cama. Ante la imposibilidad de recorrer la urbe con plena libertad, la única opción es elucubrarla como una ciudad interior, que se camina, sin ataduras, desde las imágenes, los recuerdos y las visiones.

la revolución⁸. Como se señaló más arriba, no ven en Presley o Dean el rostro diabólico del imperio estadounidense, sino una figura desterritorializada que los llama a una revolución generacional. En este sentido Cuevas fue un visionario como escritor, pues anunció en sus poemas que Santiago accedía a los circuitos mundializados ya en la década de los '60 y '70. Tal como indica Soledad Bianchi (2003), Cuevas es un poeta que desde el punto de vista ético “conserva –hasta hoy– rasgos de un intelectual propio de la década del 60” (170), sin embargo “nunca desconoció la aldea global en la que residía” (166). En sus poemas vemos cómo los jóvenes del momento, desde un “barrio pobre latinoamericano” (1989: 11), conocieron el rock a través de medios de comunicación como la televisión, la radio y el cine, estilo musical del cual se apropiaron. Es más, esta tendencia mundializada les permitió recrear el imaginario nacional en boga, que vinculaba la idea de país con la revalorización del particularismo cultural agrario chileno y la problemática social⁹. Así, construyeron sus señas de identidad y de generación entre ciertas tendencias mundializadas y locales: todas las que contribuyeran a la revolución total de la sociedad. De este modo, la “generación guitarrista-eléctrica y motonetista” (1989: 9), que es la gran isotopía de los primeros textos de Cuevas y que nos permite entender parte importante de su poética, hizo coexistir el poncho con el jeans, el Che Guevara con Elvis, la peña de los Parra con el wurlitzer¹⁰. Todo esto con un solo objetivo: transformar la sociedad en su totalidad.

⁸ Reproduzco, para ejemplificar esta ortodoxia, una opinión de la revista *Puro Chile* a propósito del conjunto musical Los Jaivas, pioneros en la fusión entre el rock y ciertas tendencias folklóricas: “En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan ser una flor exótica, trasplantada incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país, que en el fondo imita la ‘onda’ hippie europeizante, el modo pretendidamente ‘libre’ de vivir, pero en los hechos falsamente libre, y sí prisionero de las formas más decadentes de escapar del mundo que ha difundido la burguesía” (Cit. en Alborno, 2005: 172).

⁹ En el ámbito musical, este gesto se nos viene a la mente con canciones como “El derecho de vivir en paz” y “María abre la ventana” de Víctor Jara. El cantautor chileno interpretó estas canciones en conjunto con la banda de rock Los Blops, hecho que fue todo un hito en la época: Jara, ícono de la nueva canción chilena, incorporaba sin prejuicios los sonidos rockeros de guitarras eléctricas y sintetizadores a sus canciones de contenido social. De esta forma, demostraba que el rock también podía estar al servicio de la revolución.

¹⁰ La generación de jóvenes de los '60 y '70 es una isotopía central en los primeros poemas de Cuevas. Al hablar de isotopía retomamos la noción de Rastier (1976), la cual define como la “iteración de una unidad lingüística cualquiera” (107), que en conjunto forman un campo semántico que dota de significación y unidad al texto poético. En este sentido, palabras como “bluejeans”, “casaquilla de cuero”, “Wurlitzer”, “James Dean”, “Elvis”, “guitarrista eléctrico” y “Década Sesenta” (1989: 9-15), entre otras, revelaron un común denominador semántico ligado a la generación de jóvenes de aquellas décadas, lo cual nos permite comprender gran parte del ideario del proyecto escritural de Cuevas.

El rock supuso una revolución no sólo en el ámbito musical, sino también a nivel de valores: era signo de libertad, viajes, juventud, sexualidad sin tabúes y rebeldía hacia los padres. En este sentido, debemos leer la incorporación del rock en Cuevas como un gran hipograma que el mismo texto nos ofrece y recordar el carácter transgresor de este género musical en sus inicios, por ejemplo, los tan controversiales movimientos pélvicos de Elvis al ritmo del rock and roll, el espanto de los padres y los gritos de euforia colectiva de las mujeres de entonces¹¹. Teniendo en mente esos hechos de la cultura, resulta posible comprender la importancia del rock en la poética de Cuevas: no sólo como un accesorio generacional, sino como una actitud de vida revolucionaria y transgresora. En los recuerdos del viejo todo es baile y movimiento sin control, hecho que nos retrotrae a la liberación del cuerpo y a la búsqueda eufórica de placer: “Y bailé / Baile con el pelo absolutamente libre por / el puro gusto de echar a andar / la máquina” (1989: 17). Los jóvenes viven la liberación sexual en las plazas de la ciudad y en las calles celebran como “ovejas descarriadas” (1989: 9) el triunfo de Chile en el mundial de 1962. Todo lo anterior, en medio de un clima de profunda alegría, ruidos rockeros, la multitud y los nuevos héroes nacionales: “Las motos aullaban guitarrista / y los instrumentos / llenaban el cielo de rugidos y lágrimas / algunos se detenían a brindar con los pasajeros / de las micros / y todos se abrazaban y querían” (1989: 14).

Los jóvenes chilenos se identifican con los íconos cinematográficos y musicales del momento. Querían ser como Dean, el “rebelde sin causa”, inconformista y transgresor de los valores familiares: “con la cabeza llena de James Dean huracán / enemigo pues de todo padre” (1989: 11). También como Presley, el camionero de clase modesta como ellos, quien luego se transformó en una estrella de rock: “Y junto, o, como Elvis, camionero-guitarrista / con el camión vehículo cualquiera / haríamos maravillas” (1989: 12). Incluso vestían como estas estrellas del cine y del rock bluejeans y casaquillas de cuero, a lo cual agregaron vestimentas de corte local como el morral y la chomba. Las señas de

¹¹ Riffaterre (1980) propone que toda lectura poética debe ser complementada con los conocimientos previos de cada lector: “El fenómeno literario, sin embargo, es una dialéctica entre el texto y el lector” (2). En este contexto utiliza el concepto de hipograma, mediante el cual alude a los textos de la cultura –literarios y no literarios– que son actualizados por cada lector al momento de analizar un poema y que le permiten dotarlo de sentido. De esta forma, a cada texto poético subyacen diferentes hipogramas, los cuales dependerán de la competencia literaria de cada lector y su relación con otros discursos de la cultura. En el caso particular de Cuevas, los mismos textos poéticos sugieren un hipograma: una tendencia musical como el rock y la revolución que este género impuso en todo el mundo. Así, vemos cómo la teoría de Riffaterre nos permite pensar y analizar la literatura de Cuevas desde un fenómeno musical y también sociocultural como el rock.

identidad de esta generación manifiestan, entonces, el encuentro entre elementos provenientes de las dos dinámicas de la lógica global indicados por Subercaseaux. Lo local y lo transnacional se unen en sus vestimentas, connotando una forma dinámica y revolucionaria de mirar y vivir el mundo: “(zapatos de gamuza, chombas rojísimas hicieron / un juego perfecto con el cuero crudo / de las botas, los blujines)” (1989: 17).

Mientras sintonizaban el wurlitzer para bailar rock and roll, los jóvenes también asistían a la peña de los Parra, espacio emblemático de la nueva canción chilena, donde la nación se pensaba desde “una silla de paja”, es decir, desde lo agrario, lo popular y lo provinciano¹². Todo lo anterior en medio de la ciudad de Santiago. De este modo recuerda la peña el viejo rockero en *Introducción a Santiago*: “Recostado bajo los árboles de mi pieza / pienso en el mundo / que transcurre / el N° 340 de Carmen y Sta. Victoria frente al Retén / veo a la Violeta pájaros ríos trigomaduro volar por la casa / en plena noche / Una meditación Nacional sobre una silla de paja / (lo que nos iría a pasar y nos pasó después)” (1989: 42). Lo interesante es que los jóvenes del momento asistían a la peña, pero también entonaban canciones de The Beatles: el rock no era incompatible con la propuesta de Violeta. Así lo muestra otro recuerdo de la voz, donde junto a su grupo “Punta de Diamantes” realizaban fiestas en Macul, para luego emprender el mochileo por América Latina al más puro estilo del Che Guevara: “La Fiesta de Macul Kiko Rojas: / Yellow submarine Yellow submarine / La realidad Nacional a punto de estallar / (AQUÍ PARADOS CARRETERA NORTE ZAPATILLAS / CHOMBA GRUESA EN LA MOCHILA / VAMOS A RECORRER EL MUNDO)” (1989: 50-51). En este mismo contexto, el viejo recuerda cómo en el altiplano boliviano se identificó con los indígenas: “Fui indio” (1989: 20). En pocas palabras, los jóvenes del Santiago recobrado se identificaron con Dean o Presley, así como con el serrano o lo que sucedía en la peña de los Parra. Una tensión entre lo transnacional y lo local, que en la poesía de Cuevas no resulta contradictoria, pues ambos gestos implican una revolución. Ser como James Dean o Elvis Presley era vivir la transgresión generacional, que implicaba el quiebre de ciertos valores y tabúes. Por otra parte, sentirse indígena significaba reconocer la pluralidad del continente, valorar el imaginario local y avalar el proyecto revolucionario, que congregaba a América como una propuesta certera a partir del éxito de la revolución cubana en 1959.

El conjunto de estas revoluciones, de la mano de lo local y lo mundializa-

¹² Retomo este verso siguiendo la invitación de Bianchi (2003) al respecto, quien lo incluyó en el título de su artículo citado más arriba, el cual trata sobre la poesía de Cuevas en el contexto de la expansión global.

do, se concreta en el proyecto y luego gobierno de la Unidad Popular. Acostado en su pieza, el viejo recuerda las masas populares, gritando las consignas típicas. Para describirlas, repite el gesto rokhiano centrado en la isotopía de las comidas y las bebidas del país: la chicha y las empanadas –con las cuales Allende haría su revolución, según su decir– se vuelven metáfora de la clase trabajadora, revolucionaria, popular y chilena. Recuerda el suscrito: “el pueblo unido jamás será vencido y / tomaban chicha cruda / grandes cantidades de empanadas fritas / EL PUEBLO UNIDO JAMAS SERA VENCIDO (1989: 44). En este sentido, el poema “1970” de *Canciones rock para chilenos* es emblemático. El año del triunfo de Allende simboliza la gran fiesta revolucionaria, cuyo espacio de celebración son las calles de la ciudad. La Alameda hace eco de una urbe democrática, donde la muchedumbre celebra libre entre cuecas, la canción psicodélica del submarino amarillo y gritos de lucha. La fiesta también alcanza a sectores marginales como Conchalí y Barrancas, pues la revolución es de quienes allí vivían. Y los que no salieron a las calles también pudieron celebrar el triunfo del gobierno de la Unidad Popular, a través de los medios masivos de comunicación del momento: la radio y la televisión. En pocas palabras, es una ciudad donde diferentes elementos revolucionarios –de lo local y lo transnacional– coexistieron para llevar a cabo la transformación total de la sociedad chilena. Ese es el Santiago recobrado por el viejo rockero de los poemarios de Cuevas publicados en dictadura. Inmerso en una ciudad en estado de sitio, la urbe de antaño es idealizada como la gran fiesta de la multitud, las revoluciones, la comunidad organizada y comprometida con el quehacer político:

Asambleas generales, Congresos, Conferencias Nacionales / Su propia cueca
en plena Alameda / tiqui tiqui ti, / y la Muchedumbre yellow submarine /
yellow submarine y / No nos moverán / no nos moverán [...] / Todo el mundo
parecía hallarse en forma / y terriblemente alegre / LA EPOCA DE LOS
BUENOS SENTIMIENTOS / la más popular antiimperialista antioligárquica /
podría habérsela llamado / Después una Gran Fiesta cruzó la ciudad
/ Desde Conchalí a Barrancas / Por Cadena de Radio y Televisión. [...] /
Las ciudades habrían de caer en convulsiones / se nubló / el cielo se deshizo
(1989: 59-61).

Como se advierte en los últimos versos citados, todo quedó en las ruinas luego del golpe y la tensión de la ciudad, en vías a la globalización, adquirirá otro matiz.

LA URBE DICTATORIAL: ENTRE LA REPRESIÓN Y LA INSTALACIÓN DE LA ECONOMÍA GLOBAL

La dictadura militar (1973-1990) arrasó el espacio público de los ciudadanos chilenos. A partir del golpe de estado, las calles santiaguinas se convirtieron en pasadizos de los militares, quienes impusieron a los transeúntes modos estrictos de circulación y horarios para su uso: cualquier gesto extraño podía insinuar una sospecha y todos debían volver a casa antes del toque de queda. Además, ciertas políticas urbanísticas del período determinaron, arbitrariamente, quiénes debían vivir en ciertos sectores de la ciudad y quiénes no. Así, a través de las erradicaciones —las cuales consistían en el traslado forzado de los sujetos populares a las zonas periféricas de la ciudad— se reforzó una geografía de clase, donde los más ricos vivían “arriba” y los más pobres “abajo”. Santiago se volvió, entonces, en una ciudad disciplinada, ordenada y más clasista, todo lo cual fue logrado a través del aparato de terror, censura y represión del régimen militar. Los ciudadanos fueron despojados de su ciudad, espacio clave para la organización política de la sociedad y, por lo tanto, para erigir una posible resistencia. Tuvieron que pasar varios años para que los habitantes de la ciudad comenzaran, poco a poco, a reapropiarse de las calles, tal como sucedió con las protestas en contra del régimen en ciertas poblaciones santiaguinas, durante los años '80.

Inserto en esa ciudad, el viejo rockero rememora el Santiago de los '60 y '70 revisado recientemente. Mas, en este apartado, me centraré en cómo la tensión entre lo local y lo transnacional adquiere otro matiz en el seno mismo de la urbe dictatorial. Si previo al golpe elementos de ambas dinámicas de la lógica global confluyeron para hacer la revolución, durante el régimen militar la globalización sólo se expresa a través de las dinámicas homogeneizadoras, cuyos efectos son negativos: el neoliberalismo, el Paseo Ahumada y el metro, entre otros. Además, la dictadura dio un giro total al imaginario de nación vivido durante la Unidad Popular y previo a ese gobierno. La nación imaginada de *Epopeya...* de Pablo de Rokha (1998) o de la nueva canción chilena, donde el particularismo cultural tradicional del campo chileno se vinculó con la problemática social, fue transformada de modo radical. El campo chileno se impuso como un espacio idealizado, donde patrones y peones convivían armónicamente en conjunto con la naturaleza; era la visión del país agrario a favor del patrón. Los Huasos Quincheros se volvieron en los preferidos, pues no tocaban quena y hablaban de modo neutral del mundo rural. En consonancia con lo anterior, en 1979 se decretó la cueca como el baile nacional, con lo cual se homogeneizaba, a nivel simbólico, la diversidad cultural del país: tras una cueca elegante y estilizada,

quedaron al margen de lo oficial los demás bailes existentes en el país. Pero, además, el régimen denigró la figura del rockero, pues quien tuviera barba o pelo largo era relacionado con el vestir del enemigo¹³. Así lo corroboran los siguientes versos de Cuevas sobre el día del golpe militar, de su poema “Alguien pasea por la historia”: “Ve camiones cerrados autos que huyen / fuego brota de los cielos / (después comienza el corte masivo / de patillas bigotes / barbas / melenas de cualquier índole / forma y color)” (1989: 62).

Debido a lo anterior, el sujeto resulta despojado de sus señas de identidad generacionales, ideológicas, políticas, nacionales y culturales. Pierde el vínculo que lo unía con el espacio ciudadano –Santiago del Nuevo Extremo, conjunto del canto nuevo, dirá sobre la ciudad “Quién me ayudaría a desarmar tu historia antigua y a pedazos volverte a conquistar”– y deviene en un viejo rockero, con sus proyectos truncados en pleno esplendor, sumido en una sensación de derrota y temor. La ciudad dictatorial es definida en oposición a la urbe del pregolpe: deja de ser el espacio del baile, el colectivo, la utopía, la juventud, la esperanza, la revolución y la fiesta, para transformarse en el espacio de la inacción, la soledad, el fracaso, la adultez y el escepticismo. Así lo plasman algunos poemas del tercer libro de Cuevas, *Contravidas*, cuyo título anuncia la existencia en constante sabotaje vivida por el individuo. La gran metáfora de esta condición vital miserable es la esquina. Este espacio urbano simboliza el vínculo deteriorado entre el viejo rockero y la ciudad, en la cual sólo interviene en tanto sujeto pasivo y solitario. Despojado de su tradicional condición de ciudadano, es decir, en cuanto protagonista –y no sólo testigo– de la vía pública, el individuo encuentra un lugar en la esquina, donde vive la inacción a la cual ha sido relegado: “Y alejado de todo estoy / con mi familia, años y años / parado en esta esquina / esperando que suceda algo” (1989: 25).

Lejos de simbolizar el lugar del encuentro, la esquina nos habla de un lugar ciudadano para los sujetos marginados del sistema, donde esperan el pasar del tiempo, acompañados de su propia soledad¹⁴. Algo similar viene a significar

¹³ Fabio Salas (2003) indica que la figura del rockero fue menoscabada por la lógica dictatorial, pues cualquier indicio levemente transgresor era signo del quehacer revolucionario, el cual intentaron eliminar del país a través de medios siniestros, que todos ya conocemos: “Se asistió a un deterioro de la imagen pública del rockero, sospechoso también de vinculaciones con el peligroso espacio clandestino del extremismo armado, pues para la doctrina de seguridad nacional cualquier sector era susceptible de engrosar las huestes del enemigo y a los ojos del militarismo los melenudos, los estudiantes, los hippies y los barbudos son siempre lo mismo” (112).

¹⁴ Algo parecido insinúan las crónicas de Lemebel (2004) con respecto a este lugar. Por ejemplo, en “La esquina es mi corazón” –que da nombre al libro que reunió las crónicas del escritor publicadas en *Página Abierta*–, este espacio es ocupado por los sujetos populares de los bloques y poblaciones, quienes instalan en la esquina la contracara del rostro afable del neoliberalismo. Es un espacio central de los barrios de los sectores periféricos, pero, a diferencia de Cuevas, es un lugar

la pieza en los poemas de Cuevas. Producto de la vigilancia militar, el viejo rockero ha debido asilarse en su habitación —y no en ciudades del exilio, recalcaría el poeta—, para vivir desde ahí la urbe prohibida en plena clandestinidad. Acostado en su cama el sujeto ve atravesar por su mente recuerdos e imágenes del pasado, así como visiones del presente siniestro que vive. La imagen del sujeto sonámbulo se repite en varios poemas. Cito unos versos de *Introducción a Santiago*: “Todo lo he vivido aquí / Soy un pobre santiaguino de mierda / hablo solo. El mundo ha cruzado mi / propia casa yo no me he movido” (1989: 48). También los siguientes de *Canciones rock para chilenos*: “Mientras la ciudad duerme / y el toque de queda rige en la Región Metropolitana / provincia de San Antonio / y todo está en silencio. / Hay un tipo que vela por ustedes: / acostado fuma y fuma / le da vueltas a la realidad” (1989: 65). En resumidas cuentas, tanto la esquina como el cuarto nos hablan de este vínculo problemático entre sujeto y ciudad, donde el viejo rockero ha visto censurados sus sentidos de pertenencia y su quehacer activo en medio de la urbe. A esta aniquilación de la ciudad debemos sumar, además, la tensión problemática entre lo local y lo transnacional durante la dictadura militar, la cual se traduce en la desaparición o tergiversación de las dinámicas heterogeneizadoras y la predominancia de las dinámicas homogeneizadoras, cuyos efectos son percibidos como negativos por la voz poética.

El más emblemático de estos últimos elementos es, sin duda, la economía de mercado. Si antes el sujeto se apropiaba de tendencias mundializadas como el rock, durante el régimen no hallará nuevos elementos que le permitan establecer un diálogo productivo. Muy por el contrario, el movimiento global se reduce —desde la visión del viejo rockero— a la implementación del neoliberalismo durante la década de los '80; economía global importada por los Chicago Boys, causante de nuevas diferencias sociales, injusticias y amnesias nacionales. Un espacio paradigmático de esta dinámica homogeneizadora es el Paseo Ahumada. Tal como indicó Lihn al final de su libro homónimo, el régimen remodeló este espacio con el fin de que se transformara en “la pista para el despegue económico” (s/n), lo cual estuvo lejos de cumplirse. Cuevas, por su parte, nos muestra cómo este espacio se convirtió en el refugio de una nueva muchedumbre, ya no cohesionada por la motivación política de antaño, sino disgregada por el nuevo rumbo del consumo. Todo lo anterior mientras los militares continuaban con sus prácticas siniestras: “12.000 personas/hora / pérdidas al interior del Paseo Ahumada / hablando solas / Los muertos del día

donde los sujetos se reúnen, marcan territorio, escuchan, se identifican: “La esquina de los bloques es el epicentro de vidas apenas asoleadas” (2004: 30).

fueron sepultados” (1989: 38). Además, en este espacio se instalaron centros de comida rápida (espacios mundializados y regidos por la lógica de mercado), que la voz rechaza abiertamente: “que no te importe el Paseo Ahumada ni el Burguer Inn, hermano” (1989: 38). Por cierto, estas nuevas realidades cambian el paisaje de la ciudad. La desigualdad social, marcada a nivel territorial, se vuelve más descarada. Mientras algunos vitrinean por las multitiendas nacionales, otros viven en poblaciones de condiciones precarias. De ahí la crítica del viejo rockero al neoliberalismo: “¿Qué estará sucediendo en este instante / en la esquina de Almacenes Paris / y en la José María Caro cuántos pobres se mueren / de ganas de fumar?” (1989: 45).

Pero esta misma situación crítica lo lleva a buscar lugares de pertenencia en medio de la ciudad. De este modo, ciertos restaurantes y la imagen de la casa de adobe se transforman en metáforas de ese ideario nacional marcado por lo local, la experiencia de la comunidad y el rock; imaginario tergiversado por la dictadura militar y amenazado por los nuevos espacios del neoliberalismo. Si la economía global cita a las personas al Burguer Inn, el viejo rockero invita a sus amigos a restaurantes locales y populares, donde el encuentro con el otro aún es posible. Los invita a lo que en Chile conocemos como las picadas: “conciudadano: / Bar Unión / Juanito / La Piojera / Quitapenas / Picapiedras / Colo Colo / El Cielo / Donde Miguel están ahí / nos esperan / Atendidos por sus dueños” (1989: 45-46). Y es que el sujeto extraña el encuentro con los amigos, la vivencia de la comunidad, pero muchos viejos (rockeros y chilenos a la vez, tal como indica el título del cuarto poemario) ya no están: “Una vida estupenda / estaba por comenzar / para todos los viejos rockeros / ya / fenecidos / muertos / trágicamente” (1989: 57). Así, en la soledad y cesante, el viejo rockero se dirige a restaurantes de corte local y entre las “bebidas y comidas de Chile” vive la derrota, pero también el recuerdo de esos tiempos de antaño.

En *Cánticos amorosos y patrióticos* son recurrentes las alusiones a bares y restaurantes, tanto en los versos como en los dibujos de dos hombres bebiendo, que aparecen en algunas páginas de la edición de 1988. Un poema paradigmático es “Golpeando puertas”, donde el sujeto sin trabajo, en medio de una ciudad fría, encuentra en el restaurante una especie de refugio, en tanto le devuelve el rostro de ese imaginario nacional deseado: “Qué andai haciendo todos los días / golpeando puertas / a lo largo de la Alameda helada y más allá / (Centrales de Acción realista y / o Individualista) / sin comprender en efecto / nada sobre el Funcionamiento de las Cosas / y terminando, al Fin / abrumado frente a un sándwich de pernil / un vaso de vino ají” (1988: 12). En medio de la soledad, la incomprensión, el cansancio y el agobio, el restaurante es resemantizado como un lugar ciudadano donde el sujeto puede reencontrarse con determinados parti-

cularismos culturales, que vinculan ciertas tradiciones chilenas con lo popular. En este contexto Cuevas reitera la isotopía rokhiana de “las comidas y bebidas de Chile”: el sujeto come sándwich de pernil y toma vino de ají.

A ratos, también, el viejo rockero sueña con la casa de adobe, lo cual deja entrever una leve esperanza. Vive la experiencia de su generación truncada (unos han muerto, otros están en el exilio) y pareciera darse ánimo incitando a todos a un reencuentro en esta casa de adobe, imagen rokhiana presente también en *Epopéya*...: “Vámonos p’al Norte acostados sobre una casa de adobe / Vámonos al Fin del Mundo Todos Abrazados” (1989: 73). Por cierto, este espacio alude a un lugar de carácter local y rural, el cual es idealizado desde la experiencia terrible de la ciudad militar. Cuevas retoma el significado simbólico dado por Pablo de Rokha a este espacio, en tanto hogar del campesinado chileno, eterno y con olor a “edad remota”, en medio de la naturaleza afable del paisaje nacional y las costumbres típicas de estos sujetos sencillos (cfr. Nómez, 1988: 160). Cito *Epopéya*...:

Una poderosa casa de adobe con patio cuadrado, con naranjos, con corredor oloroso a edad remota, / y en donde la destiladera, canta, gota a gota, el sentido de la eternidad en el agua, rememorando los antepasados con su trémulo péndulo de cementerio, / existe, lo mismo en Pencahue que en Villa Alegre o Parral o Caleu o Putú, / aunque es la aldea grande de Vichuquén la que se enorgullece, como de la batea o la callana, del solar español, cordillerano, de toda la costa, y son las casas-tonadas / del colchagüino y el curicano, quienes la expresan en lengua tan inmensa, comiendo arrollado chileno (33).

Para el viejo rockero, la casa de adobe también tiene ese significado: el de una nación eterna conformada por sujetos modestos, campesinos, populares y con costumbres tradicionales. Ante aquel imaginario arrebatado por la dictadura, la voz anhela este espacio de lo rural y lo vive, desde su memoria, en tanto habitante de la ciudad. La casa de adobe es, en este sentido, signo de la aldea o del pueblo que, en contraste con la urbe, aún permite la vivencia de la comunidad. La casa de adobe es la opción de volver a imaginar y vivir ese Chile censurado: “Mi corazón simplista sueña / con una casa de adobe (1988: 29). Pero la voz se tambalea entre la exaltación nostálgica de este escenario y la corroboración de encontrarse sólo en medio de esa utopía. Así, en el poema “Propuesta de chicha y empanadas”, se refiere a ese imaginario de nación en el cual creyó —que ya hemos definido como agrario, provinciano, popular y social—, para luego mostrarse sólo en medio de la hazaña. Nos habla de las cuecas, la naturaleza, Curicó, las casas de adobe, las huasas a caballo y los pueblos, para

luego decirnos que en la actualidad yace solo en medio de esas imagerías: “Mas / Nadie me siguió / nadie me creyó / Aquí yazgo ahora con mis héroes / Mis monos amontonados / Mis eucaliptos / En plena calle y / Buscándome otra vida” (1989: 83).

Vemos, entonces, cómo la urbe dictatorial instaló la crisis de aquel ideario local, sin aportar tampoco elementos mundializados o globales interesantes para el viejo rockero. Tendencias mundializadas como la música disco eran la nueva moda –hecho que muy bien retrata la película *Tony Manero* (2008)–, funcionando como una alternativa evasiva ante la realidad dictatorial: todo era baile coreográfico, luces de colores y vestidos brillantes. El suscrito no soñaba con esta “fiebre de sábado por la noche”, lejana a la transgresión que el rock implicó para los jóvenes de los ’60 y ’70. Durante este período, el movimiento global se reduce, entonces, a la instalación del neoliberalismo, volviendo problemático el vínculo entre lo transnacional y lo local. Pero el viejo rockero se resiste y a ratos pareciera ser el único que vive esa dimensión local del país, mientras los demás espacios tienden a desterritorializarse. Le dice a los exiliados “Aquí estuve” (1989: 70) y se sitúa en medio de la “chilenidad” misma: “Por lo tanto no he echado de menos / cazuelas / arrollados / tortillas / vinos tintos” (1989: 70). En resumidas cuentas, el viejo rockero no puede desprenderse de ese imaginario, ni tampoco del rock. Son sus señas de identidad, puestas en crisis por la dictadura, pero no borradas de su memoria. El espacio público ha sido desvinculado del quehacer político, la ciudadanía, la comunidad, la muchedumbre, también del rock y la celebración con chicha y empanadas; no obstante lo anterior, el viejo no se derrumba por completo, aunque la fiesta terminó de modo abrupto. En medio de una ciudad marcada por nuevos hitos urbanos (el Paseo Ahumada, el Burguer Inn y el metro), la voz poética busca reminiscencias de ese Santiago de antaño, en medio de imagerías rokhianas, restaurantes, picadas y casas de adobe.

HACIA LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Los poemarios de José Ángel Cuevas –publicados en dictadura– nos muestran cómo Santiago ha llegado a ser una ciudad global a su manera, siempre en tensión, donde coexisten fenómenos dispares de lo transnacional y lo local, lo mundializado y lo tradicional. Una urbe que no es centro comercial ni financiero de la economía global, pero que deja entrever en sus calles la incorporación de una cultura mundializada y, al mismo tiempo, la recreación de diversos particularismos culturales tradicionales y locales. El viejo rockero, testigo urbano,

nos habla en sus textos de esta ciudad, que poco a poco accedió a los circuitos de la mundialización y la globalización en las décadas finales del siglo XX. Lo interesante es que el suscrito, lejos de las miradas apocalípticas u optimistas, mantiene un diálogo dinámico con esta urbe que comenzó a cambiar, pero siempre desde una mirada crítica y bajo sospecha. Inserto en la dictadura, rememoró en sus poemas la ciudad del pregolpe –de la década del '60 y '70–, la cual es representada de forma positiva. Es una urbe en la que los jóvenes del momento accedían a ciertas tendencias de la cultura mundializada, como el rock, las estrellas de cine, los jeans, el wurlitzer y la televisión. Se apropiaban de estos elementos y los complementaban con otros de la cultura local, proporcionados por el imaginario de nación de la época, donde ese Chile vinculado a lo agrario era entendido desde lo popular y lo social. Así, elementos de lo transnacional y lo local coexistieron en el ideario de estos jóvenes izquierdistas y revolucionarios –pero no ortodoxos–, para realizar una transformación profunda en la sociedad chilena, que luego se concretaría en la Unidad Popular.

Pero este escenario se vio transformado, de modo abrupto, a partir del golpe militar. Los efectos globales se redujeron, para el viejo rockero, a la implementación del neoliberalismo, por lo cual se vio despojado de sus sentidos de pertenencia: el rock y los elementos tradicionales de aquella nación imaginada como agraria y comprometida a la vez. Tendencias mundializadas como la música disco desplazaron la transgresión del rock de los '60 y '70. Con respecto a la recreación de lo local y lo tradicional, esto se tradujo en la tergiversación del espacio rural, simbólico para la nación, donde patrones y peones ahora convivían felizmente. Los Huasos Quincheros fueron los favoritos del régimen, ya que mostraban el campo de forma neutral y no tocaban instrumentos como la quena o el charango, asociados por los militares con los subversivos políticos. Además, la economía global comenzó a transformar las arquitecturas de la ciudad, siendo el Paseo Ahumada –como en la obra homónima de Lihn– la gran metáfora de estas mutaciones. En este contexto, el viejo rockero buscó lugares de pertenencia, todos asociados a la poética rokhiana: soñó con la casa de adobe y congregó a sus amigos rockeros a locales atendidos por sus dueños para comer las “comidas y bebidas de Chile”.

Este escenario se vuelve aún más problemático en los poemarios publicados luego del régimen. Después de diecisiete años de dictadura, volvió, poco a poco, la democracia; no obstante lo anterior, el panorama se tornó aún más terrible para el viejo rockero, pues el país había sido destruido y los nuevos gobernantes no ayudaron a sacarlo de las ruinas: para el suscrito no llegó “la alegría”, sino la instalación definitiva del “ex Chile”. Algunos breves comentarios sobre el país putrefacto de la postdictadura desde la perspectiva del viejo rockero (lo cual amerita,

por cierto, un estudio más detenido). Durante la transición, el ex poeta se refiere a Chile como un hospital, es decir, como un ente convaleciente y enfermo. En este contexto, critica además a algunos retornados del exilio, quienes renegaron de sus pasadas convicciones, volviéndose cómplices de la economía de mercado y la amnesia crónica sufrida por la nación: el suscrito se siente casi traicionado. Por otra parte, el viejo rockero es testigo de la nueva condición de los sujetos populares, quienes han perdido el sentido de comunidad, están cesantes, ya no tienen conciencia de clase y no hacen más que ver televisión. También fija su atención en los jóvenes de las poblaciones actuales, quienes acceden a tendencias mundializadas (son punks, raperos y skins), pero el viejo rockero los rechaza, pues para él representan —desde su mirada marxista— el devenir lumpen del sujeto popular. En un poema señala que la población sufre de depresión y son constantes las alusiones a la necesidad de tomar fármacos para anesthesiarse. Además, sus textos nos muestran que lo local tiene cada vez menos cabida en la ciudad y en los hábitos de quienes la integran. Las demoliciones terminan con la urbe de antaño y los malls se hacen más comunes, mientras el viejo rockero sigue soñando e imaginando ese Chile popular, provinciano y tradicional de las poesías de Pablo de Rokha. En esta realidad, deplorable para el ex poeta, la tensión entre lo local y lo transnacional adquiere un matiz aún más problemático en los poemarios postdictatoriales de Cuevas, pues esta última dinámica se ha acaparado cada vez más del panorama actual.

Así, los últimos libros del poeta vuelven su mirada a la ciudad contemporánea, invitándonos a reflexionar sobre la experiencia de la globalización desde un país como Chile, que aún se tambalea entre grandes modernizaciones, profundas diferencias sociales y expresiones locales aún existentes. Su mirada, sin embargo, es más pesimista. Su poética postdictatorial es casi elegíaca, en tanto narra desde las ruinas del país, la izquierda, la juventud, las nuevas tendencias, la comunidad y lo local. Contrario a lo que se podría pensar, el fin de la dictadura no implica para el poeta una victoria o una esperanza. Para el viejo rockero, ex poeta o suscrito todo es “ex” en nuestra contemporaneidad. Y, en este sentido, los poemarios publicados en dictadura nos muestran el camino a esta destrucción, a la ruina.

REFERENCIAS

Albornoz, César. 2005. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente”. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Julio Pinto coordinador-editor. Santiago: Lom.

- Anderson, Benedict. 2007. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bianchi, Soledad. 2003. "Una meditación nacional sobre una silla de paja: desde Chile, José Ángel Cuevas: una poesía en la época de la expansión global", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58, pp. 159-173.
- Cuevas, José Ángel. 1988. *Cánticos amorosos y patrióticos*. Santiago: Colección Barbaria.
- Cuevas, José Ángel. 1989. *Adiós muchedumbres*. Santiago: América del Sur.
- Galindo, Óscar. 2001. "El cadáver exquisito de la historia. Cuevas, Maquieira, Riedemann". *Pluvial* 2, pp. 115-123.
- Galindo, Óscar. 2003. "Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58, pp. 193-213.
- Lemebel, Pedro. 2004. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Planeta.
- Lihn, Enrique. 1983. *Paseo Ahumada*. Santiago: Ediciones Minga.
- Nómez, Naín. 1988. *Pablo de Rokha. Una escritura en movimiento*. Santiago: Ediciones Documentas.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. 1997. Trad. Elsa Noya. Madrid: Alianza.
- Rastier, Francois. 1976. *Ensayos de semiótica poética*. Compilador A. J. Greimas. Barcelona: Planeta.
- Riffaterre, Michael. 1980. *Semiotics of poetry*. London: Methuen.
- Rokha, Pablo de. 1998. *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile (Ensueño del infierno); Canto del macho anciano*. Santiago: Universitaria.
- Salas, Fabio. 2003. *Cartografía del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sassen, Saskia. 2007. *Los espectros de la globalización*. Trad. Irene Merzari. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Subercaseaux, Bernardo. 2002. *Nación y cultura en América Latina. Diversidad cultural y globalización*. Santiago: Lom.
- Subercaseaux, Bernardo. 2004. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. Santiago: Universitaria.