

ex-chile, de José Ángel Cuevas: una poesía política posible

Carlos Henrickson
Escritor e investigador
Chile
carlos.henrickson@gmail.com

Resumen:

El presente artículo intenta abordar la escritura del poeta chileno José Ángel Cuevas tal como se presenta en la extensa antología *ex-chile*, publicada por la Universidad de Valparaíso el 2021, a través de perspectivas que asumen una diferencia con respecto a la forma habitual de verla: su enraizamiento en la *Beat Generation*, su virtual analogía con la noción de chamanismo, y su carácter de crítica al Espectáculo, entendido este desde la perspectiva del Situacionismo. Se desea plantear el carácter límite de la *politicidad* de esta poesía, al poner en cuestión el automatismo de la definición de esta como “poesía política”, señalando una comprensión más dialéctica y móvil de esta última en cuanto un umbral *condicionado* de definición.

Palabras clave: Cuevas; política; *beat*; chamanismo; Situacionismo.

ex-chile, by José Ángel Cuevas: The Possibility of a Political Poetry

Abstract:

The present article attempts to consider the literary work of the Chilean poet José Ángel Cuevas, as it has been presented in the extense anthology *ex-chile*, published by *Universidad de Valparaíso* the year 2021, through perspectives that assume a difference with the customary approaches toward it: its roots on *Beat Generation*, its virtual analogy with the notion of shamanism, and its nature of critics to Spectacle in the sense assumed by French Situationism. The article attempts to present the borderline nature of the political character of this poetry, questioning the automatism of the definition of this work as “political poetry”, proposing a more dialectical and moving comprehension of this one, as a *conditional* horizon of definition.

Keywords: Cuevas; politics; Beat; shamanism; Situationism.

Fecha de recepción: 4/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 27/ 11/ 2021



Introducción

La obra de José Ángel Cuevas (Santiago, 1944), a través de sus veinte poemarios en los últimos veinte años, ha ido tomando una relevancia cada vez mayor en el medio literario chileno, en la medida en que se iba revelando una mayor conciencia sobre las posibilidades de una poesía política que supiera apelar directamente a los problemas más inmediatos de la postdictadura en el país (la desigualdad, la negación y postergación de la justicia a las víctimas de la represión estatal, la extrema dificultad en la reconstrucción de una conciencia comunitaria). Como hitos recientes importantes hay que mencionar la instalación de su escritura en el espacio público en septiembre de 2020, en medio del escenario del estallido social que tras casi un año continuaba presente, y la publicación en agosto de 2021 de una extensa antología poética, seleccionada por Ernesto Pfeiffer, por parte de la editorial de la Universidad de Valparaíso.

Esta última publicación ha permitido por primera vez tener una mirada de conjunto del desarrollo de su obra durante el tiempo, y ha abierto la posibilidad de una lectura más honda de las operaciones involucradas en su imaginario poético, a lo que este comentario desea abocarse.

Una necesaria corrección

Durante años, la percepción de la obra de Cuevas fue, por hábito, tomada como la antítesis de las obras que intervenían la temática política desde la influencia de corrientes neovanguardistas (entre las que destacan, por un lado, la lírica trascendentalista de Raúl Zurita, y por otro, la economía extrema de imagen y el trabajo sobre el símbolo de Elvira Hernández, casi como dos opuestos). La escritura de Cuevas, en contraste, sería una escritura más autorreferente y personal, tendría que ver con la representación más o menos directa de la vida social chilena¹, y su horizonte sería de carácter y voluntad “lírica” en el sentido de ser una expresión directa de la nostalgia por el período de la Unidad Popular en medio de la época “caída” del neoliberalismo de dictadura y postdictadura. Tendría que ser una nueva generación de escritores y estudiosos la que, desde la década de los 90, empezase a relacionar la obra de Cuevas a partir, por ejemplo, de su vinculación con la

1 Resultan paradigmáticas en este sentido las definiciones de Jaime Quezada en su prólogo a *Adiós muchedumbres*, de 1989 (más significativas aun considerando que este libro recopilatorio intenta “presentar” a Cuevas a públicos más amplios en plena coyuntura de paso a la democracia: “Los poemas de Cuevas, generalmente extensos, escritos a la manera de una relación cronística, tiene la sencillez de un lenguaje cotidiano: usual, directo, objetivo. No hay complejidades conceptuales ni golpes a la cátedra. La palabra hecha discurso lírico del hombre-ciudadano común y corriente: la tribu en su muchedumbre, en sus dolores, desamparos y soledades. (...) Lo significativo e interesante está, además, en el tratamiento de una escritura ajena a todo mito. Más bien épica, alegórica, onírica, real (de realismo maravilloso), trágica, apocalíptica y, sobre todo, conciencia en plenitud de un cambio de vida o contravida. (...) Aun cuando cada poema, de los 34 que configuran el libro, mantiene una autonomía, *Adiós muchedumbres* viene a ser un solo texto en unidad de tema y en semejanza de escritura: la historia personal (de un hombre autor) y general (de un país patrio) que pasa nostálgicamente maltratada en estas páginas” (Cuevas 1989: 9).



idea de instalación y collage², o con una visión que profundizara en las dinámicas urbanas en la base de la experiencia del hablante³. El desplazamiento hacia posiciones estéticas más radicalmente vinculadas a la experiencia social que se va dando durante las últimas dos décadas, y que tienen su culminación en la *puesta en escena* del arte dentro del marco del “estallido social” iniciado en octubre de 2019, tuvo entre sus hitos precisamente la proyección sobre Plaza Baquedano (bautizada como “Plaza Dignidad” al constituir el centro del escenario de revuelta) en septiembre de 2020 de un fragmento de un texto de Cuevas que parecía apuntar a la raíz del movimiento social referido: “Destruir en nuestro corazón la lógica del sistema”.

Al lograr ver de cerca el despliegue de la escritura de Cuevas en esta antología, emerge una percepción completamente distinta a aquella que la viera como una producción sencilla y transparente, y que explica en cierto modo el aumento gradual de la atención que se fue poniendo sobre ella, particularmente desde generaciones más jóvenes. Las expectativas de un lector que se hubiese habituado a la percepción tradicional de su poesía se ven necesariamente conflictuadas y desplazadas, al punto que desde allí tendría que presentar la obra como carente de una coherencia profunda. El punto de partida de la lectura debería, en consecuencia, ser otro completamente distinto, y se abre casi naturalmente con la influencia más obvia, ejercida desde los inicios mismos de su escritura: la Beat Generation.

El giro espiritual subjetivo de los beat

La visión hacia la postvanguardia en la poesía norteamericana que representaron las escrituras de Ginsberg, Burroughs y Corso, ha hallado tradicionalmente una serie de características que son homologables, en alguna medida, a la vanguardia de inicios de siglo:

- un neorromanticismo, con un marcado giro subjetivo, es decir, que pone como predominante la experiencia individual por sobre cualquier generalización;
- el desafío a los hábitos de lectura, la reconstrucción del mundo perceptivo y de las nociones automáticas del lector;
- la actualización de la doctrina de las correspondencias simbolista, que abre una puerta a una recreación del mundo desde lo inmanente de la experiencia;
- la postulación de una noción de un “héroe” emancipado de las convenciones sociales, marginalizado por parte de la sociedad y con un umbral de experiencia que le lleva a una permanente *pasión*, afirmativa por parte suya, pero inevitablemente ligada a un signo *negativo* por parte de la sociedad (que puede llegar hasta el fracaso heroico);

² Como Piero Montebruno en una breve nota en revista Rocinante (Montebruno 1998).

³ Cfr. Barros (2009).



- el acento sobre “el desarreglo razonado de los sentidos”, no solo por la obvia presencia de la droga alucinatoria, sino también por la experiencia extática posible a través de la música (notoriamente el jazz, pero también el entusiasmo físico del rock) y por el sexo como experiencia liberatoria.

Han sido pocos los estudiosos que han sabido reconocer una característica fundamental y distintiva en el trasfondo espiritual de los *beats* (uno en que los autores mismos siempre insistieron), asimilando su postura, por ejemplo, a la tradición cristiana de la *vía negativa* (el abrazar los aspectos más oscuros de la vida, como el sufrimiento, el vacío, el dolor, la “teología de la Cruz”⁴), a la recreación de un sentido mágico de la realidad⁵, a la suspensión del yo externo y falso —una mortificación— en pos de un estado más receptivo⁶, y tomando más atención en la interpretación de Kerouac con respecto a la doble implicancia del término *beat*: por un lado signado por el fracaso y la mortificación (el sentido en que lo ocupa inicialmente Herbert Huncke) y por otro con la asociación a lo *beatífico*, de resonancias místicas⁷.

La necesidad de considerar este aspecto se nos da en el sentido de que si bien la obra de Cuevas presenta reiteradamente, ya desde el significativo punto de partida que representa el poema “Mundial del Sesentaidós”, características que muestran de manera intencionada la influencia de los *beats*⁸, la escritura asume también desde temprano una voluntad de hacerse cargo de la problemática colectiva de un país en pleno *shock* por una represión política y una violencia económica neoliberal, ambas aplicadas en forma intensiva y continua. Más allá del canto a los héroes, la denuncia o la afirmación militante, Cuevas elige como perspectiva precisamente una vía negativa: *la presencia espectral de una comunidad perdida*.

La comunidad imaginada como *delirio*

El supuesto *realismo* que habitualmente se aprecia en la poética de Cuevas está puesto permanentemente a prueba en la lectura más atenta de esta antología, y solo con ella se aprecia una operación compleja en el *armado* de su perspectiva. La comunidad que presenta no aparece como la “cuenta histórica”, sino que accede a la conciencia del hablante como una reconstitución espectral. Un poema ejemplar, en este sentido, es “Golpes de guitarra” (del libro *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas*, de 1992):

⁴ Cfr. Coupe (1974: 74).

⁵ Cfr. “The Cut-up Method of Brion Gysin” (Burroughs 1978: 25).

⁶ Cfr. Stephenson (2009: 23-24).

⁷ “Beat doesn’t mean necessarily beat-up. It may mean that. But it can also mean beatific. Beats are mystic vagrants, always penniless but not necessarily uneducated”. Kerouac, entrevistado por Kenneth Allsop (2005: 105).

⁸ Esto es, la representación de una juventud como *ovejas descarriadas*, asumiendo el rock y la sexualidad como señas de comunidad, y que se asumen como señales de un mundo nuevo y extático, en que está suspendida una noción lineal del tiempo por fuerza del mismo éxtasis; pero también las notorias referencias a James Dean, y los versos apelativos de claro tono ginsberguiano: “Hoy te he visto, hermano Jack, con tu gastado uniforme ETC...”.



Desde esta perspectiva, Cuevas ya no se plantea desde el concepto tradicional de militancia (formar parte de una labor colectiva en que la labor del individuo se asume, de hecho, como parte integral de un esfuerzo que lo supera física y temporalmente), sino desde precisamente este viviente y vidente que se acaba en sí mismo, y que está marginalizado por su propio trance histórico. Resulta interesante que, en algunos trazos de su obra, sí apunte a una cierta “comunidad” de la cual él ha sido absolutamente puesto afuera, por ejemplo:

en retrospectiva y libre por los parques floridos/ porque nos
tiraron al mar echaron bencina prendieron fuego a nosotros
hicieron desaparecer nuestros cuerpos querían matarnos
a todos eso querían ahora se abrazan entre ellos se felicitan se
recuerdan pero a uno nadie no le hacen caso uno es un tonto
uno es un cualquiera uno es un feo
uno viste mal...
(Cuevas 2021: 129)

La vaguedad de estos “ellos” (que a la primera mirada apuntaría a unos victimarios, pero que sabe presentar la ambigüedad y el permanente desvío de sentido que caracteriza su escritura) sabe operar para, ya desde el principio de este libro de 1992, revelar la característica de marginalizada del hablante. El permanente acento sobre esta condición parece ponernos en la misma perspectiva señalada ya de la necesidad de esta “caída” del hablante como condición de su capacidad receptiva¹⁰, pero en un contexto traspuesto a la realidad social. La visión de la realidad social, en este contexto, como un fenómeno susceptible de hacerse *trascendente*, nos lleva a considerar un paso de lectura que conlleva sus riesgos, pero que como hipótesis puede entregarnos un asombroso umbral de comprensión del proyecto literario de Cuevas: el poeta como un *chamán* de la realidad social.

Un chamanismo situado en el Chile neoliberal

El fenómeno chamánico¹¹, como realidad antropológica indica un conjunto de manifestaciones muy diversas, que tienen ciertos patrones comunes. Entre estos podemos señalar:

¹⁰ “For Kerouac the condition of weariness, emptiness, exhaustion, defeat, and surrender is antecedent to and causative of a state of blessedness. In being Beat the ego is diminished and in obedience, the false, external self is temporarily weakened or circumvented, and the psyche thus becomes receptive, responsive to its deeper, more sublime aspects, the *imago Dei*” (Stephenson 2009).

¹¹ Para leer estos fenómenos estoy utilizando principalmente *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, de Mircea Eliade, acudiendo no obstante a otras fuentes que apuestan por superar el enfoque eurocéntrico y puramente “espiritualista” de esta corriente, como por ejemplo, los artículos reunidos en *El viaje del chamán* (Doore 1989) y el artículo de Richard Noll “Mental Imagery Cultivation as a Cultural Phenomenon: The role of visions in Shamanism”.



- la relativa “marginalidad”, incluso física, del chamán con respecto a la comunidad a la que sirve;
- el uso de sustancias psicoactivas para generar estados en que se generen imágenes mentales con rendimientos eficientes en pos de la salud individual *o colectiva*;
- su rol central en la continuidad y proyección de los valores trascendentes y propios de las comunidades a las que sirve (sus propias imágenes mentales y las que puede proyectar en otros *mantienen* como efectivamente existentes los mitos fundantes y la cosmovisión de las comunidades);
- su participación central en el momento en que las comunidades están en peligro existencial (guerra, desplazamientos, procesos de aculturación).

Podemos postular que al buscar Cuevas una forma de ejercer una labor poética políticamente vinculada y no propiamente *militante* (en el sentido indicado anteriormente), pudo plantearse de una manera análoga sus tareas como autor, y de este modo generar una perspectiva desde la cual su hablante pudiese hallar una coherencia y un desarrollo en cuanto Voz. En contraposición a la noción heredada en Chile de la figura del vate (término que resulta en el país históricamente asimilado a la figura de Neruda) como una autoridad y una expresión de la “verdad colectiva” de una comunidad *movilizada*, el papel del vate de Cuevas, toma otras características, más propias de un entorno en que la identidad comunitaria solo puede verse como una aspiración ensoñada.

El poema *Cánticos al cielo* resulta de una asombrosa elocuencia desde esta perspectiva:

Hay un tipo que vela por ustedes:
acostado fuma y fuma
le da vueltas a la realidad
 lo que está sucediendo
 (lo que está sucediendo)
una plegaria dispone o cueca total que sale
 por los pisos
 diversos techos sube
 se extiende
más allá de los contrafuertes cordilleranos dobla
camino a Farellones y más aún
 llevando ruegos llantos
 lamentos requerimientos
Que van a perderse a la inmensidad
 de la noche
 donde se supone debería estar ahora mismo
 Dios mirando
(Cuevas 2021: 107)



El cruce entre la realidad fuertemente alucinatoria y la visión de la realidad produce un peso aun más inquietante en la repetición del verso (procedimiento recurrente para llamar la atención en su poética): *lo que está sucediendo*.

Otro texto importante a este respecto es el poema “El querido y buen Estado”, en que la visión ideal aparece en medio de uno de los libros más sombríos de Cuevas (*Cánticos amorosos y patrióticos*, de 1988):

Ay el Funcionamiento del Estado
El Transporte Estatal
La Educación Estatal...

(...) y el Gas presente en la inmensa mayoría de las cocinas del País
el fuego del Hogar

La Salud Estatal
con el Escudo y el Huemul y el Cóndor
juntos todos
porque el Estado somos todos juntos
con nuestras penas y nuestras alegrías
(Cuevas 2021: 123)

En este texto se puede hasta apelar a un esfuerzo de *invocación*, desde el punto en que no solo este *Estado* ya no tiene existencia ni física en la realidad privatizada del neoliberalismo ni psicosocial en la conciencia individualista reinante (tema central del resto de los poemas del libro), sino que además está publicado en 1988, año marcado por el inminente fin formal de la Dictadura. Cabe señalar, además la imagen del *fuego del hogar*, ya que la figura del fuego es recurrente en Cuevas para señalar la comunión (signando así la fogata, el asado, etc., con una fuerte carga simbólica), en contraposición con la imagen solitaria del bar como espacio de soledad y marginalización:

GOLPEANDO PUERTAS perdido en la realidad

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 sandwich de pernil
un vaso de vino ají
SIN HABLAR Y AJENO A TODO.
(Cuevas 2021: 121)



En este poema del mismo libro, la indicación de la mudez, la soledad, la Alameda *helada*, parece indicarnos precisamente la preparación necesaria para el estado de “recepción”, en que las mayúsculas finales saben subrayar la condición de desplazamiento radical necesaria para la Visión; la absoluta ausencia de la comunidad es el instante indispensable para otorgarle al hablante el estado de desolación desde el que se puede ver la imagen alucinada de la comunidad reconstituida, y la nula comprensión del *Funcionamiento de las Cosas* abre la vía —negativa— para otra forma de conocimiento de la realidad.

Es por esto que Cuevas asume desde el inicio del desarrollo de su obra la *necesidad* de que su “personaje” viva esta desolación personal y una marginalidad social ostensible y autocompasiva¹². Cabe arriesgar la tesis de un carácter *performativo* en la formación de personaje de Cuevas, en que la insistencia de acciones (puestas en escena del hablante, en este caso) operan como “actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad” (Taylor 2003: 2-3). Sobra mencionar acá el papel fundamental que la concepción de los rituales de “reactualización” del orden del mundo de culturas antiguas tuvieron en el desarrollo de la performática contemporánea, lo que nos confirma en el mismo marco de referencia con respecto a la relación entre situaciones límite de escritura y acción artística, por un lado, y devenir social y político, por el otro.

En este mismo plano, corresponde señalar la particular apelación de Cuevas a las víctimas de la represión dictatorial. Más allá del homenaje, parece más bien llamarlas a un “segundo juicio” (en un contexto de “apocalipsis”, *revelación*), como si las interrogase -hasta con tonos crueles de una máscara de cinismo- sobre su lugar en la situación presente de las cosas:

Los moribundos grimaldi, eran pasadizos inmóviles/
interrogados en camillas, en el suelo/ en el cielo
veían tele, podían fumar, leer, pensar
en los otros. Oír el griterío de las piezas/ conversar
de política con los encargados de la corriente
eléctrica, en los ratos libres.

3.1

Todavía no fueron sepultadas esas personas/
nadie va a pedir ninguna machi/ ninguna misa/
ninguna chicha/
ninguna chica/

Ponerse a cantar el himno de los compañeros/
oiga compañero,

¹² Esto se asume en directa oposición a los que han visto en el hablante de Cuevas una muestra de “honestidad” ingenua y una transparencia con respecto a la condición “real” del autor.



eh quién es compañero/ de nadie
aquí/ podría morir
tirado en el suelo/ nadie va a decir nada
no te metas en lo que no te importa,
Eh, compañero.

(Cuevas 2021: 168, 170-171)

Cabe destacar en particular, en torno a este punto, el irónico texto “La aparición de un desaparecido”:

En medio de un horrible sueño/
Veía aparecer a José Jofré
llamado Cojo de Renca/
el que decía/ “el partido no es tonto”/ entre sueños.
(...)

la casa estaba más grande/ la cocina/
los muebles eran los de antes /
su mujer lloraba a gritos/ vieja/
pobre/ con un moño/
(...)

José Jofré venía... saliendo
desde el fondo del mar con las manos amarradas/
era una aparición con el overol baleado

El barrio lloraba/ la comuna lloraba
en la puerta de su casa

ponían banderas rojas/ del proscrito Partido/
Comunista/ ramos de flores/ velas/
tarritos con agua/ en la ventana/
de la horrible aparición/ que tuve anoche/.
(Cuevas 2021: 192-193)

El giro hacia esta mirada distanciada y crítica se deja ver claramente en la palabra *horrible*, que salta a la vista al principio y al fin del poema, así como en la intencionalidad irónica del retrato de la esposa del desaparecido-aparecido y la reacción del *barrio* y la *comuna*, que pone toda la escena en un entredicho irónico.

Sobra decir que la apelación a los muertos -la reactualización de su presencia-, puesta más allá del homenaje y de espaldas a la ceremonialidad de ancestro cristiano-occidental, nos da otra característica de ritualidad arcaica, que sabe plantearse como una *performática* de una sociedad escindida de cara a sus raíces comunes. La memoria, acá, no actúa a la manera de un proceso mecánico de reflexión y



representación, sino como una *reconstrucción imaginada de la comunidad*, asumiendo *al mismo tiempo* la constatación *real* de su clausura.

Esto genera un nuevo pliegue que obliga a considerar cuál es la perspectiva disponible ante la obvia puesta en cuestión de la realidad externa que produciría la visión de esta comunidad imaginada. Para ello es útil plantearse una “erosión” de la realidad bajo el peso del enemigo natural de la visión subjetivizada conquistada por la percepción del poeta-chamán: la visión objetivizante de la Ideología, que se impone precisamente gracias a la separación entre los individuos (la atomización de la sociedad) en su forma particular dentro de la modernidad tardía: en el término de Guy Debord, el Espectáculo.

El Espectáculo y la obsolescencia de la poesía como representación posible del mundo

Mientras el poeta-chamán, como veíamos, estaría abriendo los umbrales de *lo posible* aportando una visión reconstituida de la comunidad del mundo, la fuerza del Espectáculo es, precisamente, una que cierra su proyección sobre sí, negando alternativas a una visión del mundo que se sustenta precisamente sobre la falta de una visión construida orgánicamente (desde las subjetividades organizadas, puestas *en organismo*).

Un indicio poderoso de respuesta consciente se da ya en el poema extenso “Introducción a Santiago” (1982), en que el ojo *movilizado* del hablante se va desplazando en una captación alucinada de una serie de imágenes de la ciudad, cuyo ordenamiento y modelo de representación excluyen absolutamente una operación efectiva y “testimonial”. Así, lo que se reúne es la percepción absolutamente subjetiva de momentos clave en la vida *histórica* efectiva, que parecen aglomerarse y desplazarse en el tiempo y el espacio para lograr una recreación completa de la memoria urbana personal, *ofrecida* como memoria colectiva. Así, por ejemplo:

Hasta el año 32 se dormía en Santiago
con la ventana abierta, existía confianza pública.
Ahora llevamos terremotos, tranvías, gobiernos en la mente.
La sequía del 68
el Martes 11 de septiembre.
(...)

Desde el Puente Carrascal
yo veía el horizonte.
Era de noche.
El Sputnik pasó más allá de la Estación.
Todo está dentro de mí ahora.
(...)

Conciudadano que vas por el Paseo Ahumada



No mires al suelo
Mira al Cielo.
Superpoblado de taxis que balan.
(...)

¡Pasaré una noche allí!
Lo prometo
Y ustedes también prométanlo conmigo
(...)

Oh Providencia
tu cara rosada volando
frente a mí
Ibas en la línea 1 silenciosa.
(...)

Sí, soy hijo de esta ciudad mediocre
en Estado de Emergencia
Nací de este lado del río
No del otro
Y he pasado por González, Ibáñez
Alessandri, hasta llegar a hoy, y
he visto algunas cosas:
Agua correr bajo los puentes,
Sé atravesar corriendo entre los autos en marcha
y cuando vuelvo en la tarde:
la ciudad en mis nervios destrozados.
(...)

Muy de tarde en tarde viene alguna personalidad
a esta aldea.
No vino Juan El Bueno
Ni los Beatles,
pero no olvidemos a la Princesa Isabel
y al Príncipe Felipe
ni al Ali Khan que bailó rumba
Es por esto entonces que para terminar, yo digo:
Santiago es esto,
y también lo otro.

Es Chillán entre Avda. Matta y Franklin
Londres entre Seminario y Los Leones
(Independencia y Recoleta van de vueltas)
Hacia el Oriente se levantan torres de aluminio
pero al Poniente aún las calles
no se pavimentan.
(Cuevas 2021: 51, 54, 62-63, 65-66, 70-71)



Esta recreación personal de la ciudad a través de la historia personal (hecha trascender al texto a través de un modo de representación que sabe diluir la diferencia entre recuerdo, alucinación y aspiración, para una percepción que, más que estar fuera del tiempo, *puede asumir todos los tiempos*) me parece que corresponde bien, en palabras de Debord, a ese:

arte en su época de disolución, en tanto que movimiento negativo que busca la superación del arte en una sociedad histórica donde la historia no es aún vivida, [que] es a la vez un arte del cambio y la expresión pura del cambio imposible. Mientras más grandiosa es su exigencia, más su verdadera realización se encuentra más allá de sí mismo. Este arte es necesariamente de vanguardia, y no es. Su vanguardia es su desaparición. (Debord 1995: 115).

Continuando con el planteo paradójico característico de Debord, podríamos asumir que su *imposibilidad* de existir se hace condición de su posibilidad. Si es que cada época tiene su poeta, como afirma Cuevas en el poema que abre *Poesía de la Comisión Liquidadora*¹³, entonces solo le cabe a Cuevas convertirse en un ex-poeta, digno vate de una no-época, de una no-historia (de un tiempo clausurado por la más alta *objetivación* burocrático-militar, que *disciplinó* a la población para dar un paso decisivo a la separación, la atomización de la sociedad chilena), de un ex-país (el *ex-chile*, señalado en minúscula inicial desde el título de la Antología).

Esto asegura el paso integral a una espectralización completa de todo el universo escritural de Cuevas. Hasta los poemas más directamente vinculados a la realidad se hacen leer como sugerencias (a veces muy oscuras, otras veces evidentes) a algo que no está en el texto y no puede estar, aquello que lo convertiría en *obra artística* como tal: una visión del mundo que sustente la escritura. El poema se viene más acá del arte para hacerse *umbral de experiencia común* entre autor y lector, lo que los une y consolida como comunidad *tan solo en el instante de la lectura*, sin entregarle al lector la sensación terminada de experiencia estética completa. Acá es precisamente donde lo performativo y la ritualidad del cultivo de imágenes mentales por parte del chamanismo pueden ser pensados como útiles de lectura.

Es característico, en este sentido, la ácida expresión que sin cesar está desafiando una enunciación propiamente poética, muy particularmente cuando Cuevas debe encarar la condición de atomización de la comunidad (y el consecuente debilitamiento de la confianza social) o la destrucción de la memoria histórica.

1.4

¹³ Esto, en un poema que parte refiriéndose a *esos lejanos mundos* que se ven en la noche tras sacar la cabeza por la ventana, para continuar con una expresión delirante y nostálgica sobre el antiguo bienestar económico de un dueño de restaurante arruinado por el extenso toque de queda de la época dictatorial, que se presenta como “este pobre infeliz y bebedor / Mario Maguncia el hambriento”. Se puede arriesgar presentar la analogía presente como la actividad “clausurada”, “puesta en quiebra” de la poesía bajo una administración burocrático-militar del tiempo.



Ha corrido viento y polvo/ un enorme
caos/ desde
donde se habla,
ese estado autónomo de realidad
una espaciosa frontera/
bandera hay/
cóndor hay/ huemules/ canción/
Pero, nosotros vamos a cambiar esa vieja canción.

si es que no se callan de una vez/ y nadie
saca alguna bandera propia/
gallineros/ guitarras
un grandísimo campo.
Lo cubrirán todo esas pandillas
SERÁ UN MUNDO MUY FEO ENTONCES
(Cuevas 2021: 158)

La única verdad/ es el Campo y sólo el campo/
el campo es la extensión/ el campo es Dios
no los aposentos apilados/ maquetas de cartón piedra
porque esta vida no es en serio/ es un juego
no hubo ninguna cochina independencia/ maipú
es una mujer de pelo negro y medio puta/
lo que pasa se lo llevó el viento
TODO NO ES MÁS QUE UNA PARTIDA DE POKER
(Cuevas 2021: 162)

Conclusión

Como se aprecia, no es un “patrón” o un estilo de escritura lo que se podría postular como característico en la escritura de José Ángel Cuevas. es la formulación de una puesta en escena, el establecimiento de cierto plano de relación autor-lector. La postulación del *chamanismo* como herramienta de lectura de esta relación, se refuerza mediante estas características:

- a) la postulación del poeta como voz y garantía de salud para la comunidad a la que sirve;
- b) el rol central de las imágenes de la comunidad reestablecida (*posible*) que es capaz de despertar en su interlocutor, de cara al riesgo o la eventual desaparición ya consumada de esta comunidad;
- c) su relación marginalizada en relación a las relaciones sociales normales, como condición misma de su rol de conservador;
- d) la reactualización permanente de esta marginalización en la presentación de su hablante, su indispensable desplazamiento radical a través de una “vía negativa”, de los siguientes modos:



d.1) Al constatar en sí mismo la pérdida del lazo comunitario, la visión (nostálgica o delirante) de la comunidad reconstituida será más posible;

d.2) Al constatar la carencia (afectiva, material, etc.) o el encierro (asumiendo en este sentido al “exilio interior”), la visión de la totalidad y la libertad será más posible;

d.3) Al constatar el inevitable paso del tiempo y la fragilidad de la memoria, la visión que reconstituya memoria y genere esperanzas será más posible.

El ex-poeta, entonces, tendría el deber de reconstruir una historia, un mundo, la vida. En un movimiento análogo al del Espectáculo, mas desde el “extremo” dialéctico opuesto, destruye a partir de la subjetividad de su experiencia de “trance” la imagen de la realidad (la que se daría eventualmente en el espejo de la representación artística) para re-construirla performativamente, en el ritual transitorio de la lectura. Los textos devendrán, por tanto, objetos de referencia más que obra y serán desviados del puro afán artístico-literario a través de una serie de procedimientos que “distancian” al lector (decididamente en el sentido del “extrañamiento” brechtiano): una aparente muestra pura y sin sugerencias de la realidad (que desafía la enunciación poética habitual, pero que guarda su pliegue en reserva, a lo que parece apuntar Soledad Bianchi en el Prólogo al hablar de las “fallas geológicas”¹⁴), el uso reiterado de nombres propios de personas o geográficos, elementos de collage y desvío de otros textos, de dichos, refranes, música popular, etc.

Por ello, cabe constatar que, en un sentido mecánico y tradicional, la obra de José Ángel Cuevas, *no puede ser considerada como poesía política en sentido pleno*, ya que tendría para ello que:

- a. reconocer la absoluta realidad del mundo desde el texto para intervenirla (tal como planteamos antes, el hablante de Cuevas *no está en condiciones* de asegurar una relación tal con una realidad “objetiva”);
- b. reconocerse a sí mismo como representante de una colectividad social determinada *actual* (ya planteamos que este sujeto debe, de hecho, estar radicalmente aislado para representar el “delirio” de la comunidad reconstituida).

Por ello es que, en un sentido más hondo, más dialécticamente desarrollado, hablamos de *una poesía política posible*, al asumir el desafío de abrir el umbral de la *posibilidad* política misma de una comunidad reconstituida a partir de un punto crítico de conciencia histórica por parte de la colectividad (chilena) a la

¹⁴ “No obstante, si nos detenemos en esa sencillez, siempre queda en evidencia esa pequeña fisura, un torcimiento, una suerte de “falla geológica” buscada o fantaseada por el poeta y cuyo efecto, en el texto y su lectura, puede producir un temblorcito o llegar hasta un sismo mayor por un cambio -inhabitual, sorprendente- de sentimientos, de léxico, de conductas, de tono, de perspectiva, de ideas” (Cuevas 2021: 9). Cabe señalar que por más que la prologuista destaque este párrafo, tiende a acentuar la “sencillez”, la “representación de la realidad”, la “cotidianidad” en el preciso sentido que el presente trabajo desea poner en cuestión.



que convoca, reconstituida a partir de la expectativa de un tiempo de redención, una modulación mesiánica del tiempo, una experiencia interiorizada de la utopía.

Bibliografía

- Barros C, María José. (2009). "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*, (39), 105-124.
- Burroughs, William S., Gysin, Brion (1978). *The Third Mind*. Nueva York, Viking Press.
- Coupe, Laurence (2007). *Beat Sound, Beat Vision: The Beat Spirit and Popular Song*. Manchester, Manchester University Press.
- Cuevas, José Ángel (2021). *ex-chile. Antología Poética*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- . (1989). *Adiós muchedumbres*, Santiago, América del Sur.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago, Ediciones Naufragio.
- Doore, Gary (compilador) (1989). *El viaje del chamán: Curación, poder y crecimiento personal*, Barcelona, Kairós.
- Eliade, Mircea (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Méxic, Fondo de Cultura Económica.
- Kerouac, Jack (2005). *Empty phantoms: interviews and encounters with Jack Kerouac*. New York, Thunder's Mouth Press.
- Lardas, John (2001). *The Bop Apocalypse: The Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*. Urbana, University of Illinois Press.
- Montebruno, Piero (2000). Quizás venceremos. *Rocinante* (24) 19.
- Nancy, Jean-Luc (1983). *La communauté desœuvré*. Paris, Christian Bourgois.
- Noll, Richard (1985): "Mental Imagery Cultivation as a Cultural Phenomenon: The role of visions in Shamanism", *Current Anthropology*, vol. 26, pp. 443-461, Chicago, University of Chicago Press.
- Reynolds, Loni Sophia (2011). *Irrational Doorways: Religion and Spirituality in the Work of the Beat Generation*. Tesis doctoral, Department of English and Creative Writing, University of Roehampton. En https://pure.roehampton.ac.uk/ws/portalfiles/portal/446872/Loni_Reynolds.pdf
- Stephenson, Gregory (2009). *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Urbana, Southern Illinois University Press.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press.

