

## CIUDAD POPULAR Y CIUDAD MARGINAL: LA POESÍA DE CARLOS PEZOA VÉLIZ EN VALPARAÍSO<sup>1</sup>

### POPULAR CITY AND MARGINAL CITY: THE POETRY OF CARLOS PEZOA VÉLIZ IN VALPARAÍSO

Nain Nómez  
Universidad de Santiago de Chile.  
nain.nomez@usach.cl

#### Resumen:

Este artículo plantea la relación que la poesía de Carlos Pezoa Véliz desarrolla con el mundo popular y marginal de Valparaíso, especialmente con los habitantes del plan de la ciudad cercano al puerto y el puerto mismo. En esta perspectiva, se analiza el contexto histórico cultural que vive el poeta en Valparaíso y los rasgos centrales de sus poemas “Vida de puerto” y “Alma chilena”, escritos en diferentes momentos (1903 y 1908). En ellos se muestra un cambio que va de un imaginario naturalista y pintoresco en el primer poema, a la presentación de un narrador identificado con una oralidad popular individual y colectiva en el segundo. En esta evolución, los sujetos poéticos se convierten en voces disidentes, lo que produce una escritura novedosa y original dentro de la poesía moderna chilena.

**Palabras claves:** Pezoa Véliz, Valparaíso, Popular, Ciudad.

#### Abstract:

This article shows the relationship that Carlos Pezoa Véliz’s poetry develops with the popular and marginal Valparaiso world, especially with the population from the city center close to the port and the port itself. In this perspective, the historic and cultural context of the poet life in Valparaíso is analyzed and the main features in the poems “Vida de puerto” and “Alma chilena”, written in different moments (1903 and 1908). In both texts, a change is shown which goes from a naturalistic and picturesque imaginary in the first poem, to the presentation of a narrator who identifies with an individual and collective popular world, in the second. During this evolution, the poetic characters are transformed into dissident voices which produces a novelty and original writing into the modern Chilean poetry.

**Key Words:** Pezoa Véliz, Valparaíso, Popular, City.

**Recibido:** 23 de noviembre de 2021

**Aceptado:** 17 de mayo de 2022

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del Proyecto ANID/CONICYT+Fondecyt Regular No 1181787: “Disidencia, desborde y catástrofe en los imaginarios urbanos de Valparaíso (1914-2014)” cuyo investigador responsable es el Dr. Iván Alexis Candia Cáceres y del cual soy co-investigador.

## Escorzo introductorio

En el preámbulo de su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* publicado hace ya 26 años, Pierre Bourdieu señalaba que “por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional...” (11). A partir de los conceptos de “autonomía” y de “campo”, que sustituyen la categoría de “creador”, Bourdieu elabora una propuesta para definir la estructura del arte moderno, que es absolutamente pertinente para entender la génesis de la literatura del siglo XX en el continente y en Chile. Solo en un campo literario y artístico que había alcanzado un alto nivel de autonomía (como ocurre en Chile a comienzos del siglo XX), se hace necesario que los artistas que pretenden ocupar posiciones dominantes, manifiesten su independencia respecto de los poderes externos, políticos y económicos. En la medida que el campo literario se autonomiza, aumentan las llamadas al orden y las sanciones, especialmente el descrédito. Como indica Bourdieu:

El analista que no conoce del pasado más que los autores que la historia literaria ha reconocido como dignos de ser conservados se condena a una forma intrínsecamente viciada de comprensión y de explicación: solo puede registrar sin saberlo los efectos que estos autores ignorados por él han ejercido, según la lógica de la acción y la reacción, sobre los autores que trata de interpretar y que, por su rechazo activo, han contribuido a su desaparición; con ello se niega la posibilidad de comprender de verdad todo lo que en la propia obra de los supervivientes, es, como sus rechazos, el producto indirecto de la existencia y de la acción de los autores desaparecidos. (112-113)

Por otro lado, la institución escolar que aspira al monopolio de la consagración de las obras del pasado y de los consumidores conformes, solo concede *post mortem* el distintivo de la consagración, que canoniza las obras como clásicas al incluirlas en los programas.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX en Chile, dos actores fundamentales son las figuras del intelectual y del crítico. La nueva figura del *intelectual* (parafraseando de nuevo a Bourdieu) inventa para el artista una misión de subversión profética, intelectual y política, como un propósito estético, ético y político, para agrupar a partidarios militantes y en nombre de las normas del campo literario intervenir en el campo político. Con respecto al

crítico (que es el epígono de una serie de otros actores culturales), tiene como primera misión tranquilizar al público burgués con respecto al intelectual, hablando como intelectual para que no se dude de su competencia estética, ya que se supone que comprende todo lo que se puede comprender de las obras. Por lo tanto, no es el autor de la obra, sino el campo de producción el que produce el valor de la obra como fetiche, quien da su valor simbólico a la misma. Este campo está conformado por los agentes y las instituciones que participan en la producción de la creencia en el valor general o distintivo de cada producción artística, que son, además del crítico, los historiadores de la cultura, los editores, los galeristas, los coleccionistas, los jurados, los publicistas, los académicos, los periodistas, los dueños de espacios culturales, los directores de revistas, las sociedades literarias, los clubes de lectura, las tertulias, los concursos, los Ateneos, etc. Hoy día habría que incorporar todo el campo de la producción virtual, es decir, todos aquellos que consagran el valor de una obra literaria o un autor.

En Chile, como en el resto de América Latina, se produjeron profundos cambios en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en el periodo comprendido entre 1879 (inicios de la Guerra del Pacífico y 1900 (después del derrocamiento del presidente Balmaceda)<sup>2</sup>. Hasta esos momentos, predominaba el estilo de vida oligárquico con una visión tradicional hacia la cultura. Había un culto exacerbado por la recitación y en poesía predominaba el gusto por el romanticismo español. Como indica Gonzalo Catalán, “el escritor decimonónico no fue un profesional de la literatura, no vivió de la literatura ni tampoco para la literatura”<sup>3</sup>. El campo del poder político y el cultural pertenecen a los mismos sujetos que dominan el poder económico. Entre el Certamen Varela (en donde obtienen premios Eduardo de la Barra y secundariamente Rubén Darío) y los Juegos Florales de Santiago de 1914 (cuyo Primer

---

<sup>2</sup> Hacia fines de siglo había un comercio desbordante con instituciones como la Bolsa de Comercio de Santiago (1893), la Compañía Sudamericana de Vapores de Valparaíso (1872), el Ferrocarril hasta Puerto Montt (1913), una flota mercante de 87 buques, etc. Se construyeron edificios, redes de alcantarillado, aceras y calzadas. El alumbrado a gas cambió a eléctrico. Aparecen los automóviles, las góndolas, los teléfonos, diarios, revistas y hojas informativas que incorporaron la cultura popular. Hay un crecimiento acelerado del mundo urbano: Santiago tiene en 1865 la cantidad de 115.000 habitantes y en 1920, 500.000. Valparaíso crece y pasa a ser el mayor puerto del Pacífico Sur. Ver al respecto, Nómez 7-46.

<sup>3</sup> Catalán señala que entre 1865 y 1920 el analfabetismo descendiendo notablemente, en Santiago y Valparaíso se concentra el 73% de los profesionales y los artistas, las escuelas primarias aumentan de 24 mil a 335 mil alumnos; la tasa de escolaridad se incrementa desde un 10% a un 46% y la matrícula universitaria se quintuplica. Por su parte, los periódicos van de 173 en 1887 a 531 en 1914, mientras la revista *Zig Zag* creada en 1905 se inicia vendiendo 100 mil ejemplares (“Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920” en *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, FLACSO, 1985, 101-103.

Premio lo obtiene Gabriela Mistral), se constituye un nuevo orden literario permeado por el nacionalismo imperante, la apertura económica del capitalismo y el acceso de nuevas capas sociales al aparato de Estado y a los bienes culturales. Los escritores reflexionan y crean a partir de condiciones concretas distanciándose de los grupos de poder. La relación del capital extranjero con la extracción de materias primas, estuvo tamizada por el papel de Estado, que se convirtió en el garante de la autonomía política (e ilusoriamente económica) del país. Tras el triunfo en la Guerra del Pacífico, hay una exaltación del ambiente nacionalista hacia 1900, al cual no escapan escritores y pensadores. Con el ascenso social de las nuevas capas medias, la ampliación del aparato de Estado y de la educación, la incorporación de las mujeres a la fuerza de trabajo y las modernizaciones que necesitaba el capitalismo para desarrollarse, la literatura también se moderniza y se produce un conflicto latente entre el carácter residual de la tradición estética y las vertientes emergentes de nuevas formas literarias para la recepción de un público letrado más diverso, que incluía los profesores, los lectores de periódicos y revistas, los administradores del Estado, la emergente burguesía y pequeña burguesía, una recepción femenina incipiente y los sectores populares alfabetizados, entre otros. Si bien podemos situar los inicios de la poesía moderna en 1895 con la aparición del poemario *Ritmos* de Pedro Antonio González, será con las primeras publicaciones de Francisco Contreras, Antonio Bórquez Solar y Diego Dublé Urrutia entre 1896 y 1900, que se afianza lo que podríamos llamar “el sistema moderno de la poesía chilena”. Todo ello se consolida con la publicación de un gran número de revistas literarias y un promedio de cerca de 200 periódicos, muchos de los cuales publicaban narrativa y lírica.

### **Los imaginarios de Valparaíso y los territorios de la poesía**

En el contexto de las grandes transformaciones económicas, políticas y sociales que se producen en los inicios del siglo XX, la cultura se articula a los grupos en ascenso y las nuevas corrientes promovidas desde Europa, Estados Unidos y América Latina. El modernismo y la figura de Rubén Darío, que publica su primer libro moderno en Valparaíso (*Azul*, 1988), influyen en un selecto grupo de poetas a quienes llamaron “decadentistas” (como por ejemplo Ricardo Fernández Montalva, Leonardo Eliz, Pedro Antonio González o Francisco Contreras), aunque el movimiento nunca terminó de plasmarse como en otros

países del continente. La poesía chilena se diversificó en distintas direcciones estéticas (neo romanticismo, modernismo, nacionalismo, naturalismo, mundonovismo, intimismo, realismo, poesía popular, etc.), que a veces se integraron en un mismo poeta, como ocurrió con Carlos Pezoa Véliz, de quien nos ocupamos aquí. Este sincretismo puede considerarse la matriz de la poesía nacional, ya que, a diferencia de otros países latinoamericanos, en Chile se vivió el modernismo de una manera tangencial y tardía, lo que incidió en su “diferencia” al aunar corrientes literarias que en otros países se vivieron en distintos periodos. De este modo, nuestros primeros poetas modernos no aparecen alrededor de 1880 como en Cuba (José Martí o Julián del Casal), México (Manuel Gutiérrez Nájera) o Colombia (José Asunción Silva), sino –como se ha dicho- al filo del novecientos y más precisamente, en el primer decenio del siglo XX.

En Valparaíso la situación literaria y cultural del siglo XIX no parece diferente a la de Santiago y el resto del país, aunque las características del territorio y las formas de habitarlo desarrollan imaginarios distintos a los de cualquier otra urbe y pueden aparecer como opuestos a los de la capital. Entre las similitudes podemos mencionar el hecho de que a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta la construcción del Canal de Panamá en 1914, se incrementa en tres veces la población y el puerto pasa a ser el primero del Pacífico Sur. En ambas ciudades hay un auge económico por la demanda de materias primas y el fuerte proceso de inmigración desde el campo a la ciudad o desde otros países. Se crean enormes bolsones de pobreza que se hacían en los márgenes urbanos en Santiago y en los cerros y quebradas en Valparaíso, en donde se produce lo que Ximena Urbina llama “la colonización vertical” (101). La autora indica que la vida de Valparaíso está en los cerros. La primera terraza es la privilegiada y son las mejores construcciones. Luego viene el pasaje de trazado libre que busca recorridos por la pendiente y las construcciones livianas, las más pobres en las laderas aferrándose a la vertical hasta terminar en las quebradas. Desde fines del siglo XIX predominan los cités y los conventillos en ambos espacios urbanos, los que son habitados por los inmigrantes y los obreros (101-107).

En la cultura y la literatura hay un fuerte incremento de periódicos, revistas y ediciones de libros en ambas metrópolis y para el caso de Valparaíso, movimientos y ediciones se desarrollan profusamente hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Ello en paralelo a la fundación del Primer Ateneo en 1899 y el Segundo en 1920, de los Juegos

Florales, los concursos literarios, los certámenes navales, los juegos cervantinos, además de historias y antologías que proliferan durante esos años<sup>4</sup>. Los historiadores y críticos de la literatura porteña han realizado la clasificación de unos 600 escritores/as en los dos siglos anteriores y nuestro recuento parcial del siglo XX incluye ya un catastro de más de 400 poetas<sup>5</sup>. Hay algunos autores de la modernidad literaria chilena, que marcan lugares relevantes entre el modernismo y las vanguardias en los inicios del siglo XX y al mismo tiempo construyen ciertos imaginarios en torno a la ciudad puerto, desde una subjetividad en tensión con la autoridad dominante. Se trata de escrituras cuyo lugar de origen se sitúa en la disidencia o la ruptura, no solo con la escritura tradicional sino también con el orden sacralizado, canonizado o privilegiado por el sistema literario y cultural vigente. En los inicios de la escritura moderna y en un primer momento está el poeta Carlos Pezoa Véliz, en cuya constelación percibimos también la obra de Diego Dublé Urrutia, Víctor Domingo Silva o Antonio Bórquez Solar, entre otros, representantes de una tendencia que se mueve entre el naturalismo, el realismo, el modernismo, el mundonovismo y la poesía popular. Claudio Solar señala, además de los citados, a Leonardo Eliz, uno de los fundadores del Primer Ateneo de Valparaíso en 1899, a Alberto Manuel Caamaño y a Augusto D’Halmar. Con posterioridad en el segundo Ateneo forjado hacia los años 20, aparecen los nombres de los poetas Ernesto Montenegro, Luis Hurtado López, Carlos Cassasus, Zoilo Escobar, Egidio Poblete y Pascual Brandi Vera. Lo mismo ocurre con los Juegos Florales, cuya primera versión es de 1910 y el último en 1913, certámenes donde se repiten los nombres de los ganadores (26-33). Al respecto, habría que señalar, que pese a su desorden y poca estructuración, la *Historia* de Solar es útil por la cantidad de datos que aporta.

---

<sup>4</sup> Claudio Solar en su *Historia de la literatura de Valparaíso* (2001), da cuenta de un sinnúmero de revistas y periódicos que se editan en el puerto a partir de la creación del Movimiento Literario de 1842, y que se inicia con la *Revista de Valparaíso*, publicada durante ese mismo año. A pesar de las quejas por la falta de hábito hacia la lectura y la cultura, Francisco Encina señalaba que “Valparaíso era la sede editorial de Chile” (cit. en Solar 13).

<sup>5</sup> Además de la *Historia* ya señalada de Solar, en un recuento parcial podemos citar la *Historia de la poesía en Valparaíso. Siglos XIX y XX* (1999) y *Poetas de Valparaíso* (1979) de Alfonso Larrahona (1999); *La poesía en Valparaíso* (1972) y *Poetas de Valparaíso* (1973) de Modesto Parera; *Poetas porteños (Antología)* de Luis Fuentealba Lagos (1968); *Veinte poetas de Valparaíso* de Claudio Solar (1955); *Veinticinco peldaños de poesía porteña* de la Agrupación Rubén Darío de Valparaíso (2009); *Valparaíso. Versos en la calle* de A. Bresky (1995) y *Antología de escritores aconcaiguinos contemporáneos* de Andrés Morales (1999), dentro de una constelación de ediciones colectivas e individuales.

Es importante, a esta altura, relevar el punto de hablada de la subjetividad que los poetas ponen en escena a partir de las preguntas que interrogan al territorio: ¿quién o quienes hablan? ¿desde dónde se habla? ¿a quienes se dirige(n)? ¿cuál es el contexto de enunciación? En este sentido, conceptos como lugar, espacio y localización resultan importantes para situar los imaginarios y explicitar su intencionalidad, su análisis y su recepción. Es lo que nos interesa mostrar en los poemas de Carlos Pezoa Véliz referidos a Valparaíso.

### **Carlos Pezoa Véliz y Valparaíso**

Ximena Urbina, señala que “la colonización vertical nació con el puerto (y que) se trata de un mundo vertical asociado a construcciones tanto formales como precarias... con adiciones como escaleras, pasadizos y puertas”. La autora agrega que el Plan es la parte plana de la ciudad y se refiere fundamentalmente al Almendral y al puerto teniendo como límite la plaza Sotomayor. Desde comienzos del siglo XIX la ciudad crece hacia el Almendral. Una parte de los pobladores pobres ocupó un trozo del terreno plano del Almendral, pero la mayoría lo hizo en los cerros. Así, desde sus inicios Valparaíso es una ciudad hecha en los cerros en los que vive el 95% de la población. En el primero y segundo plano conviven todas las clases sociales, aunque los de mejor pasar están en las lomas y los más pobres en las quebradas y las laderas, donde se construyeron los ranchos. La pobreza fue escalando hacia los cerros en la medida que el terreno más plano iba siendo ocupado por los inmigrantes más pudientes. Valparaíso es también una ocupación fragmentada conformada por la ciudad-puerto, las lomas y las quebradas (97-137). Sin embargo, el puerto mismo parece en este sentido, un espacio que se puede leer desde la fragmentación social, ya que sus barriadas cercanas al mar albergan sectores populares y marginales de la ciudad.

Junto con rescatar la poesía de Pezoa Véliz (1879-1908), el historiador Claudio Solar señala que “llevó una dolorosa vida entre las ansias de ser todo un caballero con un alma herida de poeta social. Hubo una dicotomía que se advierte más claramente entre el poeta culto de corte modernista y vernáculo y el poeta popular, “Juan Mauro Bío Bío”, autor de versos de payadores publicados en la “Lira Popular” (op. cit., 34). Pese a su corta vida, fue sin duda un poeta fundamental en la poesía chilena de comienzos del siglo XX. Su verdadero nombre era Carlos Enrique Moyano Jaña, apellidos de su padre, un inmigrante español y su

madre costurera, pero adoptó los de sus padres adoptivos, José María Pezoa y Emerenciana Véliz. Trabajó en muchos oficios de sobrevivencia como ayudante de escuela, aprendiz de zapatero, administrador del Escuadrón de Escolta, profesor del Colegio Inglés en Viña del Mar, agente de avisos publicitarios, periodista y secretario de la Municipalidad de Viña del Mar. El terremoto de 1906 lo dejó inválido de sus dos piernas y tuvo que usar muletas, luego lo operaron de apendicitis y se descubrió que tenía una tuberculosis de larga data. Murió en Santiago antes de cumplir 30 años de edad. Su obra literaria no fue publicada en libro durante su vida, solo en revistas como *Luz y Sombra* y *Pluma y Lápiz*. Los poemas fueron recogidos por Ernesto Montenegro y publicados en Valparaíso con el nombre de *Alma chilena* (1912), obra que contiene 42 poemas y 2 composiciones en prosa. Una segunda publicación de sus poemas aparece editada por Leonardo Pena en París en 1921 con el título de *Campanas de oro*, Posteriormente, Armando Donoso edita sus *Poesías y prosas completas* en 1927. En ninguna de estas recopilaciones están todos los textos del poeta. *Alma chilena* deja fuera una buena parte de sus poemas en décima con el formato de la lira popular y bajo diferentes seudónimos. *Campanas de oro* es aún más exigua: contiene solo 19 composiciones, lo que hace pensar que la estrictez del compilador dejó fuera parte importante de la obra del poeta. Por último, la publicación de 1927 que dice ser la obra completa del poeta, contiene 54 composiciones poéticas distribuidas en 4 partes, una sección de Prosa con 7 trabajos a la que se agrega una de Tipos y Costumbres Nacionales con 12 contribuciones más. Donoso hace una descripción de los textos inéditos que obran en su poder para indicar que se trata de todo lo que se pudo encontrar, pero los críticos posteriores dudan que sea una recopilación exhaustiva de la obra del poeta.

Si bien la poesía de Carlos Pezoa Véliz se mueve en un campo literario propio, existe en paralelo a otros autores que pasaron o vivieron en el puerto, aunque las características de sus poemas fueron muy distintas. Es el caso de Abelardo Varela, que nació en Valparaíso en 1871 y se suicidó en 1903: fue hijo de Federico Varela el impulsor del Certamen Varela en que participó Rubén Darío y un discípulo de su línea modernista más afrancesada y musical. En la misma línea se encuentra la producción de Horacio Olivos y Carrasco nacido en Quillota en 1872 y fallecido en Valparaíso en 1917. Simbolista y parnasiano, el autor alcanzó a publicar dos obras en vida, embebidas de la influencia francesa y el gusto por la tradición helénica y el arte antiguo y pagano, además de un exaltado erotismo. El poeta Luis Hurtado,

nacido en Valparaíso en 1876, reitera los rasgos modernistas anteriores, especialmente el artificio de influjo parnasiano y aunque obtuvo varios premios en los Juegos Florales de Valparaíso, su producción está desaparecida de las antologías del periodo. Otro poeta de esta tendencia fue Enrique Ponce, nacido en Valparaíso en 1892, quien en poemas como “Los gatos” o “Vicio supremo”, reivindica la tendencia modernista más exquisita y decadente, aunque en obras como “La siesta” se acerca más al naturalismo y al realismo de Pezoa Véliz. Por su parte, Miguel Luis Rocuant (Valparaíso, 1877-1948) se asemeja mucho a los poetas anteriores por su filiación modernista, pero se separa de ellos por haber vivido gran parte de su vida en el extranjero y porque la intensidad cromática y la plasticidad sensorial de los poemas, lo destacan dentro de la poesía chilena de este signo. En sus largos poemas “Momento rojo” y “Día gris”, deja su impronta cenestésica y plástica al describir el mar y unirlo con la soledad del sujeto poético y sus sentimientos íntimos. Su visión panteísta y esteticista, se opone al realismo naturalista y el estilo popular de Carlos Pezoa Véliz. Citamos también a Carlos Barella dramaturgo y poeta, quien nació en Santiago en 1892 y murió en Valparaíso en 1966. De factura bastante tradicional, incursionó también en el modernismo con un lenguaje menos sofisticado que los poetas anteriores, como lo muestra el poema “Cuadros del puerto”, una viñeta casi romántica del mundo portuario, con ciertos ribetes de protesta social. Habría que agregar el poema *Matices* de Manuel Magallanes Moure, publicado en *La Lira Chilena* en 1904, donde se hace un croquis del puerto con estilo y temas influenciados por Pezoa Véliz.

Dentro de esta pléyade de poetas coetáneos, la producción de Pezoa Véliz es casi extemporánea. En ningún otro poeta de comienzos del siglo XX se da la simbiosis literaria que incluye Modernismo, Criollismo, Naturalismo, Intimismo y Poesía Popular, tal vez con la excepción de Diego Dublé Urrutia. Sin embargo, ambos poetas difieren por sus orígenes sociales y por el hecho de que Pezoa Véliz se situó en medio de la cultura popular, escribiendo con seudónimos en periódicos y revistas<sup>6</sup>. El poeta desarrolló profusamente esta vena popular ironizando sobre sucesos y personajes, que incluían a sus propios amigos y tanto en Santiago como durante su estadía en Valparaíso y Viña del Mar, participó activamente en los movimientos y partidos políticos de protesta social de la época. Además de identificarse con

---

<sup>6</sup> Algunos de los seudónimos que el poeta utilizó para publicar poesía popular son Juan Miseria, Juan Mauro Bío Bío, Juan Cautín, Duque Job, Jacobo Rival, Pedro Gringoire, Marius Pontmercy, Gumplain, Paul Germain, Robin Poussepain, Enjolras, muchos tomados de la literatura francesa (Silva Castro 24).

los grupos anarquistas de Santiago en el Ateneo Obrero en 1899, se cuenta su actuación en el Grupo Social de Artes y Letras, su participación con obreros en la celebración del 1 de mayo en 1904, como periodista del diario obrero *La Voz del Pueblo* que auspició su viaje al norte donde dio conferencias a obreros (Coquimbo, Freirina, Vallenar, Taltal, Antofagasta, Chuquicamata, las oficinas salitreras). Frecuentaba también las tertulias obreras donde se bailaba y se hacían payas, de las que Pezoa Véliz era eximio participante junto a poetas populares como Juan Meneses o Juan Rafael Allende.

Ernesto Montenegro, uno de los críticos más renombrados de comienzos de siglo, en una crónica titulada “Memorias de un condenado a galeras” hace recuerdos de su primer trabajo e ironiza sobre sus inicios en el periodismo, haciendo un retrato panorámico del Valparaíso de 1904 y recordando un encuentro con Carlos Pezoa Véliz y Víctor Domingo Silva. Escribe el crítico:

Uno era un mozo rubio y flaco, con el pelo en corte ‘cuadrado’, la quijada fuerte y angulosa, la risa áspera y un mirar socarrón en sus ojos claros. El otro tenía el color de un moreno, pálido, el pelo alborotado, un bigotillo de cadete, la voz atropellada y los hombros puntiagudos...El que mostraba el predominio de la sangre goda, estaba poseído por una sensibilidad de desollado vivo, acorazada en el cinismo de quien ha probado ya algunos de los trabajos más amargos de la vida. Su frase era pronta y mordaz, y su espíritu indómito miraba al mundo con el encono de quien se hubiera dado cuenta muy temprano de haber sido estafado en su nacimiento... Así se me aparecieron Carlos Pezoa Véliz y Víctor Domingo Silva en sus veinticinco años, cuando los conocí (cit. en Calderón y Schlotfeldt 340).

Esta descripción que hace Montenegro de ambos poetas adelanta la posición estética opuesta que ambos escritores tendrán en la historia posterior de la literatura. Más aún, si se piensa en que se trata de un momento inicial en la poesía del puerto, ya que como señala el mismo crítico,

Valparaíso era hasta 1905 una ciudad afanosa y despreocupada a la vez, donde se andaba rápido, se trabajaba y se bebía fuerte. Un poeta o un pintor no tenían allí más sitio que un grillo en las galerías de un hormiguero...había en el Puerto un hervor de cosmopolitismo, pasajeras visiones exóticas, insinuaciones de aventuras en las cruces

de los mástiles de los veleros y en los humos que se perdían bajo el horizonte marino, y hasta las viejas calles, angostas, retorcidas y en pendiente, parecían esconder sorpresas y misterios que el terremoto vendría pronto a barrer. (340-341)

Y más adelante, agrega: “(L)os novelistas y poetas de hoy estaban todavía de pantalón corto, y ahí mismo debimos divisar sin reconocerlos a Joaquín Edwards yendo de la mano de Perpetua al Colegio Mackay y a Daniel de la Vega cuando venía saliendo de la Matriz con una roseta blanca de primera comunión al brazo” (344), es decir eran todavía unos niños. Al respecto, Silva Castro dirá: “Valparaíso no contaba con un ambiente intelectual que pudiera compararse con el de Santiago” (63). Y para reafirmarlo cita una crónica de 1903 escrita por Bernabé Anguita:

¿Cuál es la vida que se lleva en Valparaíso? Durante el día los jóvenes pasan ocupados en sus quehaceres habituales. Por la tarde, al terminar sus tareas, pasean por la calle de Condell y la Plaza de la Victoria, hacen la obligada estación de los bares para tomar el aperitivo antes de la comida, luego a la casa y después a las tandas, y en seguida, a mar el tiempo en el Club. No hacen visitas. ¿Y las niñas? Por las tardes, calle Condell y Plaza... Dos horas, a lo sumo, por la tarde y otras dos de noche, para recorrer la calle de Condell y dar vueltas a la Plaza de la Victoria: tal es la vida de la metrópoli comercial de Chile... Valparaíso es un pueblo levítico, un pueblo conventual, menos para el trabajo mercantil, vertiginoso y asfixiante” (cit. en Silva Castro 63).

Y Antonio de Undurraga opone la representación comercial de ese Valparaíso del 1900 con su mundo cultural:

Todo el mundo vive en Valparaíso apresurado entre cotizaciones y barcos, fábricas, letras de cambio y taquígrafos de ágil arabesco. Por excepción, una que otra vez, las vitrinas de Kirsinger exhiben un retrato pintado por Caro o por el joven Helsby. En cuanto a las publicaciones literarias, ni siquiera alcanzan a ser plantas de invernadero, pues simplemente, no nacen” (89).

A Carlos Pezoa Véliz no le agrada la vida del puerto. Todas sus referencias de bienestar aluden a su estadía en el pueblo de Viña del Mar, donde trabaja primero como profesor en el colegio de Klickmann y luego como empleado municipal, viviendo con una

cierta estabilidad económica que nunca tuvo antes. Sin embargo, a pesar de esta imagen desoladora acerca de la cultura en el puerto, es allí donde publica poesía popular cercana a la Lira Popular y escribe algunos de sus poemas fundamentales, como “Fecundidad”, “Teodorinda”, “Pancho y Tomás”, el poema de corte popular “De vuelta a la Pampa”, “Tarde en el hospital” (escrito en el Hospital Alemán de Cerro Alegre) y los dedicados a Valparaíso: “Vida de puerto” y “Alma chilena”. De su primer viaje desde Santiago en el año 1900 (enero y febrero) no quedan muchas trazas, ya que su destino era un viaje fallido a Ecuador. Pero a partir del invierno de 1902 vuelve al puerto donde deambula y pernocta en diversos lugares, hasta que en 1904 se radica en Viña del Mar y sólo retorna a Santiago después de su larga agonía para morir cerca de sus padres adoptivos.

### **Ciudad popular y marginal: “Vida de puerto” y Alma chilena”**

Si bien Carlos Pezoa Véliz no es el primer poeta moderno, es la consolidación de la modernidad poética después de Pedro Antonio González (*Ritmos*, 1895) y Diego Dublé Urrutia (*Veinte años*, 1898 y *Del mar a la montaña*, 1903). Entre 1899 y 1902 predominan sus publicaciones de rima popular en periódicos y revistas, para más tarde enfatizar los registros del verso culto o tradicional, aunque nunca dejó de lado su vena popular más oral, contingente, masiva y satírica. En el prólogo de *Alma chilena*, Ernesto Montenegro indica que “en la poesía de Pezoa nótanse tres ciclos bien definidos. El primero comprende sus ensayos e imitaciones, en que es fácil reconocer la influencia romántica de la época...El segundo periodo, que abarca de 1902 a 1905, es a nuestro juicio el más culminante...El poema ‘Pancho y Tomás’ corresponde por su índole al tercer ciclo” (2° ed., 18). El crítico Luis Hachim Lara coincide con esta propuesta al señalar tres periodos: uno de Poesía Popular entre 1899 y 1902; otro de Poesía Nacional entre 1903 y 1905 y el último de Poesía de la Modernidad o Interacción Cultural entre 1906 y 1908. Agrega que en el tercer periodo hay una mezcla de circuitos y una poesía heterogénea (9-18). El poema “Vida de puerto” estaría inscrito al inicio del segundo periodo, mientras que “Alma chilena” pertenecería al tercero y último. A mi juicio, si bien el primer periodo suscrito por los críticos, es un momento de aprendizaje para el poeta, signado por una escritura de poesía popular, oral y masiva, la mezcla de registros es válida desde 1899. Sólo que su poesía más ilustrada de ese momento

está muy influenciada por los poetas románticos y naturalistas de la tradición anterior, por lo que sus poemas de registro más personal aparecen a partir de 1902.

A juicio de Mario Rodríguez, el poeta abre la construcción de una marginalidad porteña, que es también una anti construcción del mito porteño. En su análisis, el deseo aspiracional de las “campanas de oro”, es una fuga imposible hacia un devenir burgués que en vida el poeta no logra. De este modo, en sus poemas se perciben dos líneas: una modernista y otra marginal, donde se reterritorializa el territorio marginal invisible para el Valparaíso turístico (Prólogo a *Campanas de oro*, 6-7).

Nuestro análisis se basa fundamentalmente en los elementos lingüísticos, sintácticos, semánticos y semióticos de los poemas, sin dejar de lado los contextos sociales, políticos, históricos y culturales del periodo de escritura. A nuestro juicio, la producción literaria particular, pone siempre en tela de juicio el estudio de la obra literaria como totalidad y por ello cada creador contribuye a la puesta en escena de una teoría general. En este sentido, analizar los poemas de Carlos Pezoa Véliz escritos en Valparaíso, es también un foco particular de mirar una producción “situada” en un territorio y un momento histórico determinado. “Vida de puerto”, como ha señalado Raúl Silva Castro, se publicó por primera vez en el periódico *El Matasiete*, “periódico satírico y de malas pulgas, defensor de la clase obrera”, nombre que se debe a una matanza de 7 obreros huelguistas de la Compañía Sudamericana de Vapores el 12 de mayo de 1903. La publicación salió llena de erratas y sin la firma del poeta en el No 19 del diario el 22 de septiembre de 1903. Más adelante, Pezoa Véliz publica el poema en *La Comedia Humana*, revista que se titulaba “festiva político social” y que se inició en diciembre de 1904 y que tenía un carácter más literario. La publicación del poema apareció el 25 de septiembre de 1905, corregido de los errores de la primera edición y con el seudónimo de Juan Pereza. Posteriormente es incorporado en las antologías de Armando Donoso, Nicomedes Guzmán y Raúl Silva Castro (op. cit., 71-72)<sup>7</sup>.

En su primera versión, el poema se inicia con una dedicatoria que indica: “a los hambrientos que ansían gloria y a los poetas que han hambre y sed, puede que pueda causarles risa, y si no las causa, comed aprisa mi longaniza de arte...Comed” (*Ibíd.*, 268). El poema

---

<sup>7</sup> Silva Castro agrega que “en su primera forma este poema consta de 21 estrofas que el autor enseguida redujo a 12 para la publicación en *La Condición Humana*. Es uno de los casos de más intensa refacción en la obra del autor” (461). El crítico reproduce en el estudio citado la versión completa del poema en las páginas 461 y 462 y la versión corregida en las páginas 268 y 269.

no es considerado en las *Obras completas* (sic) de Ernesto Montenegro de 1912 titulada *Alma chilena*. Tampoco es considerado por Antonio de Undurraga entre los 12 poemas “fundamentales” del autor en su ensayo que con el nombre de *Pezoa Véliz. Ensayo biográfico, crítico y antológico* se publica en 1951. En la versión de las obras de Pezoa Véliz realizada por Leonardo Peña en 1921 (reeditado en 1997), el poema aparece completo con las 21 estrofas y la dedicatoria se convierte en la primera estrofa de 5 versos con evidentes cambios métricos y temáticos. Dice: “A los que sueñan renombre y gloria/Y hacen su almuerzo con un *pequén*. / ¡Puede que suela causarles risa, esta romántica longaniza/ digna del estro Paul Verlaine!” (op. cit., 37)<sup>8</sup>. Se conserva el sentido general de la dedicatoria original dirigida a los hambrientos y a quienes se entrega esta “longaniza de arte” validada como comida literaria, que aunque es una ironía, también se muestra como una necesidad. Con excepción de la dedicatoria transformada en la primera estrofa del poema, las siguientes veinte que deberían ser las originales, tienen seis versos dodecasílabos cada una en que riman –en general- la primera con la segunda, la cuarta con la quinta y la tercera con la sexta.

Como su nombre lo indica, “Vida de puerto” representa una visión panorámica y a la vez focalizada de la ciudad-puerto de Valparaíso. El poeta toma elementos del realismo naturalista del escritor francés Emile Zola, de gran influencia en la época, especialmente por su imaginaria descriptiva y pictórica de personajes y acontecimientos. El poema se convierte en un gran fresco social, que pormenoriza en tono chusco la vida del puerto a comienzos del siglo XX, mostrando una multiplicidad de personajes en una especie de montaje heterogéneo de movimientos y acciones. Después de la dedicatoria convertida en la primera estrofa, el poema nos da en la segunda, una visión global de la “vida del puerto”, a partir de una doble enumeración de cualidades de sus habitantes, enfatizadas en la palabra “vida”: vida de esfuerzo (digna, alegre, acción) y vida dichosa (dicha, mujeres, trabajo, comercio, agitación). Desde la siguiente estrofa, se desarrolla un cuadro social variado, que va dando cuenta de una manera cinematográfica y activa de la amplia gama de personajes que conviven en el puerto. El acercamiento del sujeto que narra es “a media res”, es decir, la descripción es general, como ocurre en “El pintor pereza” o “Entierro en el (de) campo”, pero como también sucede en esos poemas, lo que acontece se detalla de manera específica con un tono irónico y

---

<sup>8</sup> Aquí utilizamos la segunda edición de *Campanas de oro* publicada en *Cuadernos Atenea* de la Universidad de Concepción en 1997 con el prólogo de Mario Rodríguez Fernández.

predominantemente popular. De este modo, las viejas leen *El Mercurio*, un muchacho vende humas, las fregonas sirven tazas de café en el Mercado, un agente nos causa risa porque pesquiza a un malhechor que no se encuentra, los jornaleros suben fardos en un lanchón, una muchacha muestra la bota, etc. Por el poema pasa una diversidad de habitantes de distintos estamentos sociales exhibiendo un mosaico heterogéneo de la vida del puerto, con un carácter casi pintoresco, pero donde se aprecian las diferencias sociales y donde se privilegian los personajes y los lugares populares y marginales.<sup>9</sup> Así los “comerciantes de abdomen gordo/ salen del banco Tarapacá” (38), “los gringos acalorados.../fumando un puro para el spleen” (39), “los dandys que usan *chaquet* de cola.../ guiñan un ojo con sal y sprit” (40) o “Una señora viuda y con plata/ que nada tiene de timorata/ sacó pasaje para París” (40). Por el contrario, “los vendedores...gritan y sudan.../ y a las dos horas cambian los cachos por una taza de *motemei*” (39) o “Los jornaleros de rostros pardos/ bajan y suben enormes fardos” (Ibíd.). Pero en el poema, éstos son sólo atisbos de “la cuestión social”. Predomina en el poema un ambiente de realidad local, aunque chusco y divertido con un obvio matiz pintoresco.

Conductores, fregonas, pacos, marineros, empleados, empresarios, poetas y dueñas de pensión, conviven con los inmigrantes y los turistas italianos, franceses, alemanes y gringos, conformando un grupo abigarrado de personajes diversos, a veces casi estereotipados tipos costumbristas que representan la vida del puerto en 1903 desde la perspectiva del poeta. Como señala en el prólogo de la edición que comentamos el crítico Mario Rodríguez, se trata de

un discurso anónimo, preexistente al sujeto, a un “se dice”, a un “se cuenta”, a un “gran murmullo anónimo del lenguaje”, al que se integra el sujeto, en su momento momentáneo de enunciación (...). Se trata de un coro, propiedad de un pueblo, aunque no hay propiedad, hay más bien, relaciones, movimientos, encuentros con un gran *ritnornelo nación chilena* (...). Los personajes líricos de Pezoa Véliz, vagabundos, perros callejeros, canillitas, viejas y peones maltratados, no tienen territorio... (op. cit., 9-10).

---

<sup>9</sup> En este poema, el “puerto” como su nombre lo indica, es para Pezoa Véliz, fundamentalmente, la zona del puerto propiamente tal y la del plano de El Almendral y que la vida de los cerros con sus distintos estamentos, se vislumbra como un submundo más lejano y nebuloso.

Siguiendo la línea del crítico, el territorio de los personajes está en el poema que los reterritorializa a través de la lengua y la subjetivación negada. Este abigarrado coro que se constituye a través de la vida del puerto, es también el mosaico de una realidad más amplia que se constituye en un preámbulo del “alma chilena”, tal como la describe el poeta en el poema homónimo a contramano de la construcción artificiosa de la tendencia modernista, en consonancia con el título de *Campanas de oro* que le dio Leonardo Pena. En la ampliación temática que hará Pezoa Véliz al tema en “Alma chilena”, donde el puerto es un espejo del alma de la nación, las descripciones de los personajes se sitúan en la pobreza, la marginalidad de los desvalidos y los vagabundos y los ambientes desolados y en donde las representaciones naturales y humanas se impregnan del mismo dolor. Existe, por lo tanto, un cambio de foco importante entre ambos textos en relación a la mirada sobre el puerto: el territorio del primero incluyendo sus personajes, es más externo y costumbrista; mientras en el segundo, como veremos luego, hay cambios notables en la perspectiva del narrador-hablante, del punto de hablada de los sujetos que participan, del funcionamiento de la oralidad dialogante y las historias enmarcadas dentro del poema. Silva Castro, indica que “según se colige de diversos testimonios, el poema, iniciado en 1902... había sido rehecho o completado en diversas fechas, sin que el poeta se decidiera a publicarlo” (op. cit., 119). Y más adelante agrega que “*Zig Zag* dio a conocer por primera vez “Alma chilena” en su edición de 9 de febrero de 1908” (120). El poeta moriría un par de meses después<sup>10</sup>.

En sus poemas, Carlos Pezoa Véliz abre la construcción de una marginalidad porteña, que es también una anticonstrucción del mito porteño. Como señala Mario Rodríguez (a quien parafraseamos), las “campanas de oro” son la fuga imposible del poeta hacia un devenir querido, una especie de fuga hacia el devenir deseado (*Campanas de oro* 7). En el otro extremo, “Alma chilena” es una suma estética con una intencionalidad identitaria que se compenetra con el puerto, el mar, los obreros y los vagabundos que pululan en la ciudad. A diferencia de “Vida de puerto”, el poema “Alma chilena” está escrito en versos octosílabos

---

<sup>10</sup> El poema publicado por *Zig Zag* es recogido en la edición de Montenegro y de Donoso (1912 y 1927), pero en forma incompleta, tal como señala Silva Castro: “el dar en estas páginas completo el poema *Alma chilena* que se publicó mutilado en las recopilaciones de Montenegro y de Donoso, permitirá que se aprecie mejor el mensaje social que sin duda contiene” (154). La versión de Montenegro tiene 68 estrofas, mientras que la de Silva Castro aumenta a 75 y corrige un par de estrofas que, a su juicio, están mutiladas. El crítico señala que además en la versión de 1912 aparece una estrofa (la 23) que no es del poeta. Aquí utilizamos la versión de Silva Castro (1964) que hasta donde sabemos es la más completa.

con ligeras variantes, lo que lo asemeja a otros poemas de estirpe popular que el poeta publicó en diarios y revistas. Las estrofas son de cinco versos y no de seis como “Vida de puerto”. A pesar de su métrica algo irregular y quebrada, resulta notable en su construcción y su intención, semejante a la lírica popular, pero con mayor complejidad significativa. Como en el texto anterior, se abre con una panorámica del puerto en el silencio de la noche. Ya su estrofa de entrada se presenta como un pórtico, que anuncia todo el resto del poema de 75 estrofas y que nos recuerda los exordios de los cantos épicos (como la *propositio* que hace Ercilla en *La araucana*, autor citado por Pezoa Véliz en la estrofa 68).

Dice el poema: “la inmensa ciudad, el puerto, / el que echa hombres, trigo, granza/ a la Europa o al desierto, / la inmensa ciudad, el puerto/ descansa”. Varias características significativas se desprenden de esta primera estrofa, reiterada en la segunda y la tercera: el “puerto” aparece como “la inmensa ciudad” volcada hacia el mar y como lugar de tránsito hacia Europa a donde van a dar un sinnúmero de “multiformes” elementos: hombres, trigo, granza (carbón mineral), alcohol, carne, herrajes, lancheros, el príncipe del despojo, el romántico archiflojo, etc. Sin embargo, este “informe movimiento” del puerto durante el día, es en la noche silencio y descanso. El punto de enunciación del sujeto despliega el movimiento incansable del espacio territorial del puerto durante el día, para luego desenvolver toda la acción del poema (hasta la estrofa 68) en el territorio de la noche donde “el puerto descansa”. El lexema “descansa” se repite en el verso 1 de las estrofas 2, 4 y 8 y es un *leit motiv* anunciador del umbral que se abre en la estrofa 10. Lo que hacen las primeras estrofas del poema, es crear una atmósfera de tranquilidad, donde el puerto-ciudad renuncia a su frenética actividad diurna para convertirse en un vacío (un no-lugar diría Marc Augé) aparentemente silencioso y fantasmagórico. Sin embargo, el descanso de esta ciudad-puerto es aparente, porque ya en la estrofa 4 junto a los “opacos focos de luz” aparece como “fantasma enorme la grúa”. Esta fantasmal aparición de la grúa personificada, servirá para introducir en el poema una opacidad nebulosa, lugar del poema que instala una especie de preámbulo que se extenderá hasta la estrofa 10. Así, se introduce una frontera invisible entre la ciudad sin movimiento y las fantasmagorías atmosféricas que convierten el territorio en un *espacio otro* que el de la luz del día. De este modo, la grúa aparece en la noche “negra y honda, sabia y larga”; “un viento sordo va y se asombra” y “vaga embozado en la sombra/ como un noctámbulo raro”; “brilla /la luz eléctrica, mana/ tristeza”, “se lamenta una

campana”. Este ámbito desolado del puerto ciudad culmina en la estrofa 10. En ese punto, las metonimias que impregnan la negatividad aurática de la noche porteña, se condensan en una totalización que cierra circularmente la primera parte del poema, al reiterar el verso del inicio y personificar a la ciudad auscultándose a sí misma: “La inmensa ciudad condensa/ su vida, ahonda en sí misma/ y bajo la noche inmensa/ se reconcentra, comienza / a meditar y se abisma” (op. cit., 100). Esta estrofa, representa a mi juicio, el momento exacto del *umbral de pasaje* a otro momento del poema, aquel en que la ciudad ya no “descansa”, no está en “silencio” ni tampoco sufre la opresión negativa de un ámbito desolado y triste. Stavros Stavrides señala que la identidad social se construye a través de lo que cabría llamar, “la frontera de la identidad [la que]...puede suponer un límite o constituir un punto de partida” (19). Más adelante indica que “los umbrales espaciotemporales serían aquellos que propician la apertura de las identidades a través de acciones de negociación y encuentro con la alteridad” (19-20). La auto auscultación de la ciudad en la noche, su abismarse, la reconcentración sobre sí misma, representan el salto desde la negatividad de la tristeza y la indiferencia a una situación de alteridad, dada por el aparecer de los obreros, que en la sección siguiente forman un coro de voces distinguibles y específicas. Las estrofas 10 y 11 dan cuenta de este movimiento paulatino hacia el mundo de los trabajadores que rompen el silencio y el descanso de la noche y del puerto. Recalca Stavrides:

El umbral, cuya existencia consiste en ser cruzado real o virtualmente, no es una frontera definitoria que mantiene al margen a la alteridad hostil, sino un complejo artefacto social que produce ...diferentes relaciones entre la mismidad y la alteridad...el umbral podría considerarse como una zona intermedia de mediación de dimensiones variables (22).

El texto, “todo calla, todo calla” del primer verso de la estrofa 11, queda como una rémora del silencio impuesto anteriormente y es la preparación del cambio que la amplitud visual del narrador va a provocar en la *narratio* de las estrofas 11, 12 y 13, donde “resplandor, “metralla del martillo”, “chispas de fragua”, “golpazos del combo”, “repique del martillo” dan cuenta de una nueva realidad plástica y auditiva que irrumpe en el puerto. El acercamiento que se produce en las estrofas 14 y 15 introduce los primeros sujetos del poema, obreros anónimos (“maestro de fragua”, “rotos de alto rango”) que huyen de un origen

desgraciado o de culpa y que ahora son relevados por el poeta, porque “retan frío, fuego y agua”. El umbral del puerto ha sido cruzado espacialmente, porque los obreros trabajan en el territorio del buque “Oyagua”, que está siendo reparado en el embarcadero. El narrador pasa a detallar las características de cada uno de los obreros, haciendo que la noche silenciosa se llene con el relato de vidas heterogéneas. La cesura entre el relato del puerto silencioso y el parloteo de los obreros, entre un momento y otro, es un pasaje hacia lo que va a ser el espacio de la visión individual y colectiva. De este modo, en las estrofas 16 a la 21 se describen algunos (o todos) los obreros que trabajan en la “hosca herida del ‘Oyagua’ / con sus músculos de cobre”: “el nariz de luma”, el “rubiote que fuma”, “el maipino Juan María, / Juan José, Pancho Cabrera”, “Austín”, “Sancho”, etc. En las estrofas 22-23 el narrador hace una recolección totalizadora calificadora del colectivo, alabando su buen humor y preparando el ambiente para la larga historia que se contará entre las estrofas 25 a 52. La estrofa 24 es cuestionada por Silva Castro, quien señala que no está en la versión de *Zig Zag*<sup>11</sup>. Sin embargo, esta estrofa tiene la característica de ser un gozne entre las descripciones de los personajes que aparecen antes y el caso específico que se relatará a continuación, como una historia enmarcada dentro de la narración. Dice la estrofa 24: “Yo he traído ahora el caso/ porque lo oí a un viejo cuque [cocinero]/ de este célebre barcazo;/ después me lo contó un huaso/ que en Corral trepó a este buque” (103). Se puede entender, que la explicación del narrador quiere darle verosimilitud al cuento que viene a continuación, a través de la testificación doble del cocinero y el huaso. Ese “Yo” de la estrofa cuestionada, es un “alguien” que “contó en el ‘Oyagua’” la historia siguiente. Los obreros antes personalizados en el poema, ahora conforman un colectivo que conversa y narra sus propias historias en forma anónima, aunque todos intervienen en el diálogo fraterno y solidario. El narrador le da la palabra a un obrero anónimo, quien cuenta a su auditorio improvisado, la historia del vasco que venía a Valparaíso a hacer fortuna acompañado de su esposa y sus hijos. Pero, como dice el nuevo narrador, “(el)l buen vasco de esta historia/ bajó a tierra en Punta Arenas:/ - ¡Que voi y vuelvo, Gregoria!(...)/ Ya no las vio más .../ hoy el vasco vuelve a Europa” (104). El relato continúa entre carcajadas, intervenciones y comentarios del auditorio que se hace

---

<sup>11</sup> Señala Silva Castro que “La existencia de esta estrofa de poca sustancia sugiere, en fin, que de *Alma chilena* alcanzó el autor a preparar por lo menos dos versiones: una que se publicó en *Zig Zag*, que es la que nosotros hemos tenido a la vista, y otra que se conservó en los papeles íntimos que aprovechó Montenegro para su edición” (466).

parte del cuento con sus opiniones y chascarros, representadas a través del narrador principal quien describe sus reacciones, hace comparaciones y generalizaciones elogiosas del huaso devenido obrero en la ciudad puerto. En la estrofa 41 se produce un quiebre cuando alguien pregunta: “¿Y la mujer?”. Otro “alguien” o una serie de voces anónimas –como en otros poemas de Pezoa Véliz–, dan cuenta de su miserable situación actual junto a los hijos: mendigan, duermen en la calle, no tienen como vestirse, en suma, viven una existencia degradada ante “la enorme indiferencia / de un puerto que afiebra el oro” (estrofa 50, 107). En este punto se confunde el narrador principal del poema con los narradores anónimos del relato trágico de la familia caída, que se sintetiza en la estrofa 53 con el aserto general: “la indiferencia sin nombre/ que implorar nos hace al cielo: / ¡Dios mío! ¿dónde está el hombre?” (108). Después de esta reflexión que implica una especie de toma de conciencia frente a la miseria humana, viene un silencio meditativo del grupo, que en palabras del narrador es acompañado por la naturaleza (el mar, la noche, la estrella) ya no pasiva, sino integrando el dolor y la conmiseración humanos. La intervención de Austín, -uno de los obreros- en la estrofa 58, da un nuevo vuelco al poema: “¿por qué hermanos no ayuarla?” (108). La pregunta coincide con las primeras luces de la aurora y la alegría del colectivo se transforma ahora en compasión y dolor, mientras el narrador inicia un nuevo proceso de personificación dándole nombres a los personajes del colectivo: Lucho Orellana, John, de nuevo Austín, Juan, Pedro, etc. El colectivo se hace solidario de la situación dolorida de la mujer del vasco y el narrador se desplaza de la situación específica del grupo al objetivo central del poema que es la representación del *alma chilena*. Las siete estrofas finales escamoteadas por Montenegro, muestran el cruce de otro umbral, el que va de la noche al día y donde se produce el intercambio de obreros, como si las escenas anteriores fueran parte de un espejismo de solidaridad soñada. Leemos en la estrofa 69: “...Salía el sol. En la rada/ se agrandaban los pontones/ ante un lanchón que llegaba:/ veinte, ciento...una poblada/ que al alba echaba canciones”, mientras “los del dique ya partían...Iban con el alma llena/ de sol (aunque) con sabor a pena/ que entraba al alma de todos” (Silva Castro, estrofa 71). El puerto y la bahía se llenan de gente y de ruidos: alba, canciones, ruido de barcos, risas, llegada del día. La noche con su carga sombría desaparece, los obreros vuelven al hogar y el colectivo se transforma en el ámbito familiar. Se produce el trasvasije de los obreros y los que se van suman a su retorno jubiloso la identificación con una naturaleza diáfana y luminosa, porque lejos del

dique, “iban al hogar, subían...Allá esperaba la hermana,/ la alegre niña o la anciana con la taza, el pan...clamoreaba la mañana” (estrofa 75 y final). En esta parte final, los protagonistas del poema se alejan del dique y del “Oyagua” con un sentimiento que mezcla el dolor y la tristeza con la alegría frente al día que nace y el retorno al hogar. Las siete últimas estrofas mutiladas por Montenegro, son la parte optimista del poema que el crítico desecha para dejarlo más abierto a la crítica social con los versos: “(Q)ue, desde Ercilla a hoy.../el pan del indio o del huaso/ dejara de ser de todos”. No creemos, como hace Silva Castro, que la supresión se deba a que “en el original que recibió Montenegro la parte final se había extraviado o traspapelado y que sin advertir el extravío Montenegro...acogió la versión trunca como fidedigna” (op. cit., 466). Más bien otra hipótesis posible es que, al crítico le resultaba más adecuado terminar el poema en un punto donde se ratificaba la visión de un poeta cuyo núcleo temático se centra en el dolor, la miseria, la tristeza y la conmiseración. Las siete últimas estrofas, por el contrario, mostraban una poesía de sombras y luces de significaciones contradictorias, de un territorio poético, que como indica Mario Rodríguez, se mueve en “una frontera o línea de fuga” (Deleuze, cit. en Rodríguez 17). Esta “frontera” se nos muestra como un “umbral” en movimiento, entre el mundo popular y marginal y la aspiración a una construcción subjetiva soñada: la familia, el sol de la mañana, las “campanas de oro”. Al incorporar las estrofas restantes, podemos inferir que esa mixtura de sentimientos (el dolor y la tristeza por un lado, la alegría optimista por el otro), sería para el autor la representación del “Alma chilena”.

### **Coda final**

En este trabajo, hemos querido mostrar la importancia que tuvieron para Carlos Pezoa Véliz los años de su vida en la zona de Valparaíso, fundamentalmente a través de la representación poética que hace de una diversidad de personajes en el poema “Vida de puerto” y en especial, por su retrato de los personajes marginales de “Alma chilena”. La personificación con rasgos distintivos (nombres, apodos, características), los constituye humanamente y a la vez los involucra como colectivo social. El poeta, también personifica al puerto como una fuerza poderosa, un ente humanizado por medio de una serie de imágenes metonímicas (la grúa, el mar, la ciudad, el viento, la noche, el alba), que incluye a los propios

sujetos en acción, cuyo conjunto conforma el “Alma chilena”. Se trata de la identificación de un sujeto colectivo que se instala en un territorio “otro” con su presencia, su oralidad y sus símbolos de origen pueblerino. En fin, un territorio que es reterritorializado con una ajenidad que irrumpe en el silencio de la noche a través de la exposición de su propia vida, representando un nuevo espacio imaginario que alude a la disidencia.

## REFERENCIAS

- Agrupación de poetas itinerantes “Rubén Darío” de Valparaíso. *Veinticinco peldaños de poesía porteña*. Imprenta Maval Ltda., 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995.
- Bresky, A. *Valparaíso. Versos en la calle*. Universidad Católica de Valparaíso, 1995.
- Calderón, Alfonso y Marilis Schlotfeldt. *Memorial de Valparaíso*. RIL Editores, 2012.
- Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. FLACSO, 1985.
- De Undurraga, Antonio. *Pezoa Véliz. Ensayo biográfico, crítico y antológico*. Nascimento, 1951.
- Donoso, Armando. *Carlos Pezoa Véliz [sic]. Poesías, cuentos y artículos*, selección y prólogo de Armando Donoso. Nascimento, 1927.
- Fuentealba Lagos, Luis. *Poetas porteños. Antología*. Ediciones Océano (Sociedad de Escritores de Valparaíso), 1968.
- Hachim Lara, Luis. *Carlos Pezoa Véliz. Alma chilena de la poesía*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2005.
- Larrahona Kasten, Alfonso. *Historia de la poesía en Valparaíso. Siglos XIX y XX*. Ediciones “Correo de la poesía”, 1999.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*, Tomo I. Lom Ediciones, 1996.
- Parera, Modesto. *La poesía en Valparaíso*. Asociación Escritores de Valparaíso, 1972.
- Pezoa Véliz, Carlos. *Campanas de oro*, 2ª edición. Universidad de Concepción, Cuadernos Atenea, 1997.
- . *Alma chilena. Obras completas*, 2ª edición, prólogo de Naín Nómez. Lom Ediciones, 2008.
- Silva Castro, Raúl. *Carlos Pezoa Véliz (1879-1908)*. Ediciones Ensayos Literarios, Ministerio de Educación Pública, 1964.
- Solar, Claudio. *Veinte poetas de Valparaíso*. Ediciones Océano (Sociedad de Escritores de Valparaíso), 1955.
- . *Historia de la literatura de Valparaíso*. Gran Fraternidad de Escritores y Artistas de la Costa, 2001.
- Stavrides, Stavros. *Hacia la ciudad de umbrales*. Ediciones Akal S.A., 2016.
- Urbina, Ximena. “La colonización vertical en Valparaíso. Etapa inicial”. *Hybris. Revista de Filosofía*, núm. 7, 2016, pp. 97-127.