

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La Ciudad de Gonzalo Millán: Huellas, Imágenes, Testimonios y Metáforas

Informe Final de Seminario de Grado "Temas de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea"
para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumna:

Daniela Paz Manzo Mena

Profesor Patrocinante: Cristián Cisternas Ampuero

-Santiago Chile 2007-

..	1
Introducción .	3
Objetivos del presente trabajo . .	5
Metodología . .	6
Marco teórico .	9
Análisis de “Hacia la objetividad” como técnica para la construcción de La Ciudad ..	13
A.-Concepto, función y rol del poeta y su obra .	13
B.-Influencia y recursos técnico-estéticos. Propuesta propia en función del punto anterior . .	14
Contexto Histórico .	19
El problema del texto y su contexto; Forma y contenido: Análisis textual .	25
“Construcción” de la Ciudad . .	26
Desplazamiento, reiteración, acumulación e inclusión; Procedimientos en La Ciudad . .	37
Conclusiones .	43
Bibliografía .	47
Textos del Autor .	47
Textos sobre el autor .	47
Textos de consulta general . .	49
Virtual .	50
Anexo . .	51
Apéndice: Fragmentos citados en orden de aparición . .	57

Dedico este trabajo a mi familia Porque la amo; A mi madre, por su comprensión inmensa. A mi padre, por aterrizar, motorizar y ordenar este proceso. Y sobre todo, a mi abuela Por su paciencia, su fe, y su apoyo incondicional. A mis amigos; mi “Sueño Rebelde”. Y a Horacio Por tanta discusión fecunda Por ordenar e iluminar mi cabeza Por la concepción de estas ideas Y ante todo, por su amor.

Introducción

El siguiente informe surge del trabajo realizado durante el transcurso del seminario “Temas de la literatura Hispanoamericana contemporánea”. El problema de la historia o de cómo abordar desde la literatura los problemas sociales, ha sido una constante temática en la literatura latinoamericana del último siglo. Variadas e incluso contrapuestas han sido las posturas frente al tema, pero una cosa al menos queda clara pese a la discusión; el problema de la relación literatura / sociedad, es, por lo menos, una preocupación para los escritores latinoamericanos, independiente de cómo se resuelva.

En este sentido, y principalmente por algunas convicciones personales, es que ese es el tema central de este trabajo; las relaciones, tensiones y conflictos que existen entre la literatura y la sociedad, y como es posible ofrecer desde la literatura una respuesta ante dicha tensión, produciendo obras que, sin perder su especificidad de objeto literario, den cuenta o se hagan cargo de los conflictos del período en que se inscriben.

He escogido para tratar este tema, un texto perteneciente a nuestra realidad directa. Se trata de La Ciudad¹ de Gonzalo Millán. Extenso poema compuesto por 68 fragmentos², escrito en 1979, en el exilio, donde se lleva a cabo la reconstrucción de una ciudad que

¹ Millán, Gonzalo. La ciudad (poema completo) (L.C). Canadá, Québec: Maison Culturelle Québec-Amérique Latine. 1ra edición, 1979. (versión *on line* www.memoriachilena.cl)

² En su primera edición, que es la que estudiaremos aquí. Luego, en sus posteriores dos ediciones (1994, 1998), se realizan algunos cambios.

subsiste bajo una dictadura militar, que persigue a sus detractores, viola los derechos humanos y las libertades individuales de los habitantes. Este poema posee múltiples elementos que motivan una lectura que une referencialmente esa ciudad literaria con Santiago de Chile durante el periodo del régimen autoritario de Augusto Pinochet. Y bien, es precisamente ese juego entre realidad y poesía el que aquí me interesa rastrear y caracterizar.

La elección de este texto, pasa principalmente por considerarlo un objeto literario interesante, primero que nada, por elaborarse en base a una serie de procedimientos poético-formales particulares y complejos, y además, por su uso particular del lenguaje, capaz de generar una atmósfera y una sensación bastante acorde con el tema de la obra. Por algún motivo, en su totalidad, va generando un ambiente opresivo, asfixiante y monótono, efectos logrados solo a través del estricto orden y configuración de cada palabra, frase y oración dispuesta en el poema. En segundo lugar, es la poesía urbana una de las más representativas de nuestro tiempo, y en ella se pueden encontrar siempre elementos interesantes e indispensables para plantearse un problema como el de este trabajo. Y por último, porque el problema que da origen a esta investigación, habita plenamente en esta obra. Se presenta como eje meridional para la configuración del poema, siendo así, a mi parecer, una obra representativa no solo del periodo, sino también en relación con el tema de esta exposición: La Ciudad se plantea frente a la problemática literatura/sociedad, justamente a través de la creación de un discurso literario sobre una circunstancia de importancia histórica cercana, en tanto se ha leído como una suerte de “testimonio” sobre uno de los periodos históricos más convulsos y presentes de nuestra historia, puesto que aún, día a día, encontramos su legado entre nosotros. Sin embargo, y pese a lo que pudiera pensarse, rehuye al panfleto y la mera propaganda política, elemento que refuerza su importancia dentro del corpus al que pertenece (literatura escrita en dictadura), y destaca su pertinencia en relación al tema de este trabajo.

Creo que la lectura de La Ciudad, mantiene plena vigencia hoy, no sólo por la contemporaneidad de sus recursos literarios y estilísticos, sino principalmente por su dimensión temático-ideológica. La Ciudad nos ofrece, a través de su configuración de objeto literario, la representación de un momento de crisis social, no sólo por lo que factualmente se vivía, sino también y principalmente, por la conciencia que existe de estar viviendo un proceso de instalación, el inicio de un nuevo modelo de vida, que se desarrollará de ahí en adelante, pese a la “caída” del régimen y la vuelta simbólica a la “democracia”. Se trata del “testimonio” (usamos la palabra entre comillas por que en el desarrollo de este trabajo dicha noción será problematizada) de la imposición de una realidad, la que aún nos rige, que penetró en nuestra vida no sólo a través de lo que ya conocemos: consumo, tarjetas de crédito, explotación, crecimiento económico sin igualdad, etc., sino que además, permeó nuestras relaciones sociales y nuestro modo de ver el mundo, sumiendo a muchos en el miedo y la desconfianza, superponiendo a la solidaridad y la cooperación el individualismo, cambiando la participación y el ejercicio de los derechos ciudadanos, por una exasperante indiferencia, encierro y pasividad. Así, la virtualidad del dinero no solo existe a nivel económico, sino que se traslada a la virtualidad de los sentimientos, del placer, del amor y de la vida en general. Nos arrebató las certezas, las verdades y las creencias, que hoy se han vuelto móviles y oscilantes

como los capitales. En ese sentido es que la obra de Millán me parece de suma importancia, en tanto nos revela la perplejidad, la angustia y la rabia de quienes fueron parte del proceso histórico, y presenciaron con estupor la imposición de dicho esquema, que para nosotros hoy es tan cotidiano, tan familiar, como si siempre hubiese existido. Sin embargo, no se trata solo de una mirada retrospectiva, sino más bien de un posible lugar desde el cual proyectar un análisis lúcido de la actualidad, que nos permita seguir buscando respuestas para esta nueva coyuntura no tan nueva, que partió por allá, por esa ciudad, que cada día me parece más *esta* ciudad. Asumiendo que la historia no ha terminado, y que tampoco cambió de rumbo, La Ciudad es la respuesta ante un devenir del que también nosotros somos parte y agente.

El tipo de análisis que proponemos para este trabajo, parte de la llamada “Sociología de la literatura” o “sociocrítica”, que como explicaremos en adelante, concibe la obra literaria como un hecho social; un gesto, una respuesta o una acción frente y como parte de la realidad histórica a la que pertenecen autor y obra. Es por eso que la hipótesis de este trabajo es la siguiente:

En el poema La ciudad, se propone y construye desde la escritura y sus procedimientos poético-formales, una posible respuesta ante una serie de problemáticas y contradicciones surgidas de la relación entre literatura y sociedad, tales como, el problema del texto y su contexto, el cruce entre el autor y la obra, y la función estética versus la función social de la literatura. Dicha respuesta se halla determinada por un acabado programa estético, que unifica y determina la obra, relacionando indisolublemente forma y contenido, así como funcionalidad y valor estético.

Creo que, contrariamente a lo que podría pensarse, la perspectiva de análisis propuesta resulta bastante vigente y coherente aún en la actualidad, pues, las contradicciones sociales aún no han sido superadas, y muy por el contrario, se han visto agudizadas ante la incorporación de nuevos factores. Es cierto, muchas de ellas han cambiado de forma, se han virtualizado, volviéndose más difusas y fantasmagóricas, pero aún siguen allí, no han desaparecido. Si consideramos la literatura como una práctica social, ¿por qué debieran desaparecer las contradicciones de la producción de obra? Todavía existe la necesidad de elaborar respuestas, desde todos los frentes, sobre todo desde el arte, que tiene el deber de pronunciarse y asumir posturas frente a su realidad inmediata.

Objetivos del presente trabajo

El objetivo de este trabajo es describir y analizar el poema La Ciudad de Gonzalo Millán en base a algunas problemáticas o contradicciones fundamentales del quehacer literario (el problema del texto y su contexto, el cruce entre el autor y la obra, y la función estética versus la función social de la literatura), surgidas de la relación siempre tensionada entre literatura y sociedad, entendiendo la obra como una posible respuesta para dicha tensión en un contexto social e histórico determinado.

Además, en función de este objetivo general, se pretende también:

-Analizar el contexto de producción, las condiciones de producción, y la situación generacional, en tanto aporten al análisis de la obra.

-Reflexionar sobre el problema de la llamada “literatura política”, la funcionalidad del arte y su relación con el necesario valor estético y formal del objeto artístico.

-Analizar y problematizar la obra en su dimensión “testimonial”, en tanto evidencia poetizada de un periodo histórico convulso y decisivo para la instalación de un nuevo orden de realidad.

Metodología

Se llevará a cabo un análisis formal e interpretativo del poema, para lo cual recurriremos a algunas categorías y concepciones de la llamada “sociología de la literatura” o “sociocrítica” (a grandes rasgos: estudio de la literatura en relación a su contexto social) que servirán también para alimentar la reflexión en torno al problema de la relación entre literatura, sociedad y la funcionalidad del arte. Además, se llevará a cabo una descripción de los fenómenos y procedimientos verbales y poéticos utilizados en el texto, recurriendo a una serie de categorías escogidas según el caso.

En lo que se refiere particularmente al Análisis Textual, se realizará lo siguiente:

- Rastrear y describir la presencia y el funcionamiento de los objetos, imágenes, “testimonios” y sujetos que se despliegan al interior del poema, entendidos como “fragmentos de la realidad” que se quiere presentar o develar mediante la construcción de La Ciudad.

-Describir los mecanismos discursivos mediante los cuales se otorga orden, sentido y estructura a los elementos o piezas al interior del poema (“fragmentos de realidad”), en pos del objetivo y función asignada a la obra.

- Analizar los procedimientos en torno al sujeto / hablante; su ocultamiento y desdoblamiento mediante la invención de nuevas voces o personajes, problematizando la noción del “testimonio” y el punto de encuentro entre el autor y su obra.

-Analizar la correlación existente entre el poema y el programa estético propuesto por el autor en “Hacia la Objetividad”³, en relación con el problema de la función social y la función estética de la literatura, y cómo se intenta resolver la contradicción al interior de la obra.

Hemos mencionado que el poema La Ciudad, fue escrito en 1979, plena dictadura militar. Por eso, gran parte de las lecturas chilenas de La Ciudad se hallan determinadas tanto por su contexto de producción, como por quienes han realizado artículos y estudios sobre la obra, que en su gran mayoría, -salvo por las entrevistas y reportajes de los noventa-, corresponden a coetáneos de Millán, que compartieron con él la vivencia de la

³ Millán, Gonzalo. “Hacia la objetividad” (H.L.O.) En: Bianchi, Soledad, Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos, Soledad Bianchi, ed. Róterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983. pp. 53-57.

dictadura, el exilio, en muchos casos, y una determinada postura político- ideológica motivada por las circunstancias. Por tanto, muchos de estos trabajos toman como punto central la supuesta función testimonial y política del poema, así como sus circunstancias de producción, además de resaltar calidad y cualidad estética de los aspectos formales, poéticos y estilísticos, que marcan y diferencian al autor y su obra, reconocido y alabado en muchas ocasiones por críticos y escritores en tanto su originalidad, propuesta estética y el carácter experimental que imprime a su obra. Otro tema recurrente son los aspectos biográficos del autor, su vida en el exilio junto a sus experiencias personales, y como éstas nutren o se ven reflejadas en la obra. Muchos de estos trabajos, se encuentran en compilaciones y antologías, en las que se sitúa al poeta en la generación de los sesenta, y se otorga al poema La Ciudad un rol casi icónico en el corpus del periodo dictatorial y de la producción artística e intelectual de resistencia en el exilio.

Han escrito sobre Gonzalo Millán, solo por nombrar algunos de los trabajos más relevantes para esta exposición, principalmente Soledad Bianchi, quien en su artículo “La poesía de Gonzalo Millán, atención al detalle y concentrada intensidad”⁴ resalta varios aspectos formales de su poesía, en especial referidos a su primera publicación Relación Personal, y la conexión con algunos aspectos vivenciales. Sobre La Ciudad, en “La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente”⁵, realiza una interesante panorámica principalmente sobre la forma en que se representa el espacio urbano en la poesía chilena, en comparación y paralelo con otros poetas y obras. Incluye además al autor en todas sus antologías y compilaciones sobre el periodo.

Fundamental es el texto de Esteve White “Reconstruir la ciudad, dos poemas chilenos del exilio”⁶, para entrar al poema en cuestión, en el que también se realiza un estudio en paralelo de dos poetas y su forma de construir la ciudad. Aquí se entregan varios elementos que iluminan no solo el análisis formal, sino también la cuestión que dirige este trabajo, pues se proponen algunas ideas sobre el tema de la función social, el problema del testimonio, el programa estético y su concordancia con la obra, etc. También sobre La Ciudad, encontramos el trabajo de Grínor Rojo, presente en su libro Crítica del Exilio, titulado “Exilio, modernidad y postmodernidad en tres poetas chilenos”⁷, donde se da gran importancia a las condiciones de producción y se enuncian varias de las características formales y estructurales de la obra.

Además de La Ciudad, otro de los textos más estudiados del autor es Relación Personal, su primer poemario publicado, y desde el cual se proponen importantes rasgos que han de caracterizar su poesía en adelante. Entre estos destacan los trabajos de Carmen Foxley⁸ y Javier Campos⁹.

⁴ En: Revista Atenea, N° 461, Concepción: año 1990

⁵ En: Revista Chilena de Literatura, N° 30, Santiago: año 1987

⁶ En: Yamal, Ricardo. La Poesía Chilena Actual: (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988.

⁷ Rojo, Grínor. “Exilio, modernidad y postmodernidad en tres poetas chilenos. Gonzalo Millán Construye la Ciudad”. En: Crítica del exilio. Santiago: Pehuén, 1987

Hasta aquí hemos mencionado algunos de los artículos más relevantes en relación con este trabajo, pero existe un gran número de entrevistas, notas periodísticas y reseñas, que es pertinente revisar, aunque en gran medida se citan varios de los elementos presentes en los trabajos mencionados.

Todo lo anterior, alimenta y nutre este trabajo, iluminando dos zonas de análisis fundamentales en la producción poética del autor: el contenido y la forma. Sin embargo, no existe en la literatura crítica de la materia un análisis que problematice la relación que entre ambas zonas se da en esta obra, una relación que, desde mi punto de vista, aspira a constituirse en un vínculo dialéctico y unificante, que otorgue un carácter especial al texto sobre otros con características similares. Lo anterior, se explica solo en concordancia con la *poética* propuesta por el autor, que rige y delimita la relación productiva que se establece entre forma y contenido, y que se proyecta a la relación entre el texto y el contexto, el autor y la obra, y sobre todo, a la discusión entre función social versus función estética de la poesía. Para realizar dicho análisis, como es de suponer, debe realizarse una revisión acuciosa del texto "Hacia la Objetividad", tomando en cuenta los recursos, concepciones y parámetros que expone el autor, en tanto programa estético. Parece ser que dicho trabajo no ha sido realizado en profundidad, pues, como decíamos, no se ha abordado el poema La Ciudad como una unidad total, en la que literatura y realidad, forma y contenido, se hallan entrelazadas programáticamente en pos de una concepción poética delimitada y correspondiente a la propuesta técnico-estética del autor, enfrentándonos, necesariamente, a las discusiones que hemos planteado y que no han sido abordadas, desde la obra en sí, por quienes han hablado de la materia.

⁸ Foxley, Carmen. Seis poetas de los Sesenta. Santiago: Universitaria, primera edición, 1991.

⁹ Campos, Javier. La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (G.Millán, W. Rojas, O Hahn). Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature; Concepción: LAR, 1987.

Marco teórico

Hemos propuesto a modo de hipótesis para este trabajo, que el poema La Ciudad, funcionaría como una respuesta, tentativa, claro está, frente a la eterna tensión entre literatura y sociedad. Dicha tensión se ha visto alimentada por las discusiones infértiles que entre sí han desarrollado dos visiones absolutamente contrapuestas y estáticas frente al tema; por una parte, los que proponen que la literatura y el arte en general, deben constituirse como “reflejo” de su realidad inmediata, funcionando la fidelidad a lo real como un criterio de calidad a la hora de evaluar la obra. Así, el autor debe ser una suerte de vocero de su clase, siendo fiel a ella y sus intereses. Como sabemos, es esta la idea que manejamos de una llamada *estética marxista ortodoxa*, lugar común obligado a la hora de discutir del tema para quienes defienden posturas disímiles. Por otro lado, están quienes plantean que el arte es una entidad completamente autónoma de cualquier contexto o referente externo, se explica y se sustenta en si misma, como mundo autovalente y autónomo. Lo que importa realmente es la forma en que se utiliza el lenguaje, entendido como material de la literatura, y que le da su especificidad. No se trata de dejar de lado el contenido, pero este no exige necesariamente sustento en la realidad concreta de su momento, ni en la condición del autor. Se ataca a la postura opuesta a partir de la baja calidad estética de algunas producciones realizadas bajo una concepción estética ortodoxa, que es caricaturizada, y utilizada como un tópico de descalificación del mismo modo que la URSS lo es a la hora de probar la ineficacia del socialismo. Pues bien, la anterior discusión podemos resumirla básicamente en una serie de oposiciones, que son las que dan origen a este trabajo, pero principalmente y en el tema de la discusión estética sobre la obra, podemos metodológicamente decir que se

trata de un problema de *forma y contenido*.

Sabemos que esta discusión, planteada en estos términos, es una confrontación estéril y agotadora, que difícilmente podría conducirnos a respuesta alguna. Frente a dicha esterilidad de opiniones es que se plantea la *sociocrítica*, o *sociología de la literatura*, que ofrece una visión distinta, tomando como punto de partida las concepciones de dinamismo y dialéctica propias de los procesos sociales, constantes y vivos, que son extrapolados a la literatura entendida también como hecho social. Desde allí es que se considera al **autor como sujeto social e histórico**, cuya identidad como individuo se ha forjado en relación a un colectivo, un determinado momento, sociedad, cultura e instituciones, que moldean su visión de mundo y su ideología, elementos inalienables de su producción en tanto creación de una conciencia autorial *transubjetiva*¹⁰. En relación directa con lo anterior, es que se concibe la literatura como *producción y no producto*¹¹, es decir, como un proceso constante de creación de sentidos y respuestas, en y sobre la realidad y los discursos ideológicos que en ésta operan. Así, el autor se transforma en un productor de significaciones, nacidas de las lecturas que es capaz de realizar de su *contexto*¹², y transponer en objeto literario¹³. Dicha respuesta, se construye trabajando *con* el lenguaje sobre los discursos que median la realidad, lo que le

¹⁰ “El carácter social del autor se demarca más agudamente aún cuando se reflexiona sobre los instrumentos de la producción literaria: el lenguaje en primer lugar, la formas que la tradición ha transmitido luego. Y fundamentalmente, los materiales, las temáticas, las convenciones, las leyes de legitimidad artística, que son en lo esencial, sociales y colectivas. En esta perspectiva, la definición de autor como individuo, exige abrirse a su problematización como sujeto social que, conciente o inconscientemente, según su voluntad y a veces contra ella, escribe su obra en un medio predeterminado, dentro de un sistema literario que lo define y lo limita y que, incluso traza el horizonte de sus rupturas y sus innovaciones. Así, la producción del autor-cuanto más individual se reclame y pese a ello- siempre es producción social y práctica de un sujeto socialmente determinado: de un sujeto, en última instancia, transindividual, y de una conciencia, siempre, colectiva.” Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Autor*. En: Conceptos fundamentales de la sociología de la literatura. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Pág. 12-13.

¹¹ “La novedad de Bachtin reside en el cambio de punto de vista sobre las relaciones literatura-sociedad. El foco se desplaza de la literatura como producto a la literatura como producción, es decir: 1) que el carácter social de la literatura se manifiesta en los materiales y en el proceso que la constituye; 2) que la actividad literaria es una entre las practicas sociales y, por lo tanto, que el estatuto social de la literatura se define precisamente por el carácter de su práctica.(...) Concebida como producción, en cambio, la literatura asume su carácter social como rasgo interno, que califica la actividad literaria, a los medios de producción textual y a las ideología literarias con que la literatura es producida.” Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Hachette, primera edición, marzo 1983. P.33.

¹² Cuando hablemos de “contexto” lo estaremos haciendo desde una perspectiva sociológica. “Conjunto de datos, acontecimientos sociales que condicionan el comportamiento lingüístico incluso estilístico. La relación entre contexto situacional o situación socio histórica y la creación artística la estudia la crítica sociológica”. (Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Angelo Marchesse y Joaquín Forradellas. Ariel: Barcelona, 1989.) Nos referimos a la situación histórica, social, cultural etc, que enmarcan al autor y por tanto a la producción de obra, también llamadas circunstancias extratextuales, y que como sabemos, para este trabajo son más que mera coincidencia o detalle casual.

¹³ “(...) es un *sujeto social* el que produce, trabajando con los “objetos ideológicos”, un discurso sobre la realidad (...)”. Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo, Op Cit. P. 34

otorga el carácter social como *rasgo interno* (entendiendo que la lengua es una institución social), no dependiente de cuán “social” o “político” sea el contenido en relación a lo que *debería* reflejar. “(...) desplazada la cuestión sobre el carácter reflejo a la instancia previa de las ideología sociales, la literatura se define como producción de significaciones y de formas de significaciones, a partir de discursos ideológicos y de la lengua: ésta es el material, aquellos son los contenidos del texto.”¹⁴

Cuando la respuesta producida desde la literatura es acertada, se propone no solo desde el contenido, sino también desde la forma, que ha de ser útil a las ideas que se están trabajando y acorde a la situación histórica. Debe dar cuenta por sí y en sí de las tensiones ideológicas, los avances tecnológicos, las relaciones sociales y de producción de su momento. El esmero de la forma y la técnica, será lo que mantenga la especificidad de la obra como objeto literario, permita el trabajo productivo con los contenidos y las ideologías, y finalmente “rescate” la obra, por una parte, del encierro en la autonomía, y por otra, de las cadenas del reflejo.

Como proponen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo¹⁵ en su lectura de Bachtín, la *forma* no es la mera forma de la palabra, sino que se concibe indisolublemente unida al *contenido*. Por tanto, cuando hablemos de forma, será la forma del contenido, no del material que es la lengua: “La forma literaria es forma del contenido y no forma del material. O, para decirlo mejor, la forma organiza los contenidos, trabajando con el material lingüístico. Es necesario subrayar el carácter crítico que este concepto de forma tiene respecto de la teoría de los formalistas (en su versión extrema, las posiciones de Sklovski, para quien el contenido de una obra es la suma de sus procedimientos). El carácter social de la forma legitima la empresa de una poética sociológica: lo que es social en la literatura es la forma misma, entendiendo por forma *la organización estética de contenidos axiológicos*: “La forma es la expresión de la relación activa y axiológica de un autor creador con el contenido. (1978, 71)”¹⁶

Frente a esta discusión, como hemos dicho, eterna, estéril y aparentemente irreconciliable, es que Walter Benjamín se pronuncia en su artículo *El autor como productor*¹⁷, cuyas ideas sirven al dedillo para este planteamiento que hemos venido desarrollando. Para el autor, dicha discusión es *adialéctica*, es decir que, concebir la *forma* como entidad separada del *contenido* carece absolutamente de sentido, del mismo modo que separar al autor de su realidad directa. Sin embargo, se apura en aclarar que no se trata de un determinismo, sino de una relación en que todos los factores se imbrican y se retroalimentan en el proceso creativo, sin que ninguno vaya al servicio eterno, constante e inamovible de otro. Es decir, y siguiendo su tradición materialista, se trata de una relación dialéctica de todos los factores que se encuentran mediando en un contexto y que inevitablemente en dicho proceso se hacen parte de la obra. Así, la obra,

¹⁴ Idem. p. 37

¹⁵ Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, primera edición, marzo 1983.

¹⁶ Op.Cit. p. 34. En cursiva: Cita de Bachtín realizada por los autores

¹⁷ Benjamín, Walter. “El autor como productor” (E.A.C.P.). En: *Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.

tal como hemos planteado hasta aquí, no es *reflejo* de la realidad o de una determinada postura política, si no que es resultado de un complejo proceso de mediaciones, donde el contexto, es decir, las ideologías operantes, los sucesos históricos, las relaciones de producción, etc., se hacen visibles tanto en *forma*, como en *contenido*. La obra únicamente puesta al servicio funcional de una causa, de una *tendencia política*, descuida necesariamente su *tendencia literaria*, pues contribuye al debate estéril de la *forma* versus el *contenido*, donde ambas nociones parecen estables, inamovibles e incorruptibles, ideas inverosímiles dentro de un sistema de relaciones en constante cambio, modificación y revolución permanente, como es nuestra realidad, y es precisamente en estos *contextos sociales vivos*, como denomina el autor, en que se instalan las obras. Frente a esto, citamos: “La tendencia de una obra literaria, solo podría concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria”¹⁸. El autor propone, como superación dialéctica de esta contraposición estéril, el concepto de *técnica*¹⁹, que no es más que la propuesta literaria del autor, el programa estético e ideológico podríamos decir, en que éste debe apropiarse de las innovaciones, cambios y avances técnicos de su momento para producir una obra viva, que más que dar cuenta de un momento, entendido como un estado inamovible, debe dar cuenta de las contradicciones, los cambios, los giros, las tensiones, del *contexto vivo* en que produce su obra, siempre mediado por las relaciones de producción, asegurando la unificación de *forma* y *contenido* en el todo que constituye la obra; la confluencia de una *tendencia literaria* y una *tendencia política* en pos de la calidad de la creación: “ (...) esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política correcta, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria”²⁰. “La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo, del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. Un autor que no enseñe a lo escritores, no enseña a nadie”²¹.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, propongo que, “Hacia la Objetividad”²², texto que funciona como poética del autor, da cuenta de esta preocupación por la función de la poesía, el puesto del poeta en la sociedad, y la innovación de la forma. Una innovación que no es fin en sí mismo, sino que, persigue dar cuenta de las tensiones y problemáticas

¹⁸ Op. Cit. p. 118

¹⁹ “(...) dicho concepto de técnica depara el punto de arranque dialéctico desde el cual superar la estéril contraposición de forma y contenido. Y además tal concepto entraña la indicación sobre como determinar correctamente la relación entre tendencia y calidad, por la cual nos hemos preguntado al comienzo”. (E.A.C.P.). p. 119.

²⁰ Ídem. P. 118.

²¹ *Ibíd.* P. 129.

²² Millán, Gonzalo. “Hacia la objetividad”(H.L.O.) En: Bianchi, Soledad, *Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Soledad Bianchi, ed. Róterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983. pp. 53-57.

del momento en que se produce, hacer del objeto artístico un artefacto coherente e hijo de su tiempo. En ese sentido, la *objetividad* es la *técnica* propuesta por el autor, los fundamentos basales para dedicarse a la tarea de producir una obra entendida como hecho social, resguardando su calidad estética y la especificidad del discurso literario.

Análisis de “Hacia la objetividad” como técnica para la construcción de La Ciudad

Dos puntos fundamentales son los expuestos en este breve texto que nos hacen proponerlo en esta oportunidad como programa estético rector del poemario que analizamos, y bajo los conceptos que hemos trabajado en este capítulo, como la *técnica* propuesta por el autor para componer su obra en base a ciertos preceptos. Se trata, podríamos, decir de una suerte de marco teórico para la creación. No se explicita que se trate de la composición particular de La Ciudad, pero en ésta podemos reconocer varias de las propuestas elaboradas en este texto.

Los puntos fundamentales son:

A.-Concepto, función y rol del poeta y su obra.

B.-Influencia y recursos técnico-estéticos. Propuesta propia en función del punto anterior.

Pasamos, a continuación, a resaltar los elementos más importantes de cada punto:

A.-Concepto, función y rol del poeta y su obra

Este punto cumple un rol decisivo en cuanto a la elección del marco teórico, puesto a que, la lectura de este texto- “Hacia la objetividad”-, ilumina en relación a las concepciones poéticas del propio autor, que se encuentran bastante cercanas a los conceptos que estamos desarrollando.

Primero que nada, declara que en su poesía existe una “relación recíproca entre imaginación y realidad externa”²³, idea que nos sitúa de inmediato en una concepción distinta de la autonomista plena, y ocupada de la dialéctica que existe entre la subjetividad creadora del poeta y su infranqueable realidad. En este mismo sentido es que se realizan una serie de aclaraciones en torno al concepto de *objetividad*, haciéndose cargo así del peso cultural que éste porta, en tanto indiferencia, ausencia de postura, falta de compromiso, etc.: “La impersonalidad, el distanciamiento de la poesía objetiva no significa de ningún modo un retorno a las premisas clásicas. Se trata de una objetividad contemporánea, donde la concreción, el realismo y la mecanización paradójicamente

²³ Op. Cit. P.53

producen irrealidad, donde el caos regular y repetitivo de la dictaduras de cemento conduce a la fantasmagoría”²⁴. Es importante esta cita, puesto que, expresa el carácter del concepto de “objetividad” que se está proponiendo, en tanto se especifica como una *técnica* que permita dar cuenta a través del arte y su especificidad del momento histórico, y las preocupaciones del poeta, en relación a su *tendencia política*. Se trata de la *objetividad como tendencia literaria*.

También relativo al concepto de *objetividad* y su relación con la función de la poesía, expresa lo siguiente: “La objetividad no es deshumanizante ni deshumanizadora. La poesía es lenguaje, efectiva comunicación humana. Aunque se habla de objetos, el hombre nunca está excluido, la humanidad está siempre implícita. La objetividad tiende a reducir la excesiva individualidad. Como decía Ponge, la objetividad corrige una visión demasiado antropocéntrica”²⁵ En este sentido, vemos cómo se recurre a la objetivación del lenguaje y la experiencia, con el objeto de potenciar la obra en su dimensión social, despersonalizarla, volverla artefacto colectivo y propio de una realidad más amplia que la pura subjetividad de un autor. Los objetos son comunes y culturales, se trata por tanto de una forma útil de colectivizar la experiencia. Por otro lado y al parecer opuesto, se trata también de un proceso de estandarización a través del lenguaje, que reproduce y emula desde la poesía dichos esquemas seriales y homogenizantes a que las sociedades capitalistas nos someten, develando así y problematizando al sujeto lector en su propia realidad.

Por último, me interesa destacar en este punto la mención que el autor realiza de Gonzalo Rojas, a quién reconoce como su maestro, y de quien extrae su concepción de poesía “(...) A él debo, entre otras cosas, la consideración de la poesía como conducta, la necesidad del creador de asumir una postura estético-moral y estético-política siempre solidaria con el hombre. (...)”²⁶ En este caso, se expresa mediante la referencia a Gonzalo Rojas, una concepción del quehacer poético unido indisolublemente a la realidad, la historia, la humanidad, y la política. De más está comentar la cercanía existente entre “una postura estético-moral y estético-política” con el concepto de *tendencia* propuesto por Benjamín y que hemos revisado, en tanto factores necesarios que deben confluir en la obra.

B.-Influencia y recursos técnico-estéticos. Propuesta propia en función del punto anterior

Como primer elemento, el autor menciona la preocupación que existe en su poesía por lo urbano y material, proponiendo como primeras e importantes influencias las

²⁴ Ídem. P.55

²⁵ Íbid. p57.

²⁶ Íbidem.

“Residencias” de Neruda y “Poeta en Nueva York” de García Lorca: “El concepto nerudiano de *poesía impura* ²⁷ alentó y encauzó mi preferencia por objetos y realidades tradicionalmente antipoéticas. La visión de multitudes alienadas de Lorca, orinando y vomitando gregariamente, me hizo ver la megalópolis contemporánea como la concretización esencial de la sociedad industrial” ²⁸ .

Se menciona también en este mismo sentido las influencias de Rimbaud, en tanto aprende de él la preferencia por el uso de la identidad en lugar de la comparación, una tendencia que observaremos posteriormente en su obra; la utilización de imágenes y objetos “desnudos”, con escasa mediación, el desprecio por la metáfora y las figuras tradicionales, la preferencia por los juegos de palabras y las figuras de dición. Importantes son también los poemas de William Carlos Williams de quien toma la obsesión por los fragmentos materiales repartidos por la ciudad y, más importante aún, la concepción del poema como una *máquina de palabras*, la mirada objetiva y el habla coloquial ²⁹ . Está también presente en este recuento, un paseo por la poesía oriental (China y haikú ³⁰ japonés) de donde toma “el uso de una forma simple pero plurivalente, y a evitar los vicios de la explicación y la reiteración” ³¹ . Sabemos que en La Ciudad

²⁷ “La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo. (...) Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. (...) Sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada.” En: “Caballo Verde para la Poesía”, N ° 1. 1º de octubre de 1935. Citado en: Reina, Manuel Francisco. “Pablo Neruda y los poetas españoles”. centro virtual Cervantes: <http://cvc.Cervantes.es/actcult/neruda/acerca/reina.htm>.

²⁸ H.L.O. p.53

²⁹ Williams es uno de los ~~poetas modernistas~~ más innovadores y admirados. Fue condiscípulo de los poetas Ezra Pound y Hilda Doolittle . Más tarde se convirtió en impulsor del uso literario del habla coloquial . Poeta de gran sencillez expresiva y de fácil comprensión, con cierto gusto por la adivinanza , interesado en la constante experimentación y en la intimidad lírica . Como otros ~~modernistas~~ , procura diluir la figura del poeta , dejando que hable el poema por sí mismo. No busca los símbolos en las cosas sino más bien las propias cosas , que expresa imitando la fluidez del habla . Williams cree que la realidad objetiva despierta la imaginación de quien la percibe, y no el proceso inverso. Utiliza el verso libre y la disposición visual de las líneas marca la estructura poética. En su obra *Paterson*, escrita a lo largo de varios años, mezcla poesía , prosa y collage incluyendo incluso fragmentos de publicidad . Constituye una especie de biografía épica de un doctor/poeta, pero formalmente consiste en un montaje de escenas y de imágenes, con pocos verbos que las vinculen explícitamente. (www.wikipedia.org). Muchos de los elementos mencionados son de fácil reconocimiento en la elaboración poética de Millán. Podemos reconocer a Williams como una de las influencias más relevantes.

³⁰ El haiku (俳句), derivado del haikai , es una de las formas de poesía tradicional japonesa más extendidas. Tradicionalmente el haiku, así como otras composiciones poéticas, buscaba describir los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones, o la vida cotidiana de la gente. Muy influido por la filosofía y la estética del zen , su estilo se caracteriza por la naturalidad, la sencillez (no el simplismo), la sutileza, la austeridad, la aparente asimetría que sugiere a la libertad y con ésta a la eternidad. (www.wikipedia.org)

abundan las imágenes polisémicas que juegan un rol central en la construcción significativa del poema, pero donde la interpretación es de plena responsabilidad del lector. De la poesía oriental y la objetividad angloamericana heredó “el habla lacónica, la economía verbal, el ritmo natural, la claridad, la intensidad y la concepción del poema como un “intervalo lúcido” (como “epifanía” en el decir de Joyce), momento en el cual se concentra y cristaliza la experiencia o visión”³². Dicha concepción variará posteriormente, al volverse limitada, según sus propias palabras, en tanto “Los momentos excepcionales donde la verdad se revela crean una realidad discontinua y demasiado excluyente. Se me dio la necesidad entonces de crear una poesía basada en el *Crhonos*, tiempo histórico, y ya no en el *Kairos*, la ocasión favorable”³³. Entendemos, por tanto, que existe en el poeta la preocupación por la realidad histórica y la relación que con esta tiene su poesía.

De todos estos elementos nace La Ciudad, que según el propio autor se inscribe en la tradición de la poesía urbana que se inicia con Baudelaire.

Reconoce también la existencia de cercanías temáticas entre el movimiento pictórico pop y su poesía. Elementos como: imágenes de los *massmedia*, objetos y mercancías de la sociedad industrial, publicidad, producción en serie, etc. abundan y estructuran La Ciudad. Se mencionan también algunas coincidencias técnicas “como la supresión, la condensación, fragmentación, repetición, seriación”³⁴, procesos que hablan directamente del momento histórico que se vive. Se trata de procesos propios de las sociedades industriales y que son apropiados por el arte como un modo de develar en si mismo la existencia del sujeto actual. Así como en gran parte de los puntos expuestos en esta poética, el autor se apura en hacer aclaraciones frente a cada elemento que declara como influencia, lo que va revelando y construyendo su propia propuesta. En este sentido, propone lo siguiente frente al movimiento “pop”: “Sin embargo creo que esta afinidad es mayor con la corriente pop inglesa que la norteamericana, ya que en la primera persiste, como en mi poesía, cierto subjetivismo. En mi poesía, a diferencia del pop, no existe neutralidad ni aceptación. Existe una visión crítica, antagonista y negadora, una rebeldía a los valores del sistema establecido”³⁵. Claramente, el autor está planteando la tendencia política de su poesía, sin apartarse de las corrientes y tendencias del momento, pero tomando de estas su potencial contestatario y subversivo, que muchas veces es integrado y absorbido por el sistema y la institución.

Propone su poema como *poema-objeto*, “visual y concreto”, constituido por partes ya existentes, objetos y artículos escogidos de la realidad para conformar una nueva unidad, similar a la idea de *ready made* duchampniano. Este es el rol que cumplen las frases

³¹ Op. Cit. p. 54

³² Ídem. p. 55

³³ Ibíd.

³⁴ Íbidem. p. 56

³⁵ Ídem.

hechas, las definiciones de diccionarios y enciclopedias, que son incluidas en los poemas; fragmentos-objetos-partes que componen un nuevo artefacto, que se encuentra cargado de todos los sentidos e historias que porta cada parte escogida.

Fenómenos como el fetichismo, la reliquia y la idolatría, se presentan constantemente en la sociedad actual, que el autor identifica como “relaciones entre imaginación y mundo material”³⁶. Dichas relaciones se establecen con objetos de uso cotidiano y mercancía desechable. En este sentido es que el autor propone la objetividad, como una forma con bastante potencialidad y campo para Latinoamérica, lugar donde dichas relaciones con los objetos se ven potenciadas por la tradición colonial, y la exportación de materias primas, que luego nos son devueltas como objetos, manufacturados en otras realidades, en países lejanos a nuestra cultura y realidad, desechables, ajenos y llamativos, con los cuales establecemos extrañas relaciones. “Estos objetos llegados del imperio que las burguesías criollas importan, adoran e imponen como símbolo a las mayorías del continente, nos son doblemente extraños, doblemente abismantes. Desenmascarar ese objeto y nuestras actitudes hacia él, es empezar a revelar nuestro verdadero ser”³⁷. Vemos entonces, como la objetividad no es solo un procedimiento técnico-estético, sino que se trata de un instrumento que desde la escritura permite desencadenar otros procesos, sociales y finalmente políticos, en tanto cuestionan y develan el rol que ocupamos en este complejo sistema de relaciones. La elección de la objetividad como técnica, en función del concepto y el objetivo planteado para la poesía, nos expone la posición política del autor frente a su quehacer en el mundo real, en el *contexto vivo* al cual pertenece.

Por otro lado, haciendo referencia nuevamente a Gonzalo Rojas, el autor sitúa su poesía de corte “cosalista” u “objetivo”, en la tradición material de la poesía chilena, presente en *Tala* de Mistral y en los “Tres Cantos Materiales” de Neruda. Establecería, así, la poesía objetiva una continuidad con la tradición y no necesariamente una ruptura.

Hemos expuesto los elementos más relevantes de “Hacia la Objetividad” con el fin de demostrar su carácter de poética, programa estético o *técnica*, resaltando cómo confluyen en éste tanto la *tendencia política* (relación literatura/sociedad, función social para la poesía, rol del autor, etc.), como la *tendencia literaria* (influencia, estética, elementos recursivos, etc.), que deben ser parte de la obra. Reconocer en este texto elementos programáticos para la composición de *La Ciudad*, nos lleva a pensar que es esta obra el lugar donde deben unificarse y materializarse los preceptos desarrollados en el programa. Desde esta perspectiva es que analizaremos nuestro objeto de estudio, iluminado por las propias luces que entrega el autor.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibidem.* p. 57

Contexto Histórico

Gonzalo Millán, nació en Santiago, en 1947. Realizó sus estudios medios en el Liceo José Victorino Lastarria, y luego estudió Castellano en la Universidad de Concepción, donde forma parte del grupo poético “Aurúspice” junto a Jaime Quezada, Silverio Muñoz, Floridor Pérez, Javier Campos, entre otros. Publica su *opera prima* Relación Personal en 1968, posteriormente La Ciudad en 1979, Vida en 1984, Seudónimos de la Muerte en 1984, Virus en 1987, y su antología Trece Lunas en 1998. Ha sido ubicado por la crítica en la generación de los 60, también llamada de “la joven o nueva poesía chilena”, prefiriendo personalmente el primer termino, pese a tener varias diferencias con el sistema generacional, en vista que los otros dos, implican un juicio, que con el cambio de las circunstancias puede volverse ambiguo y prestarse para una serie de confusiones.

Dicha generación ha sido bastante caracterizada y estudiada por la crítica, sobre todo por escritores e intelectuales coetáneos. Los datos más importantes que la delimitan podemos encontrarlos básicamente en un artículo de Javier Campos, que a continuación citamos: “hasta ahora la crítica a señalado solo algunas consideraciones muy externas cuando se refiere a esta promoción. Es decir, nacen entre 1935 y 1950; comienzan algunos a publicar sistemáticamente a partir de 1961; no entran en conflicto con la tradición poética previa, principalmente con los nacidos entre 1920 y 1935; el contacto y la actividad poética se desarrollan a través de grupos poéticos o revistas de considerable importancia y circulación (Aurúspice, Trilce, Tebaida, principalmente), recitales colectivos y la realización de cuatro encuentros nacionales de la Joven Poesía (1965, 1967, 1971 y 1972)”³⁸. Además se presenta una sistematización del contexto socio político de la generación, que marcaría no solo su actitud y rol en el sistema literario chileno, sino

también una particular formalización en su poesía, que según el autor ha sido un fenómeno poco estudiado por la crítica hasta ese momento.

Pues bien, se trata de una promoción poética que se gesta como tal en un momento histórico particular: los años sesenta, período en el cual una serie de hechos convulsionan al país, principalmente la creciente organización política de los sectores populares en torno a sus demandas y necesidades, ya no entendida como mera lucha reivindicativa, ya que, experiencias como la Revolución Cubana de 1959, motivan la apertura a la posibilidad real de la construcción de un proyecto de país distinto, esta vez por la vía electoral. Así, estos sectores, buscan respuestas a sus problemáticas, obligando, sobre todo a los sectores de las capas medias, conformados principalmente por profesionales, intelectuales, técnicos calificados y empleados públicos, a ir definiendo una opinión clara y delimitada frente a esta contingencia nacional sin muchas opciones por delante: por una parte, mantener una postura moderada frente a la cuestión social, dando respuestas a algunas reivindicaciones de las clases populares, pero en justo equilibrio con las clases empresariales y los sectores políticos conservadores, opción representada por el gobierno de Eduardo Frei y la Democracia Cristiana; por otra, adherir derechamente a la propuesta política y social de la Unidad Popular y su vía electoral al socialismo; o bien, comprometerse de lleno en la construcción de un proyecto socialista revolucionario, apostando por la liberación nacional y finalmente continental, alternativa representada principalmente por el MIR. Y es precisamente a este sector en disputa, la “clase media”, al que pertenece gran parte de los poetas de este período. Por tanto, y según lo señala Campos ³⁹, se encontrarían ellos mismos inmersos en estas profundas escisiones del país, respondiendo desde la literatura, donde dicha respuesta no era precisamente lo que la crítica de izquierda del momento estaba esperando. Se critica a estos poetas jóvenes el no dar cuenta del período histórico que se vive de forma directa, como sí ocurría con otras manifestaciones, principalmente la música (nueva canción chilena). Se les acusa, por entonces, de escribir una poesía alienada, superficial e individualista, no necesariamente hermética, pero donde lo más importante sería la interioridad y la mirada particular que se tiene de la realidad, idea que no es discutida por quienes han escrito sobre el período, pero sí explicada desde varias perspectivas.

Es cierto que la generación de los sesenta se desarrolla en un contexto básicamente universitario, y por ende, más o menos intelectual. Es para tal público, por tanto, para quien se escribe y no para las masas, siendo esto una marca de cierta intelectualidad, que, tal como plantea Federico Schopf ⁴⁰, se mantendrá como una constante heredada, para bien o para mal. De todos modos, dicho desarrollo artístico y cultural universitario se ve propiciado exclusivamente por las circunstancias históricas, la reforma universitaria y la vasta organización a la que se asiste en todos los sectores y sobre todo en la escuela, lo que abre desde su comienzo contradicciones vitales para los poetas, y que han de

³⁸ Campos, Javier. “La poesía chilena joven en el período 1961-1973”. En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica. Concepción: LAR, 1988.

³⁹ Op.Cit.

⁴⁰ Schopf, Federico. “Fuera de Lugar”, En: Araucaria N°9 (1980).

entregar a su creación mayor complejidad y riqueza a la hora de estudiarla. Dichas contradicciones, básicamente la de adherir a los movimientos sociales pero no hacer una poesía que lo refleje directamente y como se estaba acostumbrado desde los “realismos socialistas”, es la mayor crítica realizada, y la tensión fundamental, que, desde lo propuesto por Campos⁴¹, se sintetiza a través de una particular formalización poética, que sí estaría dando cuenta de las convulsiones sociales y del momento histórico que se vive. Dichas características formales podemos resumirlas en los siguientes aspectos:

1-. Se mantienen recursos y formas de la poesía inmediatamente precedente (pensemos en Linh, Tellier y la antipoesía), tales como el coloquialismo, la representación de la cotidianidad, la ironía y las dos ya conocidas subdivisiones tipológicas; una poesía de los “lares”, frente a otra de corte urbano. Es importante este punto porque uno de los elementos más resaltados de esta generación es que, precisamente, no rompe con la poesía anterior, presentando, de todos modos, algún grado de renovación y propuesta frente a la tradición, cuyo carácter y profundidad se encuentran aún en disputa entre los críticos.

2-. Aprehensión y por tanto, una representación de la realidad de un modo fragmentado y escindido, lo que indudablemente daría cuenta de una actitud vital, en la que la realidad circundante, acelerada, conflictiva y convulsa, cala y determina al poeta y su producción, específicamente en el lenguaje y recursos formales.

3-. Constante tendencia a objetivar la realidad, es decir: presentar las cosas, situaciones, experiencia y objetos, como si se tratase de una imagen cinematográfica, abstraída, aparentemente, de una conciencia estructurante. Digo aparentemente, porque la subjetividad se hace patente en algunas ocasiones, se escapa digamos más bien, y está constantemente presente en el orden y la disposición estética, y finalmente subjetiva de dicha objetivación aparente. Habría, quizás, en este elemento, una voluntad escapista, pero (desde mi punto de vista), existe más bien un constante esfuerzo de no teñir, direccionar o ideologizar la creación, afán que se comprende plenamente en un contexto tan polarizado. Podríamos plantear por tanto, que la poesía de la generación de los sesenta realiza, al menos en este período previo a la Unidad Popular y al Golpe, una delimitación entre la vida y la obra, puesto que en muchos casos existe una militancia personal y sin embargo, la poesía se mantiene al margen de lo político en el plano del contenido, y se presenta esta contradicción personal y vital sólo en el plano formal y los recursos estéticos, manteniendo viva y candente un contradicción que inquieta y hace crisis cada cierto tiempo.

4-. La preocupación metapoética y funcional, que como veremos más adelante, marca en cada período a estos autores, y es un tema central en la obra que moviliza este trabajo. Pues bien, dado el cúmulo de tensiones en que habita esta promoción, es que existe desde siempre una preocupación constante por *el cómo* debe ser la producción poética; en los sesenta aprenden y experimentan la objetivación como modo de separar y delimitar, no sin contradicciones, la obra del acontecer polarizado y “ultra”-ideologizado que amenaza la especificidad del discurso poético; en los setenta, ante una nueva crisis creativa y un supuesto agotamiento de las formas, como propone Federico Schopf⁴², la

⁴¹ Campos, Ibíd.

discusión será otra; cómo dar utilidad y coherencia a la creación poética frente a la realidad de la Unidad Popular, a la que adhieren en su mayoría, pero sin caer en los excesos panfletarios, y por tanto, en la desvalorización de la poesía. Luego del Golpe de Estado, y ya en el exilio, se ven obligados por una necesidad superior, gatillada por las circunstancias y el impacto de la dictadura militar, a poner en rodaje todas esas nuevas formas y recursos ensayados anteriormente- la actitud experimental y crítica y el ejercicio metapoético- al servicio de una poesía que sirva, una poesía útil para la circunstancias y para la propia subsistencia. Esta vez, no hay tiempo para discutir, pues una vez más la realidad supera la ficción, y la creación aflora como una necesidad de decir, romper el silencio, denunciar, testimoniar, etc.

Lo interesante es, que al menos en el caso que vamos a analizar en esta oportunidad, el resultado creativo no deja de ser fruto de una profunda reflexión en torno al ejercicio mismo de la poesía; recursos, formas y lenguaje, sin abandonar la eterna preocupación por la constante tensión entre literatura y sociedad, a la que se vieron entregados los autores, intensificada por lo acontecimientos. Todos estos factores confluyen, y hacen que en su mayoría los resultados sean de alta calidad estética, depurados, controlados en forma y contenido, y pese a su urgencia, se distingan de aquello que siempre evitaron: el panfleto burdo y la poesía fácil, cumpliendo de todos modos, con una función clara y delimitada: ser oposición y resistencia ante el régimen autoritario; ser voz y vehículo de lo silenciado y lo inmovilizado, acercándose, en cierta medida, a la ansiada unión dialéctica de forma y contenido.

Algunos autores como Soledad Bianchi⁴³, proponen que gran parte de los recursos formales experimentales y renovadores que caracterizan a la producción de esta generación y las posteriores, ya en Dictadura, responden a la invención de nuevas formas del decir para superar la censura y el silencio. Desde un punto de vista personal, creo que la renovación y la experimentación son elementos presentes desde siempre en esta poesía, características y marcas rastreables en las circunstancias históricas de origen y desarrollo de toda esta generación, que se ven motivadas, en tanto procedimientos formales, a unificarse, en mayor o menor medida, con el aspecto temático nuevamente por una circunstancia histórica; la traumática experiencia del Golpe Militar.

Vemos entonces que la contradicción está presente en la promoción desde su génesis, gatillada por el contexto social y viva en la creación y su forma, impulsando un constante cuestionamiento y elaboración respecto al rol y puesto social de la obra y el autor. Dichos procesos, van a desembocar forzosamente en una forma de hacer poesía-respuesta, ante un evento que, si bien cambia drásticamente el contexto histórico e intensifica la actitud de los poetas frente a su quehacer, no representa necesariamente *el gran quiebre o la gran ruptura* de la poesía chilena, como algunos proponen, pues la crisis y la contradicción parece ser, al menos en estos autores, una constante productiva.

Es en este nuevo contexto de la dictadura y el exilio en que se produce La Ciudad⁴⁴,

⁴² Schopf, Op.Cit.

⁴³ Bianchi, Soledad. "Una generación Dispersa", Prólogo a Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos, Soledad Bianchi, ed. Róterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983.

y de cuyo proceso de construcción podemos señalar varios elementos que se relacionan directamente con las ideas que hemos estado proponiendo. Si bien La Ciudad se publica por primera vez en 1979 en Canadá, país en el que Gonzalo Millán residía desde 1973, los primeros pasos en la elaboración del poema ya se habían dado en Chile y antes del golpe militar, alrededor de 1972, como el mismo autor cuenta en su texto “Sobre la construcción de La Ciudad”⁴⁵. Se trataba de una serie de apuntes y definiciones que Millán acumuló y transcribió de diccionarios y enciclopedias, motivado por las particularidades del lenguaje utilizado en ese tipo de instrumentos, en tanto se trata de un lenguaje depurado al máximo posible de expresiones subjetivas, cargadas de emotividad o juicio de valor. Se usan conceptos concretos y precisos, entendibles desde cualquier variación dialectal del español, además de una estructura de oración proposicional formularia que se repite en todas las definiciones. En definidas cuentas, un lenguaje estandarizado, objetivo. Todos estos elementos los observaremos posteriormente en el poema. El autor, por entonces, se encuentra formulando su propuesta técnico-estética de la llamada “objetividad”, por tanto, dichas investigaciones y recolecciones se inscriben en dicho proceso y son útiles a su elaboración. Desde ese punto de vista, corresponden los hechos a la idea de que la renovación y la experimentación de las formas, como el cuestionamiento en el plano del contenido, serían procesos previos al golpe militar, y responden a la tensión y crisis productiva que ha marcado a la generación. Esto no quiere decir que se nieguen los cambios provocados por el trauma que introdujo el quiebre institucional. Sin embargo, carece de sentido otorgar la complacencia y el honor a los golpistas de haber efectuado el *gran golpe*, quebrando con todo lo establecido; tabla rasa y reescritura del rumbo de la historia. No, sabemos que se trata de un cambio, brutal y abrupto, pero no es la gran y única razón de los cambios a los que asistimos en poesía y en la sociedad, pues éstos ya venían germinando.

En cuanto a la construcción de La Ciudad, gran parte de la elaboración de este poemario se llevó a cabo durante los primeros años del exilio, que tal como cuentan quienes vivieron la experiencia del destierro, son los peores, y para gran parte de los autores, los más productivos. Coincidentemente, el programa estético que elaboraba el autor vino a cumplir y engarzar con las circunstancias y las nuevas funciones que debía cumplir la poesía: “(...) a partir del día 11 de ese mes, los materiales preexistentes impulsados por una poderosa motivación tendieron a buscar una finalidad definitiva.”⁴⁶ Además, los procedimientos productivos se vieron intensificados por la vivencia del exilio, que tal como propone Schopf, lleva a los autores que residen en países de habla distinta a la hispana, a un proceso de estandarización de la lengua, libre de coloquialismos y localismos, donde cualquier referencia o uso emotivo resulta inválido pues el referente directo, el país y la comunidad de origen, no existen. Esto se traduce en las obras, que dan cuenta, a través de esta objetivación del lenguaje, del propio proceso de aprendizaje

⁴⁴ Millán, Gonzalo. La ciudad (poema completo) (L.C). Canadá, Québec: Maison Culturelle Québec-Amérique Latine. 1ra edición, 1979.

⁴⁵ Millán, Gonzalo. “Sobre la construcción de La Ciudad” (S.C.de la C.). En: LAR N°7. Concepción: octubre 1985.

⁴⁶ S.C. de la C. p.6.

y adaptación (en algunos casos) y (siempre) del profundo sentimiento de pérdida, ausencia y vacío ante la cultura, la familia y el país distantes. Si volvemos a La Ciudad y su programa estético, nos daremos cuenta de que gran parte de estas características se encuentran presentes en el texto; la objetivación de las expresiones y, por correlato, de la experiencia, la utilización de la estructura proposicional, la ausencia de expresiones afectivas, etc., las cuales, tal como hemos revisado, no se encuentran solo direccionadas desde una poética programática, como es “Hacia la Objetividad”, sino que también apuntaladas desde la experiencia vital, y desde la función urgente que adquiere la poesía. El mismo autor declara que gran parte de la elaboración de “La ciudad”, se realizó durante su periodo de mayor soledad, (in)adaptación, y crisis, además de estar enseñando a su pequeña hija a hablar en español para que no olvidase la lengua de la patria distante. Todos estos elementos se conjugan en la particular formalización del poemario, en el que, además, podemos observar gran parte de la preocupaciones que surgen en los poetas exiliados, que tan bien resume Marcelo Coddou en su artículo “Poesía chilena en el exilio”⁴⁷, en tanto se asumen responsables de decir lo que en Chile no puede decirse: testimoniar, denunciar, ser un aporte a la situación interna de los compatriotas, manteniendo viva aún la patria y la esperanza a la distancia, pues también podemos observar en su activa producción artística e intelectual, un profundo afán de mantener la memoria y no dejar de pertenecer al país del que fueron desterrados. Podemos ver reflejado lo anterior en la vasta producción artística e intelectual que se da en el exilio, manteniéndose como vínculo y núcleo de reagrupamiento para la diáspora, varias publicaciones periódicas, algunas ya existentes previamente al Golpe, otras que surgen en el período mismo. Varias son también las autopublicaciones y proyectos editoriales, muchas veces financiados por organizaciones extranjeras que acogen y apoyan a los exiliados. Se proponen, en gran medida, crear y escribir desde una perspectiva de utilidad social, para las masas y con fines políticos, sin abandonar las preocupaciones estéticas, que debieran verse nutridas por la función, mediante la supuesta unidad total de forma y contenido, es decir, se abocan a resolver las contradicciones eternas de la literatura y el arte latinoamericano. Ambiciosa elección; muchos, de todos modos, harán sus mejores intentos.

Hemos realizado hasta aquí una suerte de contextualización histórica, absolutamente necesaria para el análisis que hemos de llevar a cabo, puesto que me interesa clarificar los principales factores que se encontrarán mediando en la obra, y que desde la perspectiva de este análisis, no es posible omitir.

⁴⁷ Coddou, Marcelo. “Poesía chilena en el exilio”, Araucaria N° 14 (1981)

El problema del texto y su contexto; Forma y contenido: Análisis textual

Nota de título: ⁴⁸

En esta etapa del trabajo nos encargaremos de observar en detalle el funcionamiento de los procesos que hemos expuesto hasta este momento de forma superficial. Vamos a analizar con detención el funcionamiento de la propuesta técnico estética del autor: la objetividad, y sobre todo, revisar cómo se construye esta respuesta escritural ante esta tensión constante y eterna entre literatura y sociedad, que ya hemos caracterizado bastante. Cómo es que la obra, desde su especificidad de objeto artístico (poema), es capaz de hacerse cargo de su crítico momento histórico, asumir una postura y un rol, sin perder su esencia, manteniéndose como obra literaria, lejos del reflejo y la mera propaganda, y por eso más cerca de la conciencia, la problematización y la develación de la realidad, o de un sentido de ésta, que ponga al lector en el centro del conflicto.

Nos referiremos al tratamiento, la formalización y los procedimientos que se realizan en el texto a partir de un cúmulo de elementos, datos, situaciones y testimonios de referencia directa a la realidad histórica que motiva la obra, y que son incorporados en ésta, no sin antes ser procesadas, trabajadas, depuradas, disfrazadas, maquilladas, recortadas, etc. en pos de la unidad, coherencia y especificidad del discurso poético. Todo esto, a través de una serie de recursos técnico-poéticos que rastreamos y

⁴⁸ Ya hemos mencionado que cuando hablemos de “contexto” lo estaremos haciendo desde una perspectiva sociológica.

analizaremos con detención.

“Construcción” de la Ciudad

¿Qué se hace en este texto con los datos y la realidad contextual?, ¿Cómo se absorbe y formaliza la realidad histórica, los discursos ideológicos y testimoniales que urgen al poeta asumido como productor de sentidos, a crear un artefacto capaz de develar, problematizar y exponer aquello que no está permitido decir ni hacer en la realidad? ¿Cómo conflictuar, tensionar y provocar al lector, entendido como parte activa e indispensable de la literatura como hecho social?, ¿Cómo mantener la especificidad del discurso literario?

Son estas las interrogantes que intentaremos resolver mediante este análisis.

En La Ciudad, asistimos a la construcción de un nuevo lugar a partir de la escritura, donde una serie de fragmentos de la realidad, referencias directas de un contexto próximo, son el material de construcción para este espacio “otro”. Son las múltiples piezas de la *máquina-poema*, son las piedras y ladrillos de La Ciudad. Se trata de la creación de un espacio para hablar, para decir, sea como sea, aquello que en el “día a día” real y tangible está absolutamente prohibido. El distanciamiento que provoca la escritura permite y soporta la develación, la exposición y la problematización de la situación histórica de Chile, metaforizada en esta ciudad que vive, funciona y se desenvuelve bajo una opresiva dictadura militar, que interviene, tensiona y tortura cada espacio, rincón, habitante, objeto, etc. Se comprende la dictadura no solo como un momento particular de represión y persecución política, sino que, también como un proceso de instalación continua de un nuevo esquema de realidad, un nuevo sistema de valores, que desde la economía se expande a todos los ámbitos de la vida; marca y trauma, transformación y provocación desde aquel momento y hasta nuestros días. Deteniéndonos un momento en la idea de estos “fragmentos de realidad”, es que vamos a clasificarlos de la siguiente forma: **huellas y desechos de la ciudad moderna y la sociedad industrial; imágenes y fotografías de Santiago de Chile; “testimonios de emergencia” antidictatoriales; metáforas y símbolos**. Ahora bien, estos elementos, “fragmentos de la realidad”, son los que constituyen el poema, y se transponen en las frases / versos (frases / objeto) que construyen el texto, y que funcionan como unidades aparentemente autónomas, idea reforzada por el punto final de cada proposición. Sin embargo, hemos dicho que se constituyen como objetos y partes de un gran sistema, que como tal, es la disposición y el encadenamiento de estas pequeñas unidades la que otorga un sentido completo y solidario. Estas frases-objeto mantienen la estructura proposicional, estandarizada y objetiva que llamara la atención del autor, y que asumiera como recurso formal para su poética objetiva. A través de la utilización de estas unidades de lenguaje estandarizadas y libres de juicio, se propicia la objetivación de la experiencia, pues describir un hecho en palabras y frases-tipo, resulta absolutamente ajeno, distante, maquinal, y hasta aparentemente deshumanizado. La repetición de estas frases-tipo, su acumulación y encadenación, van creando un ritmo, un pulso y una atmósfera de

monotonía que emula el monocordio de la fábrica, la agobiante rutina normal de la ciudad, y por cierto, el clima asfixiante de la dictadura. La serialidad y la repetición de una misma estructura, se vincula con el recurso de la letanía, cuya monotonía podemos identificarla con el sonido envolvente y enajenante de la máquina, casi encantatorio, similar a un “mantra”. La estandarización del lenguaje homogeniza el discurso y aporta infinitamente al objetivo de la obra, en tanto es capaz de poner a un mismo nivel el testimonio y la cotidianeidad, mimetizando y disfrazando el discurso contra-dictatorial, de frase ingenua, inofensiva y cotidiana. Aparece así la disposición subjetiva de las frases-objeto, su acumulación, encadenación y ubicación simbólica, como uno de los escasos espacios en los cuales la conciencia autorial se hace visible, saltándose la objetividad y sugiriendo una interpretación.

Cada tipo de fragmento de realidad, da origen a un plano o nivel discursivo y de significado, planos entre los cuales se desplazará el discurso poético, con una serie de movimientos y estrategias que revisaremos, y que son finalmente los que permiten dar curso a la intencionalidad del poema.

1-. Nivel de la huella. Objetos y desechos de la sociedad industrial y la ciudad moderna: Hablamos de la *huella*, porque se trata de un objeto mudo, que solo comparece ante el espectador que debe interpretarla, dotarla de sentido y discurso, o simplemente desecharla. Este es el plano de la normalidad y la cotidianeidad, materiales fundamentales para la poesía objetiva, pero también de la indiferencia, el silencio y la “objetividad”. Es por tanto un “nivel-marco”, en tanto define el clima de la ciudad, el ritmo, la monotonía y la indiferencia. Representa el “statu quo”, el flujo incorruptible, la cotidianeidad absorbente e impertérrita, representados por el lenguaje estándar y el ritmo maquinal que rigen al poema. Se trata de un nivel superficial, un vuelo rasante por la urbe: habla sólo de lo que se ve, sin ahondar en interpretaciones. Encontramos aquí lugares comunes de la metrópolis moderna; la calle, la avenida, los automóviles, las ambulancias, la plaza, el mercado, el hospital, etc., además de los objetos de uso corriente; tenedores, televisores, sillas, etc., casi como un inventario, o las secciones de un libro de idioma básico. Se asume la realidad y todo lo que ella implica como parte de la normalidad, no hay crítica ni cuestionamiento. De algún modo es un nivel que habla del habitante promedio, el que vela por sus propios intereses y se limita a observar, callar y cerrar los ojos y los oídos cuando debe. Aparentemente nada es capaz de romper este estado de la cosas. Como decíamos, es esta normalidad la que rige al poema y homogeniza el discurso; desde una mirada superficial, todo está dicho en el mismo tono y forma, nada es anormal, *todo está bien, todo es como debe ser*. Podríamos decir que es esta “la ciudad”, a grandes rasgos, o la imagen creada de ella, que no admite todas las realidades ni todos los discursos que forman o debieran formar parte de ésta, silenciando desde la institucionalidad y la fuerza de lo establecido, cualquier intento de romper el orden. Sin embargo, como este espacio discursivo se construyó para decir lo que no se puede decir, se da cabida a través de otros *niveles de significado*, a las versiones alternativas y la palabra censurada, exiliada, torturada, desaparecida. Pertenecen a este nivel elementos como los autos, los trenes, los maniqués, los medios de comunicación masiva, las vitrinas, las fábricas, y todas las acciones comunes y cotidianas de una ciudad cualquiera, puesto que ese es el juego de este nivel: hablar de una ciudad no identificada (*ciudad X*), pero que todos sabemos cuál es. Esta es la dirección, al menos,

que han seguido las lecturas chilenas de este poema generacionalmente contextualizadas.

(...)Corren automóviles por las calles. /Los autobuses abarrotados corren. /Los autobuses se detienen. /Abren las tiendas de abarrotes. /Abren los grandes almacenes. /Corren los trenes. (...) / (...)Los bancos abren sus cajas de caudales. /Los clientes sacan depositan dinero. /El cieno forma depósitos. /El cieno se deposita en aguas estancadas. (Fragmento 1, Pág. 9, L.C.)

2.-Nivel de las imágenes y fotografías de Santiago: Se trata de referencias directas, que caracterizan y permiten identificar esta ciudad X del primer nivel, con Santiago de Chile, mediante escenas o imágenes icónicas de este lugar distante para el poeta, que se añora y se reconstruye desde el recuerdo. Quizás por esa razón parece evocar solo especies de postales, imágenes objetuales y superfluas de un Chile que se recuerda dolorosa y profundamente. Lugares y situaciones representativas y comunes, que permiten pasar de “la ciudad” a “esta ciudad”. Estamos todavía en un plano sin mucha carga discursiva, aún ingenuo, aunque atisbamos ya la acotación interpretativa que se anuncia. Corresponden a este nivel elementos como el río, el cerro que domina la ciudad, la disposición de las clases sociales en la ciudad (elemento no tan ingenuo), la cordillera, referencias a costumbres, símbolos patrios, etc.

(...)La nieve es blanca. /El cóndor vuela a gran altura. /Hay nieve en las alturas. (Fragmento 2 Pág. 11, L.C.) (...)Suben pasajeros al bus. /Pagan toman asiento. /El funicular sube. /El funicular baja. (...) (Fragmento 15, Pág.29, L.C.) (...)Toman once. /Toman mate. (...) (Fragmento 15, Pág. 31, L.C.) El río corta en dos la ciudad. /El río separa la ciudad. /Allende el río viven los pobres. /Aquende los ricos. (...) (Fragmento 42. Pág. 74. L.C.)

3.-Nivel del “testimonio de emergencia”⁴⁹ . Este es el plano que trabaja con el

⁴⁹ Hablamos de “testimonio de emergencia” en tanto el concepto puro de “testimonio” ofrece algunas incomodidades para lo que aquí se está planteando, pues se refiere a una “Atestación o aseveración de una cosa. Instrumento autorizado por un escribano o notario, en que se da fe de un hecho, se traslada total o parcialmente un documento o se le resume por vía de relación. Prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de algo.” (RAE, vigésimo segunda edición, 2001). Todas estas acepciones refuerzan la idea de veracidad, certeza, autorización de una versión, etc., que de una u otra forma, tratándose en este caso de un concepto aplicado al estudio de un objeto literario, lo acerca necesariamente a la noción de la obra como “reflejo”, y cuya calidad y valor depende de cuanto sea su apego a la “realidad”. Como hemos desarrollado latamente en este trabajo, esa no es la noción de literatura que nos interesa trabajar, y en ese sentido, el concepto de “testimonio”, entra en conflicto con la mantención y el respeto por la especificidad del discurso literario en tanto tal. Ahora, decimos “testimonio de emergencia”, pues asumo que existe en el texto una dimensión testimonial, unida a la función o tendencia política de la obra, pero que posee ciertas particularidades; se trata de un testimonio escrito desde el margen, es decir desde los espacios que han sido silenciados, que habla sobre aquello que no se puede hablar, desde un lugar no institucional; se trata de un discurso productivo, en creación constante, en “emergencia” por tanto; y por último y en su acepción más corriente, la necesidad de hablar urge al poeta y su conciencia autorial, se busca por tanto una solución de *emergencia*, en este caso, la elaboración de un poema, que en ningún caso será un testimonio autorizado. Se trata de una versión de la realidad, un sentido propuesto o producido por el autor, pero que, desde la perspectiva de este trabajo, puede llegar a ser más útil que el “testimonio”. El concepto de “emergencia”, en este uso y con estas varias acepciones, es mencionado por Pablo Oyarzún en la página 217 de su artículo “Arte en Chile de veinte, treinta años” (En: *Arte, visuales e historia*. Santiago: La blanca montaña, 1999.), para referirse al arte producido entre 1974 y los primeros años de la década de los 80’, en tanto se trata de una forma de supervivencia para los artistas. De ahí su carácter urgente o de “emergencia”.

discurso ideológico contradictorial. Pertenecen a este plano todas las referencias a la situación política de Chile, la “emergencia” del país, la denuncia, la crítica, etc. Se alimenta este plano con una serie de testimonios reales de exiliados que van llegando a Canadá, no solo de Chile, sino también de otros países del cono sur, además de la información que circula a nivel internacional respecto a la real situación del país, sin dejar de lado la imaginación y el sentido común que cualquier latinoamericano echa a andar a la hora de pensar en una dictadura militar, que es casi un lugar común. Este plano es el que se esconde y disfraza a través de la forma del discurso, nivelándose y homogenizándose con el primer nivel, mimetizándose en ritmo y apariencia para no despertar sospechas, casi como una acción encubierta. Es el plano que devela y que se devela a sí mismo, lugar donde las tensiones verbales alcanzan su objetivo político; la problematización y la denuncia de la realidad del país ante el lector que se enfrenta al disfraz y el maquillaje de estos enunciados que gritan y destellan. Este plano, se encubre y se devela gracias a una serie de movimientos, desplazamientos y disposiciones subjetivas del discurso que revisaremos a continuación. Pertenecen a este plano los agentes, los prisioneros, la junta, los muertos en el río, los cuarteles de tortura, la tortura, la resistencia, porque no sólo se denuncia los abusos y los horrores de la dictadura, o el hambre y la cesantía, sino que también se habla de la posibilidad de rebelarse, el camino siempre abierto por algunos de combatir el régimen.

(...)La mordaza impide el habla. /Vvms mrdzds. /Vvmos mrdzdos. /Vvimos mrdzados. /Vivimos mordazados. /Vivimos amordazados. /Vivimos con los ojos vendados. /Los ojos se abren bajo la venda. /La boca se abre bajo la mordaza. (...). (Fragmento 5.Pág. 5. L.C.)

4-. Nivel Metafórico-simbólico. Este plano se halla presente en todo el texto, y de algún modo, también funciona como marco, en tanto que es precisamente un proceso metafórico el que da cabida y contención a todo el despliegue, ya que “La Ciudad” puede ser leída como metáfora, o más específicamente alegoría de Santiago, y por sinécdoque de Chile. Sabemos que el autor no trabaja la metáfora a nivel del verso de la forma tradicionalmente concebida, pero de todos modos acudimos a la creación de una serie de objetos con función metafórica, simbólica o alegórica, ya que se trata de construcciones que representen ideas, conceptos, situaciones o valores que le interesa exponer, de una forma particular y propia del discurso literario y a la vez concurrendo, a la misma necesidad de encubrir el discurso tras la objetivación de la experiencia mediante el discurso estándar. En general, se trata de sujetos, “personajes” podríamos decir, que encarnan algunas ideas de forma sintética y representativa, y que sin duda en muchos casos tienen un correlato en la realidad. En este plano, de todos modos, la sugerencia, la intención y por tanto la subjetividad se hacen bastante visibles ante quienes son capaces de acusar el golpe efectuado mediante el ejercicio de la representación. Pertenecen a este plano personajes como La Beldad, El Anciano, El Tirano, El Enfermo. Junto con elementos como la herida, la enfermedad, la peste, las ratas, etc. El Anciano es algo así como un hablante/personaje construido por el autor, alegoría del poeta, cuya naturaleza responde a las particulares condiciones de producción (punto que analizaremos con detención), mientras que, El Enfermo, La Beldad, y El Tirano, tal como propone Grínor Rojo ⁵⁰, nos remiten respectivamente a uno de los tres subsistemas en que se organiza la vida social de la urbe: a la muchedumbre, vista como un “cuerpo enfermo”, a los

modos de conducta del sector burgués y al poder opresor.⁵¹

Detengámonos en ellos:

La beldad: Capitalismo y apariencia; maquillaje y superficialidad. Rostro del nuevo orden de valores establecidos por la dictadura. Encarnación de la alianza existente entre el gobierno autoritario y el modelo económico. Representación acabada de los nuevos ídolos que reinan en La Ciudad; el consumo, la belleza superficial, el culto a las apariencias, hombre y mujer como objeto/mercancía, y todos aquellos desechos de la sociedad industrial que se les ocurra importar a los empresarios. Es precisamente ella, La Beldad, quien nos presenta los objetos, las mercancías con las que nos relacionamos de forma fetichista, esos insignificantes tesoros/baratija, que nos hablan de una realidad lejana, de un primer mundo que solo nos lega la fantasía del bienestar y el estatus en estas cápsulas desechables de los objetos manufacturados. Como menciona el propio autor, en estos objetos habita la fantasmagoría del capitalismo; el enemigo invisible, que está en todas partes sin que lo veamos, habitando en el dinero fantasma, en el principio de virtualidad, en lo intangible de las transacciones comerciales, en cada objeto, en cada cosa con la que establecemos una relación imaginaria, y no sólo en este ámbito, pues la mercancía media también nuestras relaciones humanas: (...) *La beldad anuncia un lápiz labial. /La beldad usa el lápiz labial \$W&W.(...)/ La beldad anuncia un dentrífico. /La beldad se lava con pasta \$K&K. (...)* (Fragmento 35, Pág.63, L.C.)

La inclusión del signo “peso” como parte de la marca del producto, homogeniza las nociones de *mercancía-marca-fetiché-dinero*, transformándolas en una ecuación cíclica que da vida y movilidad a este sistema económico, y se hace parte además de nuestra simbolización de mundo.

La beldad es la parte *bella* y fosforescente del dolor de otros, es la cara amable de la dictadura, representada principalmente por las bondades y beneficios de la economía de libre mercado. La beldad además mantiene una férrea alianza con los medios y con la institucionalidad, representada en este caso por el abrazo entre ella y el tirano. Podemos ver también en ella un estereotipo de la mujer mediática que trabaja y explota su apariencia, poniendo todo su capital (cuerpo e imagen), al servicio del poder, su mantención y estabilidad, en este caso, siendo el rostro del régimen militar. La beldad, al igual que todos los flujos discursivos que se desplazan en el texto, se moviliza por los demás niveles, y en algunos casos logra una gran identificación con situaciones que hacen directa referencia a figuras mediáticas reales de ese momento en Chile, tales como la coronación de La Beldad como Miss Universo, referencia directa que podemos establecer con Cecilia Bolocco⁵² y su abrazo con Pinochet, pese a que al momento de escribirse este poemario, eso aún no ocurría (este es uno de los tantos elemento que han

⁵⁰ Rojo, Grínor. “Exilio, modernidad y postmodernidad en tres poetas chilenos; 1-. Millán construye La Ciudad”. En: Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura Latinoamericana actual. Santiago: Pehuén, 1987.

⁵¹ Op. Cit. P. 84.

⁵² Cecilia Bolocco, miss universo chilena, coronada en los ochenta. Posteriormente a su coronación, recibe el afectuoso saludo de Pinochet.

sido reconocidos casi como vaticinios o premoniciones del poeta); La beldad en los comerciales y menciones publicitarias, podría corresponder a Raquel Argandoña⁵³, cuya inclinación por el gobierno militar era bastante conocida por todos. Al respecto se refiere el autor: “Con respecto al personaje de la Beldad, en el que muchos han creído ver a Raquelita Argandoña como inspiradora, sólo me cabría repetir la consabida advertencia: Cualquier semejanza con personas o hechos de la vida real es mera coincidencia”

(...)La beldad sale en primera página de los diarios. /La beldad anuncia. /La beldad publicita. /La beldad vende. /La beldad es la mujer más bella del mundo. /La beldad y el tirano se abrazan. /La beldad se cuelga del cuello del tirano. /La beldad es la diosa de la ciudad. /La beldad es una falsa deidad. (Fragmento 41. Pág. 73. L.C.)

Desde mi punto de vista, La Beldad representa la dimensión más trascendente de la dictadura militar; la instalación de un sistema económico, valórico, cultural e ideológico, que mantendrá asegurada su permanencia hasta nuestros días ya no a través del uso de la fuerza (aunque aún en algunos casos se recurre a ella), sino mediante la administración de las clases dirigentes y empresariales del país en base a una constitución política mantenida (y que favorece a dichas clases), y sobre todo mediante el control simbólico y subjetivo que la industria publicitaria y los medios de comunicación masiva ejercerán de ahí en adelante sobre las conciencias, alimentando y sustentando el discurso del poder de turno, y operando como la guardia virtual de lo establecido. Estos procesos, se han intensificado gracias a los recursos tecnológicos y la total liberalización del mercado, inclusive, más allá (o acá) de la “caída” del régimen. Por tanto, La Beldad va más allá del Tirano, y de alguna forma tiene mayor poder ideológico.

El Anciano: Al detenernos en esta figura, hemos de seguir principalmente lo propuesto al respecto por Steven White⁵⁴ y Grinor Rojo⁵⁵. El anciano resulta ser una figura fundamental en la estructura del poema, y nos permite abordar el problema del autor y su punto de cruce con la obra. Cuando hablamos del Anciano, hablamos del “fundador”, “escribiente”, “constructor”, citando solo algunas de las denominaciones que ha utilizado la crítica para referirse a este singular personaje. Tenemos que el autor, real y concreto, ha creado un hablante. Hasta aquí, nada nuevo. Sin embargo, lo distinto aparece cuando la voz hablante primaria construye y describe como parte de la ciudad, a un anciano, que resulta ser quien en estricto rigor construye, funda y escribe la ciudad/poema. Nos hallamos por tanto, frente a una serie de niveles de evidenciación de la escritura como proceso creativo, y en este caso, como proceso de construcción de este particular espacio hecho para decir lo prohibido. El anciano es un poeta, remitiéndonos a la figura típica del vate, profeta, sabio, etc. En cierto sentido, algunos han visto en él la encarnación literaturizada, por decirlo de algún modo, de algunas figuras importantes

⁵³ Raquel Argandoña, Miss Chile, modelo y lectora de noticias en los ochenta, cuya tendencia política no reconoció nunca abiertamente, pero su cercanía con el régimen era reconocida por todos.

⁵⁴ White, Steven. “Reconstruir la ciudad, dos poemas chilenos del exilio”. En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988. pp. 167-180.

⁵⁵ Rojo, Grinor. Idem.

desaparecidas en el período, tales como Neruda o Salvador Allende. Por otro lado, la imagen de un sujeto que recorre y críticamente observa la ciudad, es ya un clásico de la literatura urbana; se trata del *flaneur*. Sin embargo, el hecho puntual, que en este caso se trate de un anciano, no es menos propio del espacio urbano, pero nos remite más bien a la imagen del loco, el vagabundo, marginal; el olvidado, quien, desde su propia marginalidad, es capaz de observar y criticar la realidad de la que los demás forman parte inconsciente. El *flaneur* clásico es joven, aunque apático, y destruye desde su ácida pluma una ciudad moderna en pleno desarrollo y auge; El anciano, es viejo, lo sabemos, y su sentimiento rector es más bien de dolor, angustia y frustración. La ciudad del anciano es una ciudad destruida, no en lo concreto sino como espacio material de la civilidad, el encuentro y la participación; el anciano es el *flaneur* de un proyecto fracasado, expresado en el espacio escritural de La Ciudad.

Es en la propia escritura donde se evidencia la presencia activísima de este personaje. Se observa en los siguientes versos la identidad que existe entre “ciudad” y “poema”, estableciéndose, por tanto, un puente que nos permite entenderlas como un solo constructo; la ciudad-poema; escribiéndose y construyéndose por el anciano, en un proceso constante y simultaneo de creación, de cuyo desarrollo nos da cuenta el hablante primario:

Amanece. /Se abre el poema. (Fragmento 1. Pág. 9. L.C.) Corren los trenes. /Corre la pluma. /Corre rápida la escritura. (Idem.) La lluvia humedece las paredes. /La tierra se empapa. /Llueve en la ciudad. /Llueve en el poema. /El anciano escribe. /Las gotas de lluvia no son centavos. /Ojalá fueran centavos las gotas de lluvia. (fragmento 13. Pág. 26-27. L.C.)

Vemos como el verbo *amanecer* (supuestamente en la ciudad), concuerda con la apertura del poema. Posteriormente, ocurre un desplazamiento en torno al eje del verbo *correr* referido al funcionamiento de la ciudad (*correr de los trenes*), hacia el *correr de la pluma*; gesto simultaneo el de *escribir* al *correr de los trenes*, que refuerza la idea del vínculo metapoético. En el caso del tercer fragmento presentado, es la *lluvia* el elemento que constituye el puente que evidencia, como hemos dicho, la identidad existente entre el poema y La Ciudad, como un espacio común.

Por otro lado, hay fragmentos escritos en primera persona, distintos de la generalidad del poema, donde predomina la voz neutral, la tercera persona propia de un propósito descriptivo y una actitud enunciativa. También en algunos momentos varía la voz al interior de un mismo fragmento, planteándose desde la primera persona, resaltando la intención de expresar y emitir el propio sentir. Bien podemos pensar que en estos momentos, el hablante primario (neutral) cede la voz al anciano que escribe el poema y que es quien habla desde el yo.

El jugador pide cartas. /El novio pide la mano. /Nos llueve sobre mojado. /El tirano pide sacrificios. /El invierno ha llegado. (Fragmento 12. Pág. 25. L.C.) La existencia del anciano se haya ligada a la existencia del poema, lo que refuerza la identidad entre ambos; la ciudad existe porque el anciano la hace existir: la construye, la escribe. Se aproxima la navidad. /Se aproxima el fin del año. /Se aproxima mi fin. / Se aproxima el fin del poema.(Fragmento 59. Pág. 101. L.C.)

Vemos además que, en estos versos, se evidencian tres tiempos que transcurren a lo

largo del poema; el tiempo del anciano, el tiempo histórico, el tiempo del poema. Destacamos en este punto que la temporalidad es un elemento importantísimo en esta obra, y es por eso que le dedicaremos algunas líneas de análisis en un anexo.

Continuando con la idea del anciano como figura angular del poema, es que acudiremos a lo que al respecto propone Steven White⁵⁶. El Anciano, como habitante fundador de La Ciudad, es quien porta la vivencia de la dictadura, la dimensión testimonial. Tomando en cuenta que el autor, real y concreto del poema, es decir Millán, se encuentra en el exilio, El Anciano viene a ser su informante, su reportero *in situ*, con lo cual el autor se desprende de la responsabilidad que pueda haberle al hablar de algo que no está viviendo directamente. Así, Anciano y autor, habitando este en el narrador neutral que nos presenta a aquel, representan la estructura del poema, la dos funcionalidades que intentan operar dialécticamente en él; mientras el Anciano otorga el material del *testimonio de emergencia* (es el quien efectivamente vive la “emergencia”), el autor (o el hablante, más bien) le da un orden estético; es decir, función social y función estética confluyen y se implican coherentemente gracias a la figura del Anciano.

La inclusión de elementos y datos reales, se hace también a través de esta figura. Destaca por ejemplo, el fragmento 46 (ver apéndice) donde se presenta al anciano como un profesor universitario, exonerado, puesto que la asignatura que enseñaba fue prohibida. Sus alumnos están en el exilio y El Anciano recibe cartas de ellos. En este instante el autor aprovecha de rendir un homenaje, o bien una suerte de dedicatoria, nombrando a la gran mayoría de poetas e intelectuales coetáneos que se hallan en exilio, viviendo la misma experiencia que él.

Me gustaría nombrar en este punto la figura del Ciego, puesto que se relaciona con El Anciano. Se trata de otra figura que se presenta, e incluso se le cede la voz, en el poema. Se le dedica íntegramente un fragmento (el 37). El ciego también recorre la ciudad, resaltando de él y su “relato”, la exacerbación de sus sentidos, principal herramienta con que aprende la realidad y construye su “testimonio”. A través de su oído y su olfato, es testigo de todo lo que ocurre; oye lo que otros no oyen: huele lo que otros no huelen, dando mayor dramatismo y plasticidad a su testimonio:

(...)Oigo ruidos insólitos. /Oigo voces lagrimosas. /Oigo lamentaciones. /Oigo el silbato de un tren. /Oigo un llanterío. (...) (...)Huelo olores rancios repugnantes nauseabundos. /Oigo el vagido del recién nacido /Oigo el grito de la desflorada. /Oigo el estertor del moribundo.(...) (...)Los agentes del tirano huelen a rata. (...) Por otro lado, la ceguera de este personaje, su caminar en la oscuridad, podemos relacionarla con la oscuridad que impera en la ciudad, además de remitir a la ceguera y la incertidumbre del sujeto de la poesía post-golpe militar, distinto al visionario y profético sujeto anterior: (...)La ciudad es una inmensa caverna donde jamás llega la luz del día. /La ciudad es la tiniebla rumorosa de un gran río subterráneo. (...) El ciego es testigo de todo lo que sucede, por eso es que: (...)Los agentes intentan sonsacarme. /Me amenazan. /Hasta me han ofrecido dinero. /Para ellos soy ciego y mudo. /Dejen en paz a este pobre ciego. /Déjenme tocar en paz la guitarra. (fragmento 37. Pág. 66-67)

En base a este fragmento podemos relacionar la figura del Ciego con la del cantor

⁵⁶ White, Steven. Op. Cit.

callejero ciego, un personaje típico de la ciudad, cercano a la figura del poeta presente en El Anciano, así como a la del aeda, el profeta, el demiurgo o vidente, el que pese a su ceguera física ve mucho más allá que todos. En el fragmento 38, se incluye en cursiva algo así como una carta, un mensaje anónimo, en marco del recurso de la inclusión de objetos, partes y frases hechas. En base a ciertas marcas textuales, podemos interpretar que está escrito por el Ciego, en el cual, al parecer, intenta tomar contacto con alguien (vale decir que se entregan indicaciones similares a las que se dan en los “puntos”, instancia en la que dos sujetos que no se conocen y que pertenecen a organizaciones clandestinas deben tomar contacto), que bien puede ser el Anciano, a quien quiere decir lo que sabe, entregar su testimonio.

Séque nos ha tocado vivir en la misma ciudad y en un mismo país de la tierra al mismo tiempo. Y eso me basta. Hoy es de noche, pero mañana saldré como ayer en tu busca. Estoy seguro sabré reconocerte. Por si acaso, para que sepas. andaré como siempre, con anteojos negros y bastón blanco. (Fragmento 38, Pág. 68. L.C.)

Tenemos entonces, concluyendo, que un Anciano poeta creado por un hablante para desdoblarse, construye una ciudad de palabras, un espacio discursivo para decir lo que no se puede decir; proceso del cual el hablante neutral como espectador y organizador, da cuenta; el hablante escribe un poema en el cual hay un anciano que escribe/construye el poema de una ciudad en dictadura. Nos hallamos ante un juego de niveles de escritura que se evidencian, hablantes que se “delatan”; *puesta en abismo* finalmente.

El propio autor ha planteado al respecto que se trata de una “poesía conciente de su escrituralidad”⁵⁷, y dicha conciencia se encuentra plasmada en la figura del anciano, cuya condición de creador se menciona y se refuerza en múltiples oportunidades. Resulta imperioso mencionar en este sentido el fragmento 59, donde, en un nuevo juego temporal, (un eje dentro de poema), se nos presenta el nacimiento y el desarrollo del anciano desde niño. Afirmándose en la noción del hombre como creador en tanto es capaz de nombrar el mundo, es él mismo quien cuenta/crea este relato de su niñez, la misma capacidad que luego aplicará en La Ciudad, casi con características mágico-míticas. El anciano tal como nombra lo que le rodea cuando niño, haciendo ante él aparecer el mundo, creará una ciudad; La Ciudad, con sus palabras. (Ver apéndice)

El Tirano: Aún como parte de lo que hemos llamado el *nivel metafórico simbólico*, se presenta como la figura más directamente representativa de la realidad. Se configura como un clásico dictador latinoamericano; ligado a la corrupción y la instalación de un nuevo sistema económico, aliado de los medios y el mercado (recordemos su abrazo con la beldad), intocable, omnipresente. Vive rodeado de opulencia y lujos mientras la ciudad se halla sumida en la miseria y el hambre. El tirano no está solo; hay también una “junta”, referencia directa con la realidad chilena. El tirano es militar:

(...)El tirano disfruta de salud. /Solo el hombre disfruta de la palabra. /Los gorilas se golpean el pecho. /¡ Muera el tirano!.(Fragmento 5, Pág. 16. L.C.)

La figura del tirano está presente en todo el poema. Sin embargo, su rol no es estructural como en el caso del anciano o el enfermo, sino que se trata más bien de una presencia

⁵⁷ S.C. de la C. P.8.

constante, eterna e infranqueable, símbolo de la asfixiante normalidad y la represión que se ha vuelto costumbre. Todo lo ve, todo lo sabe; sus agentes están por todos lados; su presencia nos recuerda a cada momento que la ciudad vive *en* dictadura. El tirano molesta, lastima, asfixia y enfurece; la rabia va creciendo a medida que el poema transcurre, igual que la necesidad de derrocarlo:

(...)El tirano nos tiene atragantados. /Tenemos al tirano como una espina de pescado en la garganta. /Tenemos al tirano como una astilla entre la carne y la uña. /Tenemos al tirano como una mugre en el ojo. /La mugre hace lagrimear a millones. /Tenemos atascado en el recto al tirano. /Duro terco pedazo de mierda. (Fragmento 57, Pág.99, L.C.)

La frase: Tenemos al tirano como una astilla entre la carne y la uña, nos remite directamente a un antiguo método de tortura.

También en base a la interpretación de frases como (...) *El tirano pide Sacrificios* (...) (Fragmento 12. Pág. 25, L.C.), podemos vislumbrar una dimensión que ironiza perversamente con una supuesta deificación del tirano, que para mantenerse vivo, tal como una deidad, pide la entrega de sangre humana.

El enfermo /la herida/ la peste: Propongo estos tres elementos como un núcleo significante, o como una serie de motivos relacionados a partir de la figura alegórica del Enfermo, entendido como la multitud, la muchedumbre, o el pueblo. Dicha alegoría insiste en la idea de comprender un pueblo, una ciudad o un país, como un solo organismo o cuerpo, vivo y dinámico, que reacciona unitariamente frente a la realidad y los estímulos, que también “enferma”, entendiendo por *enfermedad* las crisis sociales y políticas que fracturan y golpean, tales como la guerra, las dictaduras, etc. Esta metáfora es bastante común entre los analistas políticos, de hecho en “Sobre la construcción de la Ciudad”, se presenta una cita de Raquel Correa, referente de opinión del oficialismo durante el período⁵⁸. Por tanto, la inclusión de esta metáfora, como podemos sospechar, opera a través de un interesante juego de develaciones; la figura de *la dictadura como enfermedad*, se opone a la idea de *proceso histórico*, fruto de los hechos ocurridos y provocados por los hombres y mujeres de un país, sus aciertos y sus errores. Por el contrario, el motivo de la *enfermedad* entiende la crisis social y política que se vive casi como un evento espontáneo, provocado por ciertos factores patógenos, pero donde, por sobre todo, no existen culpables directos, y *la solución está en manos de todos*. El autor se apropia de esta idea, la incluye en el poema como uno más de la galería de personajes que hemos conocido, anidando la crítica precisamente en las conexiones que se establecen entre la *mejoría* con determinados procesos sociales que comienzan a ocurrir, y el *empeoramiento* cuando se exponen los abusos y los horrores dictatoriales.

Vemos, así, que una vez más la disposición subjetiva de los elementos en el poema nos devela la opinión y concepciones del poeta. La enfermedad *no sana sola, no sana*, de hecho, mientras la dictadura continúe; solo sana si se moviliza la historia desde los oprimidos, capaces de dar una nueva vuelta de tuerca.

La enfermedad, muchas veces, se transforma en *herida*; una herida que se abre y se cierra, se infecta, sangra, y que es marca dolorosa e indeleble, pues dejará una cicatriz

⁵⁸ Op Cit. P. 9.

para todos quienes vivieron el momento (ver apéndice, fragmento 64). Se relaciona este motivo directamente con las imágenes de violencia activa que existen en el poema, en tanto nos remite a los golpes, desgarros y hematomas de los prisioneros, que son extendidas en este proceso metafórico a toda la ciudad, que a su vez es metáfora de todo un país. La herida, además, concuerda con el *amanecer de la ciudad* y el *inicio del poema*:

Amanece. /Se abre el poema. /Las aves abren las alas. (...) /(...)Se abren las flores. /Se abren los ojos. /Los oídos se abren. /La ciudad despierta. /La ciudad se levanta. /Se abren llaves. /El agua corre. /Se abren navajas tijeras. (...) /(...)Se abren diarios. /La herida se abre. (Fragmento 1. Pág. 9)

Este fragmento, que hemos citado ya en varias oportunidades, cumple un rol fundamental en la estructura del poema. Su eje de desplazamiento (procedimiento que profundizaremos luego) es el verbo *abrir*, que como observábamos antes, vincula la apertura del poema con el *amanecer* de la ciudad (*amanecer* también nos habla de apertura), pero, también se traslada a la *apertura de los oídos y los ojos* (abrir la percepción a la realidad, al testimonio y la palabra que rompe el silencio), a la apertura de los diarios y las herramientas de trabajo (cotidianeidad de la ciudad, normalidad y medios de comunicación), a la naturaleza que despierta, y finalmente a la *apertura de la herida*; al *despertar la ciudad se abre la herida*, la herida vive con la ciudad, la acompaña dolorosamente, la tortura día a día.

Por último, el motivo de *la peste*, tal como lo señala el propio autor en “Sobre la construcción de la Ciudad”, se relaciona con una visión filosófica gnóstica, donde la peste representa a la ciudad sometida a una experiencia de destrucción y catástrofe, principalmente referida a la usurpación de la democracia, el fin de la convivencia ciudadana, la violación a los derechos humanos, la injusticia, el hambre, etc.⁵⁹ Es preciso, también, mencionar brevemente a *las ratas*. Las ratas son las que transmiten la enfermedad y peste, la peste que asola a La Ciudad. Las ratas funcionan como metáfora de los soplones y los agentes; la desconfianza y el miedo.

Hay una invasión de ratas. (...) /Atacan en manada a los animales. /Muerden a un recién nacido. /Las ratas chillan por las noches. (...) Las ratas envenenadas hieden. (...) /Las ratas transmiten pestes. /Las ratas infestan la ciudad. /La ciudad está en cuarentena. (...) /La ciudad apesta. /La ciudad es insalubre. /La ciudad está aislada. /Se aísla a los enfermos contagiosos. /El contagio de la peste es muy rápido. /La peste es una epidemia desoladora. /Reina una epidemia, /El agua está contaminada. /La atmósfera está poluta. /La atmósfera es irrespirable. /El lenguaje está contaminado. (Fragmento 39, Pág. 69)

Es relevante este último verso, ya que el uso del lenguaje en este poema, tal como hemos analizado, intenta dar cuenta, mediante su forma entrecortada, objetiva, estandarizada, de “la peste” que asola la ciudad, de la cual, no se escapa siquiera el lenguaje.⁶⁰

⁵⁹ Idem. P.7.

⁶⁰ Ibíd.

Desplazamiento, reiteración, acumulación e inclusión; Procedimientos en La Ciudad

Refirámonos ahora a los procedimientos que ocurren en el poema. El primer plano, que hemos llamado de *la huella*, es el que da inicio a la mayoría de los fragmentos que componen el texto, además de dar la pauta en tanto impone la estructura objetivante a todas las frases/objeto, sin importar al nivel que pertenezcan. De esa manera, procesa todos los discursos a través de su norma de superficialidad y apariencia inocua de la frase estándar y la comunicación serial, maquinal. Todo el funcionamiento al interior de la máquina, del sistema que constituye el poema, consiste en los múltiples movimientos del discurso a través de estos niveles que hemos enunciado antes. Así, mediante el desplazamiento semántico que se realiza a partir de verbos, adjetivos, o sustantivos, que consiste en extremar, expandir y tensionar sus posibilidades de uso, desde los más corrientes, cotidianos e inocuos, hacia los más retorcidos, extraños y sugerentes, se van desplegando una serie de cadenas significantes, que oscilan, como en una “montaña rusa”, de un nivel a otro. Se comienza generalmente en el nivel más superficial, iniciando a través del desplazamiento de los signos y sus posibilidades, un descenso hacia nuevos sentidos, más oscuros, más potentes, más denunciadores y reales. Se abre por algunos instantes el plano del *testimonio de emergencia*, disfrazado y encubierto a través del uso objetivo del lenguaje, para luego volver a la normalidad y a *la huella*, es decir al silencio y

“status quo” de la ciudad. El poema se presenta, entonces, como una entidad altamente dinámica, que abre sus niveles y posibilidades de significación ante el lector, parte activa, por lo demás, en advertir los movimientos y abrir los sentidos del texto. Esto, desde el funcionamiento general de la estructura y no desde el uso de figuras y tropos operando particular y fragmentariamente en cada verso, lo que refuerza la idea de “máquina de palabras” en pleno funcionamiento y constante movilidad: “Las técnicas de composición de “La Ciudad”, más seriales que lineales, recurren a la oposición dinamismo estatismo y a la interacción espacio temporal dependiendo de la activa intervención del lector para su funcionamiento (...). Estas secuencias seriales que se desarrollan tanto vertical como horizontalmente durante el proceso de lectura, como en un crucigrama cinético o acróstico gigante, basándose en los principios de uniformidad y variación, producen- es cierto, a la larga- un fatigoso efecto de monotonía. (...)”⁶¹ Existen una serie de oraciones en los fragmentos, que no tienen otra función que la de mantener la normalidad, devolver el orden y la estabilidad, ahogar el grito. Del mismo modo, existen fragmentos casi completos dedicados a la denuncia y el testimonio, que incorporan información que podemos relacionar, mediante un vínculo referencial, a hechos reales ocurridos en el periodo, documentados, grabados a fuego en el recuerdo de muchos, y que trascendieron a nivel internacional, tales como el hallazgo de uno de los primeros cuerpos en el mar, que por un error de procedimiento de los verdugos, no permaneció sumergido y salió a flote hasta llegar a la playa. Se trataba de una mujer, Marta Ugarte, militante comunista y miembro del comité central en clandestinidad, cuyo deceso fue atribuido por el discurso oficial a un suicidio o crimen pasional⁶². Dicho hallazgo macabro parece ser reproducido en los siguientes fragmentos:

Apareció. /Había desaparecido. /Meses después apareció. /La encontraron. /La encontraron con un alambre al cuello. /La encontraron en una playa con un alambre a1 cuello. /La encontraron en una playa. /Con la columna rota y con un alambre al cuello. (Fragmento 25. Pág. 47. L.C.)

Recordemos que tanto las frases/objeto pertenecientes al primer nivel, como las de segundo, tercero y cuarto, están enunciadas de la misma forma, dichas en un mismo tono, estructuradas bajo una misma fórmula, o sea, suenan y lucen aparentemente igual, se hallan niveladas y homogenizadas. Por lo tanto, de no mediar procedimientos como la encadenación semántica, la acumulación, la reiteración, los desplazamientos y lo que aquí hemos llamado la disposición subjetiva, no sería posible la aparición del nivel del discurso contradictorial, que porta el objetivo político de la obra. Por el contrario, si el poema sólo estuviese compuesto por unidades del nivel *testimonial*, se perdería en la funcionalidad y se alejaría de su especificidad de discurso literario, se transformaría en simple propaganda y denuncia. La normalidad y la objetividad del *nivel de la huella*, permiten estabilizar y controlar el texto, darle profundidad literaria, enriquecer el plano formal y recursivo.

Observemos el siguiente ejemplo:

(...)Otoña en la ciudad. /Las hojas enrojecen. /Las hojas amarillean. /Caducan las

⁶¹ S.C. de la C. p.8.

⁶² www.memoriaviva.com

hojas. /Las hojas caen. /La hojarasca es inútil. /No cae la Junta. /El tirano no cae (...) (Fragmento 7. Pág. 18. L.C.)

En este caso, el fragmento comienza con una frase perteneciente al *nivel de la huella*, es decir de la normalidad. Desde el verbo *caer*, se despliega una cadena de desplazamiento que conduce al *nivel del testimonio* y al de la *metáfora*, puesto que *las hojas caen pero no cae la junta*, y el *Tirano* tampoco cae.

Andan los relojes. /Andan los planetas. / ¿Cómo andamos? /Ando a tropezones. /Ando enfermo. /Ando con hambre. /Ando sin plata. /Ando andrajoso. /Ando sucio. /Ando solo. /Ando con miedo. /Ando huyendo. / ¡Ándate! me dijeron. /Andan tras de mí. /Ando por los andenes. / ¡Andando! /Adiós. /Los Andes están nevados. (Fragmento 3. Pág.12. L.C.)

Algo similar ocurre en este ejemplo, donde la ruta de desplazamiento semántico es el verbo *andar*, que se desplaza desde el normal y simple *andar de los relojes*, hasta el doloroso *andar con hambre*, y *andar huyendo*, que dan cuenta directa de la situación económica del país (o al menos de gran parte de este) y de la persecución, terminando con un juego de palabras o *calambur*, que hace un rápido movimiento hacia el nivel de las *imágenes y fotografías de Santiago de Chile*.

Llueve a mares. /El agua hervida se agita. /El agua hierve a 100°. /El mar hierve. /El mar se agita. /Los torturados braman. /Brama el mar. /Brama el viento entre los árboles. /El mar se enfurece. /El mar azota las rocas. /Azotan a los detenidos. /Violentos vientos azotan la costa. /Se levantan olas majestuosas. /Las olas se encrespan con el viento. /En el mar se levanta una tromba. /La tromba gira. /Un rayo fulgura en el cielo. /Un hombre fue fulminado. (Fragmento 19. Pág. 38)

Bastante más fuerte y conmovedor resulta este fragmento, donde los desplazamientos hacia el tercer nivel discursivo son verdaderos chispazos desplegados desde dos verbos bastante sugerentes en este sentido como *bramar* y *azotar*, que desplazados al campo semántico de la tortura, rompen la estabilidad a través del grito casi inadvertible de una sola frase, que es inmediatamente repuesta, para ser nuevamente rota por otro chispazo de denuncia. Al final del fragmento, mediante otra figura basada en la identidad de los sonidos, se asimila el *fulgurar* de un rayo en el cielo a la *fulminación* de un hombre. (Desaparición)

Los peatones van a sus ocupaciones. /Los peatones cruzan en las esquinas. / Los peatones circulan por las veredas. /Los hombres llevan pantalones. /Los agentes llevan impermeables. /Apuestan agentes en las esquinas. (Fragmento 2. Pág. 11. L.C.)

En este caso, vemos cómo el desplazamiento se establece a nivel del sustantivo, en tanto desde el *peatón*, se desplaza hasta la noción de *agente*, que además son *apostados en las esquinas*, clara señal de la persecución y el verdadero clima de anormalidad encubierta en que vive la ciudad.

En el jardín hay cuadros de claveles. / Exponen cuadros en los museos. /El tejido de la red forma cuadros. / Se han formado nuevos cuadros. /En la resistencia se templan. /Se agudizan las formas de lucha. /La aguja es aguda. /La hebra pasa por el ojo de la aguja. /El zapatero cose con hilo encerado. /La costurera hilvana. /El anciano hilvana. (Fragmento 43. Pág.76.L.C.)

En este caso, observamos cómo ocurre un nuevo desplazamiento, esta vez

aprovechando la polisemia de una palabra determinada por su contexto. La palabra *cuadro*, aparece en este caso primero como *cuadros de claveles*, luego *cuadros* en tanto obra plástica expuesta en un museo, para luego remitir a los *cuadros del tejido de la red*, idea que ya comienza sugerir algunas interpretaciones, hasta decir abiertamente: *se han formado nuevos cuadros*, conduciéndonos a la noción del *cuadro político revolucionario*, militante capaz, conciente y bastamente formado en las labores políticas que le corresponden. Si a eso agregamos *en la resistencia se templan*, sabemos claramente que no se trata de cualquier *cuadro*, sino de sujetos que han de iniciar, organizar y dar curso a la resistencia. Algo similar ocurre *con aguja, aguda, agudizan*.

(...)El badajo golpea la campana. /Los golpes lo hacen basquear. /La maza golpea el bombo. /El gong se golpea con un mazo. /Los golpes de corriente cimbran. /Los golpes de corriente contuercen. /El torturado se contorsiona. /Los golpes dejan cardenales. /El cardenal reza por los desaparecidos. (Fragmento 44. Pág. 78. L.C.)

En este fragmento varias rutas de desplazamiento son las que podemos observar y con un contenido bastante fuerte y explícito, puesto que nos instalan en el ejercicio directo de la violencia física.

Otro recurso importante es la simultaneidad y la analogía de situaciones, donde los verbos representan acciones o hechos que ocurren a un mismo tiempo, haciendo patente y revelando el lugar que ha adquirido el abuso dictatorial en la vida de la ciudad y sus habitantes, y cómo el horror se ha hecho costumbre.

(...)Corren días hábiles. /Hubo fútbol. /Hubo tenis. /Hoy no hay trabajo. /No hay vacantes. (...) (Fragmento 4. Pág. 13. L.C.) Aquí, la simultaneidad opera de una forma bastante simple: mientras hay fútbol y tenis, (que además nos remiten a la idea de “pan y circo”; distracción, distensión y descompresión social), no hay trabajo ni vacantes. (...) Los conejos abren madrigueras. /Los sepultureros abren fosas. /Los presos abren un agujero. (Fragmento 4. Pág. 14)

Mientras *los conejos abren madrigueras*, y *los sepultureros fosas*, frase que nos acerca a la idea de muerte, *los presos abren un agujero*, lo que nos sitúa de inmediato en la idea de persecución, prisión política y fuga.

En cuanto a la inclusión de estructuras formularias y frases hechas ordenadas y dispuestas de manera significativa, el mejor ejemplo es el fragmento 21, donde se construye un discurso en base a la estructuración simbólica de una serie de abreviaciones formales, que remiten a una orden de desaparición de un hombre y su familia. (Ver apéndice)

Millán se ha descrito a sí mismo como un “poeta verbal” y “visual o semiótico”⁶³. En ese sentido, los procedimientos que hemos rastreado hasta este momento concuerdan con su idea de poesía, en tanto juega con las posibilidades plásticas de las imágenes (verbales) que construye, y con la carga cultural de cada signo/objeto, los sentidos sociales que se despliegan desde cada uno de ellos, sus desplazamientos, contorsiones, etc.

⁶³ Ramiro, Juan Carlos. *La teoría viral de Gonzalo Millán: “La palabra es para mí un ‘pharmakon’*. (entrevista) Especial para Proyecto Patrimonio. ([http:// www.lettras.s5.com/archivomillan.htm](http://www.lettras.s5.com/archivomillan.htm))

Todo lo anterior, nos pone ante la siguiente sensación; los destellos del plano del testimonio de emergencia, ganan fuerza y potencia al encontrarse inmersos en la monotonía, la oscuridad y la incorruptibilidad de La Ciudad, funcionan como gritos, alzas de volumen de un murmullo constante, que cada cierto tiempo se hace audible, para luego volver al silencio, a la mordaza y nuevamente el murmullo. Parece como si la normalidad misma, representada en la vivencia cotidiana al interior del sistema maquina, se aprovechara para el actuar encubierto, pasar desapercibido, no levantar sospecha, acechar el momento preciso, y de un solo golpe romper la calma, irrumpir en al centro de la monotonía y la represión para gritar, de cualquier forma y con cualquier método, que algo anormal sucede. ¿No parece esto conocido?. Pues sí, se realiza en el poema una cita al modo en que opera la resistencia, que se articula en silencio y clandestinidad en los espacios que la misma normalidad ofrece, para golpear de pronto y sin previo aviso, con una barricada al centro de la avenida, una lluvia de panfletos desde el cielo, un apagón, una torre de alta tensión que se desploma, una ráfaga de tiros en el silencio de la noche, acciones realizadas por organizaciones que cumplieron un importante rol en los ochenta (aunque no sean incluidas en relato oficial), al recordar que algo de verdad anormal estaba pasando, al problematizar la realidad, al despertar, movilizar y encauzar la rabia y los anhelos de los oprimidos. Lo mismo hace (o quiso hacer) La Ciudad.

El poema en su totalidad ofrece una fotografía imposible de la ciudad, en tanto es capaz de mostrar cómo ocurren, en estricto rigor, las cosas en un lugar que sigue existiendo bajo un régimen autoritario, que sigue viviendo, circulando, operando. Los habitantes hacen sus vidas normales, acomodándose a las condiciones de la represión y la persecución, conviviendo con el horror, el dolor, el hambre, la cesantía y la tortura, acostumbrándose, por qué no decirlo, a vivir bajo el eterno toque de queda no solo del horario, sino de los seres y sus existencias monótonas y vigiladas. Es esta “realidad” la que reproduce La Ciudad, como sistema o estructura significativa, es este su “realismo”, y el lugar donde anida su potencial político. La objetividad, representada principalmente por la utilización del lenguaje estándar y serial, cumple el rol de presentar los hechos con la menor carga posible, expuestos en la dimensión cotidiana que han adquirido en la vida de la ciudad. Así, la exasperante normalidad irrita, ahoga al hacerse patente en la obra como correlato del verdadero clima que se respiraba, para muchos, por aquél tiempo. La dimensión y el lugar ordinario y cotidiano que ha adquirido el miedo y la represión en la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes, se hacen violentamente conscientes al ser expuestos en el poema, en esta maqueta de la ciudad. La objetividad, frialdad y casi deshumanización con que se habla en varios fragmentos sobre hechos y situaciones que debieran movilizar la conmiseración del hablante, el que sin embargo en muchos casos no se deja conmover, extraña al lector, lo provoca y finalmente lo moviliza al extrañamiento ya no frente al texto, sino que le obliga a levantar la vista del papel y mirar alrededor, el lugar que ha logrado el régimen, o bien el lugar que se le ha dejado tomar.

La inclusión del *testimonio de emergencia* en esta enorme máquina significativa y formalmente coherente, la inclusión del discurso ideológico de oposición como un material de trabajo extraído del *contexto social vivo*, y su transposición al lenguaje objetivo, formal y afectivamente controlado, logra dos efectos, concordando con las dos llamadas tendencias que buscan operar dialógicamente al interior de la obra: por una

parte, se ofrece una solución al tema de la especificidad del objeto literario, (entendido como un uso especial del lenguaje (autorreflexivo) y como una entidad con cierta autonomía, en tanto creación subjetiva de un autor personal), mediante el control de la forma, la depuración del lenguaje, y el equilibrio de los discursos, haciendo gala de una técnica poética de acabado fin estético, capaz de retener el posible escabullimiento de la obra hacia el mero “reflejo” o propaganda. Se distancia la creación literaria de la producción ideológica pura, sin dejar de trabajar con los discursos ideológicos en la obra, pero elaborados desde la especificidad del discurso poético, distinto al hecho de hacer de la obra solo material ideológico (propaganda).

Por otro lado, siendo fiel a su tendencia política, es la misma forma o técnica poética, la objetividad, la que potencia, refuerza, energiza y agrega la necesaria cuota de rabia y violencia al plano testimonial, que se hace conciente y patente de una forma bastante efectiva; la provocación que surge de la exasperante indiferencia del lenguaje, la asfixiante normalidad e indolencia en que se mantiene la vida cotidiana y el diario vivir de la ciudad, aún con muertos, aún con torturados, aún con gente que es bajada de la micros y perseguida por la calle, la falta de asombro y extrañamiento ante el horror, la aparente nivelación de la vida cotidiana y los crímenes. Todos estos efectos, que dependen únicamente de un tratamiento particular del lenguaje y de una estructura técnico-formal propuesta para la poesía, vienen a tensionar, convulsionar, conflictuar y estremecer la subjetividad del lector y su percepción de la realidad, que se hace conciente mediante la exposición de situaciones, no de verdades absolutas. Se despliega así la dimensión útil del poema entendido como artefacto, atada indisolublemente a la dimensión estética, unidad lograda solo a través de la puesta en práctica de una técnica formal que permite desarrollar plena y dialécticamente todos los aspectos y dimensiones del poema.

Conclusiones

Hemos observado en el desarrollo de este trabajo, cómo se construye en La Ciudad una respuesta frente a la tensión literatura/sociedad a través de una serie de estrategias literarias creadas para dar cuenta de dicha tensión en un momento histórico particularmente complejo, que obliga al autor a tomar partido y postura desde su quehacer poético. Dichas estrategias son:

A.-en relación al problema del texto y el contexto , elaboración de una técnica discursiva, basándose en múltiples recursos e influencias; **la objetividad**, que permita:

- Emular, en base al uso monótono, serial y maquinal del lenguaje, el clima y la atmósfera de la ciudad moderna capitalista bajo dictadura.

Disfrazar, nivelar y homogenizar el necesario *nivel testimonial* con la cotidianeidad de La ciudad, en base a la elaboración de una estructura formularia de oración que se repite a lo largo del texto, inspirada en las oraciones proposicionales de los diccionarios y las enciclopedias. Así, se depura las expresiones de cualquier exceso ideológico, emotivo, etc., resguardando la obra de la mera propaganda política y manteniendo su especificidad de objeto literario.

Hacer patente la situación *de emergencia* que vive la ciudad no en base a un discurso directo y denunciante, sino en base a la construcción de sentidos a través del texto, donde la objetividad del lenguaje exaspera y reproduce la normalidad del horror, conduciendo finalmente a la conciencia, el extrañamiento y el espanto.

B.-en relación al problema del cruce entre el autor y su obra, se construye un

sujeto hablante, neutral, que describe los procesos de La Ciudad como un simple espectador, pero que, a su vez, construye y presenta la figura de un Anciano poeta, que es quien *escribe* el poema que habla de la ciudad y su situación de “emergencia”. Se produce así un juego de desdoblamientos y niveles de escritura, que permite solucionar el problema de la dimensión testimonial y la situación real del autor, que se encuentra en el exilio, lejos físicamente de lo que ocurre en La Ciudad, mientras que El Anciano, será quien porte la responsabilidad de testimoniar.

C-. En relación con el problema de función social versus la función estética de la literatura, se propone un programa estético, o *técnica* (“Hacia la Objetividad”), en la cual se exponen las concepciones del autor en cuanto a la poesía, dejando delimitada una idea sobre ella, su función, y la necesaria unidad que entre forma y contenido debe existir. Se propone la poesía como “conducta” con una dimensión “estético moral” y otra “estético política”, conceptos que funden ambas dimensiones en la obra (forma y contenido), concibiéndola como un todo. Así, la **objetividad** es la forma propuesta para responder a la relación entre “imaginación y realidad” que anida en la poesía, siguiendo las palabras del propio autor. La **objetividad** será por tanto la **forma estética** para construir un discurso literario del **contenido social “dictadura”** .

Hemos además propuesto que, todos los procesos anteriormente enunciados, funcionan en lo que hemos reconocido como una **estructura de cuatro niveles de significación**, donde, en base a una serie de procedimientos verbales, se desplaza el discurso desde un nivel a otro, abriendo significaciones e interpretaciones de distinta profundidad y carga discursiva. Los niveles que hemos establecido son cuatro: **Nivel de La Huella**: donde se encuentra la regla homogenizadora y niveladora del discurso: la normalidad y el uso objetivo del lenguaje. Se encuentran aquí, todos los elementos y objetos mudos (en tanto no portan ninguna carga discursiva) de la ciudad moderna capitalista; autos, calles, máquinas, etc. **Nivel de las Fotos e Imágenes de Santiago de Chile**: donde se entregan algunas referencias que permiten acotar la ciudad muda del primer nivel, a través del vínculo referencial con Santiago de Chile. **Nivel del Testimonio de Emergencia**: porta todo el discurso ideológico contradictorial y que es enmarcado por los dos niveles anteriores, que lo encubren, lo normalizan y lo homogenizan en la objetividad y la normalidad de La Ciudad. Y por último, **Nivel metafórico simbólico**: Se construyen una serie de personajes y motivos alegóricos que también permiten desplegar la dimensión ideológica del poema, encarnando valores y situaciones presentes en la ciudad, y que, a través de procesos de simbolización y alegoría, logran el reconocimiento interpretativo del lector.

Los procedimientos verbales que permiten la movilidad al interior del texto son, principalmente **desplazamientos semánticos**, tomando como eje algunas categorías verbales cuyos campos semánticos y usos son tensionados hasta el punto de sugerir nuevos sentidos e interpretaciones acorde con la función testimonial y denunciante del poema; **inclusiones** de frases hechas, trozos de cartas y otros objetos lingüísticos, que refuerzan la idea de poema-objeto, montaje o *ready –made*; **simultaneidad** de acciones (verbos) realizadas en la ciudad, que permiten reforzar la idea de normalidad y hacer patente la convivencia con el crimen y la anormalidad de la muerte y el terror.

En cuanto a la revisión del contexto histórico y de producción, nos hemos remontado

hasta el nacimiento de la generación poética a la que pertenece el autor (de los sesenta), con el fin de rastrear allí la génesis de algunas de sus constantes productivas, no sólo a nivel individual, sino también aquellas que son compartidas por su generación. Hemos propuesto en este punto, revisando la literatura sobre la materia, que la preocupación metapoética y funcional, así como el carácter experimental de las obras, han sido desde siempre elementos presentes en la generación de los sesenta, principalmente por el período histórico en que se gestan, donde se exigía una respuesta desde la literatura frente a la realidad. Desde ese punto de vista, se vieron entregados siempre a la contradicción de arte y vida, literatura y política, función social y función estética. Dichas contradicciones estarán siempre presentes, y se manifiestan, en el caso de Gonzalo Millán, en la elaboración de programas y textos de carácter metapoético, que den cuenta de dicha reflexión. Todo este cúmulo de contradicciones, se intentará solucionar en la producción de obras, pero fundamentalmente en el momento en que la escritura se vuelve arma y recurso de subsistencia; durante la dictadura y el exilio. Es entonces cuando la realidad misma motiva a los escritores a buscar la forma precisa para dar cuenta urgentemente de la realidad.

Podemos concluir entonces, que, la tensión que da origen a este trabajo, es una preocupación en la obra que hemos analizado, y no sólo en ella, sino que al parecer en la producción en general de este autor. La respuesta ante dicha tensión se aborda en el poema pero no sólo desde éste, sino también a partir de la elaboración de una *técnica* que dirija la supuesta solución del conflicto. La elaboración de dicho instrumento, y la respuesta que evidentemente entrega en relación a los cuestionamientos que surgen de la lectura de la obra, son evidencia de la real preocupación del autor hacia el problema de la relación entre literatura y sociedad. El autor propone una respuesta en teoría y luego en la práctica, al elaborar una obra, La Ciudad, que responda a sus planteamientos. La elaboración de un programa, aborda también la necesidad de legar concepciones y propuestas; *técnica* finalmente, que pueda conducir a otros que se planteen frente a las mismas discusiones y problemáticas, para ir así creando corriente, movimiento y tendencia.

La importancia de llevar a cabo un análisis desde esta perspectiva, resulta coherente con una perspectiva personal frente al quehacer literario, que, concebido como práctica social, puede y debe plantearse frente a su realidad histórica inmediata, desde su especificidad de objeto estético, ofreciendo perspectivas, sentidos, posibilidades y caminos.

Hemos propuesto también la actualidad de una lectura de La Ciudad, en tanto relato de la instalación traumática de un nuevo esquema de realidad que nos domina hasta hoy. En ese sentido, resaltamos su dimensión histórica y móvil; *literatura como producción y no producto*, puesto que, mantiene su vigencia y su rol, no se cierra o encadena al mero reflejo de un momento estático detenido en el tiempo. Por el contrario, continúa arrojando sentidos y significaciones.

Por último, me gustaría plantear un sentimiento muy personal a propósito de la partida de Gonzalo Millán en el 2006. Me arrepiento de no haber descubierto antes su obra, de haberla observado solo superficialmente, y de no haber comprendido su profundidad e importancia, inclusive, para mi perspectiva personal frente a la literatura.

Me arrepiento de no haber sentido su partida como muchos lo hicieron y de no haber comprendido la enorme pérdida que significaba, y sobre todo, de haber perdido la oportunidad de compartir con él esta humilde lectura de su obra. Pero bueno, el arrepentimiento se transformó en idea, elaboración y palabra, y este trabajo es mi pequeño homenaje a su memoria, aunque nunca lo sepa.ç

Bibliografía

Textos del Autor

Millán, Gonzalo. La ciudad. Canadá, Québec: Maison Culturelle Québec-Amérique Latine. 1ra edición, 1979. En: www.memoriachilena.cl

_____. La ciudad. Santiago: Cuarto Propio, 1994

_____. Trece Lunas (antología). Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. “Hacia la objetividad”. En: Bianchi, Soledad, Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos, Soledad Bianchi, ed. Róterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983. pp. 53-57.

_____. “Sobre la construcción de La Ciudad”. En: LAR N°7. Concepción: octubre 1985.

Textos sobre el autor

- Bianchi, Soledad. "La poesía de Gonzalo Millán. Atención al detalle y concentrada intensidad". En: Revista Atenea, N° 461, Concepción: año 1990.
- _____. "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente". En: Revista Chilena de Literatura, N° 30, Santiago: año 1987.
- _____. "La concentrada intensidad de Gonzalo Millán". En: La Época. 18 de septiembre de 1988.
- Campos, Javier. "La visión de la infancia mutilada y su proyección a la mujer y los espacios sociales en la poesía de Gonzalo Millán". En: La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature; Concepción: LAR, 1987.
- Cárcamo, Luis Ernesto. "El retrovisor de Millán". En: Literatura y Libros. La Época, 23 de abril de 1995.
- Concha, Jaime. "Mi otra cara hundida dentro de la tierra". En: Atenea, julio- diciembre de 1968.
- _____. "Mapa de la nueva poesía chilena". En: Yamal, Ricardo. La Poesía Chilena Actual: (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988.
- Cussen, Felipe. "Identidades fragmentadas y reconstruidas". En: Revista Universitaria, n° 89, Diciembre- Marzo 2006.
- Foxley, Carmen y Ana María Cuneo. "La negatividad productiva y los gajes de oficio; La poesía de Gonzalo Millán.". En: Seis poetas de los Sesenta. Santiago: Universitaria, primera edición, 1991.
- Gómez López, Ricardo. "La Ciudad Poesía de Gonzalo Millán". En: Revista Rayentru. En: www.memoriachilena.cl.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Gonzalo Millán: La metáfora no me interesa en absoluto" (entrevista). En: Revista de libros, N° 306. El Mercurio. 19 de marzo de 1995.
- Montecinos, Marcelo y Jaime Pinos. "Gonzalo Millán; La poesía tiene que mutar". (Entrevista). En: La calabaza del Diablo. N° 24. Año 5, mayo de 2003.
- Pérez, Floridor. "Gonzalo Millán; Literatura entre la crónica y la profecía". En: Libros y Autores. Ercilla N° 2975, 16 de diciembre de 1994.
- Ramiro Quiroga, Juan Carlos. "La teoría viral de Gonzalo Millán: "La palabra es para mí un 'pharmacón'" (Entrevista). Especial para proyecto patrimonio. En: <http://www.letras.s5.com/archivomillan.htm>
- Rojas, Waldo. "Diálogo interrumpido con Millán". En: La Tercera Cultura. Sábado 21 de octubre de 2006
- Rojo, Grínor. "Exilio, modernidad y postmodernidad en tres poetas chilenos; Millán construye La Ciudad". En: Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura Latinoamericana actual. Santiago: Pehuén, 1987.
- Sánchez, Matías. "Gonzalo Millán: "No necesitamos macondos, basta con Quillota" (Entrevista). En: Anaquel Austral. Ed. Virginia Vidal. Santiago de Chile: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. 20 de marzo de 2006. En: http://virginia-vidal.com/publicados/crónicas/article_290.shtml
- Skármeta, Antonio. Reseña Relación Personal. En: Revista Chilena de Literatura. N°1.

Santiago: Otoño de 1970.

White, Esteven. "Reconstruir la ciudad, dos poemas chilenos del exilio". En: Yamal, Ricardo. La Poesía Chilena Actual: (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988.

Textos de consulta general

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. Conceptos fundamentales de sociología literaria. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "Del texto y la ideología". En: Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Hachette, primera edición, marzo 1983

Benjamín, Walter. "El autor como productor". En: Iluminaciones III; Tentativas sobre Brecht. Madrid: Taurus, 1975.

Bianchi, Soledad. "Una generación Dispersa", Prólogo a Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos, Soledad Bianchi, ed. Róterdam: Instituto para el nuevo Chile, 1983.

_____ Y Hernán Loyola. "Poesía chilena: La resistencia y el exilio". En: Araucaria N° 7, Madrid: 1979.

_____. "Un mapa por completar: La Joven Poesía Chilena". (Fragmentos). En: Lar N° 2-3: Madrid, abril de 1983.

Bocaz, Luis. "Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: Notas para una lectura ideológica". Lar N° 4-5. Madrid: mayo de 1984.

Campos, Javier. "La poesía chilena joven en el período 1961-1973". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica. Concepción: LAR, 1988.

_____. "Prólogo". En: La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature; Concepción: LAR, 1987.

Coddou, Marcelo. "Poesía chilena en el exilio". En: Araucaria N° 14, 1981.

Etcheverry, Jorge. "Poesía Chilena en Canadá: Exilio, identidad y activismo cultural." En: <http://etcheverry.info/cgi-bin/Revista/exec/view.cgi/7/view.cgi>.

Foxley, Carmen y Ana María Cuneo. "La poesía Chilena de la Promoción del Sesenta. Prólogo". En: Seis poetas de los Sesenta. Santiago: Universitaria, primera edición, 1991.

Marchesse, Angelo y Joaquín Forradellas Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Ariel: Barcelona, 1989.

Oyarzún, Pablo. "Arte en Chile de veinte, treinta años". En: Arte, visualidad e historia. Santiago: La blanca montaña, 1999.

Rojo, Grínor. "La identidad y la literatura". En: Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana. Santiago: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Serie Estudios, 2002.

Reina, Manuel Francisco. "Pablo Neruda y los poetas españoles". En: Centro virtual Cervantes: <http://cvc.Cervantes.es/actcult/neruda/acerca/reina.htm>.

Schopf, Federico. "Fuera de Lugar", En: Araucaria N° 9 ,1980.

Yamal, Ricardo. "Introducción". En: La Poesía Chilena Actual: (1960-1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988.

Urbina, Nicasio. "La semiótica del testimonio: Signos textuales y extratextuales". En: <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/semiot.html>.

Virtual

www.memoriachilena.cl

www.memoriaviva.cl

www.wikipedia.org

www.cvc.cervantes.es

www.letras.s5.com

Anexo

Quinto nivel; Temporalidad e Historia.

Vamos a incluir el análisis de un último aspecto. Se trata de una suerte de “quinto nivel”, que se suma a los cuatro que ya hemos revisado. Se trata del nivel de la temporalidad y la historia, dos aspectos de los que esta obra se hace cargo y que juegan un rol fundamental en su estructura.

Sabemos desde lo expuesto por Gonzalo Millán en “Hacia la Objetividad”, que La Ciudad nace de una necesidad de unir poesía y realidad, abocarse al *chronos*⁶⁴, tiempo histórico, y precisamente de esa preocupación trataremos en este punto.

La Ciudad es un poema temporal, no solo a nivel temático, sino también porque todo en él es un constante fluir, devenir y avanzar, además de constituirse, pese a ser un poema, en un relato eminentemente histórico, no por eso menos subjetivo, no por eso menos literario.

El tema de la temporalidad y la historia, se manifiestan en el poema desde la configuración de tres ejes que se desarrollan a lo largo de la obra:

-Tiempo natural.

-Tiempo histórico.

-Tiempo del poema, coincidente con el tiempo vital del anciano.

⁶⁴ H.L.O. p.55

El fragmento 1 (Pág. 9-11), cumple un rol muy importante para la estructura de la obra, en tanto es el encargado de presentar estos tres ejes:

Amanece. **Tiempo del poema**
Se abre el poema. **(Posteriormente tiempo del anciano)**
(...)Corre la pluma.
Corre rápida la escritura

Las aves abren las alas. **Tiempo natural.**
Las aves abren el pico.
Cantan los gallos.
Se abren las flores.

(...)La ciudad despierta. **Tiempo Histórico.**
La ciudad se levanta.
(...)La herida se abre.
(...)Los bancos abren sus cajas de caudales.
Los clientes sacan depositan dinero.

Estos tres ejes, en gran parte del poema, confluyen y se mueven en una misma dirección. Ocurre una asimilación de los tiempos y ciclos históricos a los ciclos naturales. Es así como el tiempo natural cronológico transcurre del mismo modo que el tiempo histórico, aunque no siempre de modo paralelo; por momentos se juntan y equivalen, como cuando el otoño en la ciudad coincide con el periodo más oscuro de la represión y la incapacidad de respuesta del pueblo, para luego avanzar a la primavera en que no sólo renace la naturaleza, sino también la resistencia, coincidentemente con las incipientes mejorías del enfermo:

La primavera reanima la naturaleza. /Empieza a nacer la hierba. /El enfermo se reanima. /Las flores renacen por primavera. /Las flores esmaltan los campos.

La resistencia renace. (...)(Fragmento 31. Pág. 57 L.C.)

Sin embargo, en algunos casos, se recuerda la supremacía del tiempo natural, imponiéndose la fuerza de la naturaleza a cualquier tiempo histórico, azotando el espacio

de la civilización, representado por el espacio de La ciudad. La naturaleza azota, agrava, apura, ayuda, etc. , los procesos y las coyunturas de la realidad histórica.

(...)Amordazan con pintura las paredes. /La lluvia las despinta. /Reaparecen fragmentos de murales. /Siglas de partidos proscritos. /Consignas antiguas. / Y la última RESISTENCIA recién borrada. (Fragmento 14. Pág. 28. L.C.)

Llueve a mares. (...) / (...) Cubre de agua las regiones vecinas. /Se anegaron las huertas. /Se desborda un tranque. /Los extramuros están inundados. (Fragmento 19. Pág. 38-39. L.C.)

Un aspecto que constantemente se ha mencionado en relación con este punto, es el de la supuesta anticipación o dimensión vaticinadora de este poema y de su autor, particularmente por el fragmento referido a las inundaciones que hicieron salirse al Mapocho de su cauce y al terremoto, ligado necesariamente al ocurrido en la zona central en 1985. Si pensamos que en este poema existe la elaboración acabada de una dimensión referencial, que se materializa en la construcción de este espacio escritural: La Ciudad, que tiene varias y constantes citas a la realidad de Santiago de Chile, tanto en lo histórico, en lo espacial y en lo natural, no es extraño que se incluyan estas catástrofes naturales que son parte de la identidad geográfica del país y de la ciudad. Los inviernos son crudos y lluviosos, malresistidos por la ciudad; el terreno es sísmico, tiembla constantemente y cada cierto tiempo se espera la ocurrencia de un terremoto de proporciones. En el poema, se le atribuye a este último la capacidad de remover no solo la tierra, sino también las conciencias. Es por tanto un nuevo cruce de lo que aquí hemos llamado tiempo natural y tiempo histórico. También se habla de una fuga de prisioneros a través de un túnel (concordante con la fuga que realizan prisioneros de FPMR desde la cárcel pública a través de un túnel subterráneo en 1990): no es difícil imaginar que el anhelo de un prisionero político es su libertad, y ,en ese sentido, una fuga es por lo menos esperable.

Hemos mencionado también que existe una confluencia temporal entre el tiempo del poema y el tiempo vital del Anciano. Sabemos que la construcción y el desarrollo del poema/ciudad dependen del anciano, por tanto, sus existencias se implican, se exigen mutuamente; la vida del anciano depende de la vida de la ciudad y del desarrollo del poema, y así, también su muerte y desaparición. Si desaparece el Anciano, desaparece la ciudad y se termina el poema. Esta idea se ve reforzada en los siguientes extractos:

Amanece. / Se abre el poema. (Fragmento 1, Pág. 9)

(...)El poema avanza. /El tiempo avanza. /El autor es un hombre de edad avanzada. (Fragmento 32. Pág. 59. L.C.)

(...)El zapatero compone zapatos. /El zapatero clavetea. /El anciano compone un poema. /El poema habla de una ciudad. (Fragmento 45. Pág. 79-80)

(...)La tinta es negra. /El papel es blanco. /El anciano manuscibe. /Arruga una hoja de papel. /El anciano tiene la piel arrugada. /Los miopes usan lentes. /El anciano usa lentes. /El anciano tiene la salud quebrantada. /El anciano corrige. /La goma borra lo escrito. /Donde había un edificio deja un sitio baldío. /Un cambio de sintaxis invierte el curso del río. /Un punto detiene la ciudad. (...)(Fragmento 60, Pág.103)

(...)El microbús llega al terminal. /El poema llega a su término. /El anciano finaliza el poema. /Termina su vida. /El anciano testa. /El poema es su testamento. (...) (Fragmento 68, Pág. 119. L.C.)

(...)El anciano aún respira. /El anciano está en sus postrimerías. /Estos son los versos postrimeros: / y después de ir con los ojos cerrados /Por la oscuridad que nos lleva, /Abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva /Con los ojos abiertos y cerrar los ojos. / **Se cierra el poema.** (Fragmento 68, Pág. 119. L.C.)

La concepción de la historia presente en el poema es distinta a la que podemos observar en obras previas al golpe militar de 1973. Como sabemos, esto se hace visible no solo en el plano temático, sino ante todo en los recursos formales utilizados. El Golpe Militar de 1973 representa un cambio, eso nadie puede obviarlo, pero dependerá de la visión ideológica de cada sujeto, si dicho cambio afectará directamente la concepción de historia que se tiene, cayendo en el recurrente imaginario del fracaso y el cambio de rumbo que se debe asumir, que tiene su correlato en la nefasta “renovación” de las ideas. O bien, asumir que solo se trata del cambio de período, un reordenamiento de los factores, donde el sujeto debe comenzar a percibir la realidad de un modo distinto, pero se enfrenta a esto, a partir de las lecturas que puede realizar su conciencia que no ha variado. Así, la historia sigue, solo ha sucedido un acontecimiento, terrible, desastroso, pero ante todo histórico, solo un cambio en las condiciones objetivas, más o menos traumático, pero que debe ser afrontado desde lo que se es, lo que se sabe, y lo que se cree. Es esto lo que se presenta en La Ciudad, de ahí la percepción fragmentada de la realidad, la estandarización de la experiencia, la vivencia maquinal, etc. Es esta la respuesta que se propone mediante los procedimientos escriturales en el poema; una respuesta acorde y útil al momento. La percepción de la historia es distinta a la presentada por la poesía anterior, donde el sujeto se presentaba como un visionario, casi un maestro que enseñaba el camino a las masas. Eso cambió; un proyecto de país ha sido truncado, un concepto de nación se ha derrumbado; una ciudad ha sido destruida. Pocas son las certezas, pero la historia no se ha acabado, se trata de un *continuum*. En este sentido es que el fragmento 30, cumple una importante función, en tanto expone la destrucción del proyecto, expresada a todo nivel y escala, la destrucción de la ciudad como espacio de materialización de los valores de dicho proyecto truncado: la civilidad, la convivencia, la crítica, la libertad y la participación. Técnicamente, se presentan estas ideas mediante la utilización anafórica del prefijo *des*, proveniente de la confluencia de los prefijos latinos *de-*, *ex-*, *dis-*, y a veces *e-*, denotando negación o inversión; privación; “fuera de”, ausencia⁶⁵. Como vemos, se juega una vez más con la reiteración; la reiteración de la negación, del *despojo*, la pérdida. Por otro lado, un prefijo es una partícula modificadora del verbo, el cual además se encuentra conjugado en tercera persona plural, hablando de un *ellos*. Podemos pensar entonces que: *ellos modificaron, cambiaron, marcaron La Ciudad*. Este fragmento se sitúa en el centro casi aritmético de la obra, cumpliendo un rol también estructural; presenta abiertamente la dimensión histórica presente en el poema, además de marcar el fin del invierno y el comienzo de la primavera.

⁶⁵ Diccionario de la R.A.E. Vigésima segunda edición, 2001.

(...)Desolaron el país. /Desperdiciaron el tiempo. /Desvariaron a diario. /Desalaron el mar. /Desanduvieron el camino. /Destruyeron la ciudad. (Fragmento 30. Pág. 53-56, L.C.) (Ver apéndice)

Otro fragmento que llama la atención en esta misma línea, es el fragmento 48 (ver apéndice), donde asistimos a una suerte de reescritura de la historia; una serie de acontecimientos retroceden como en una cinta de video hasta el momento previo al golpe militar. Se abre este proceso por el último verso del fragmento anterior: *(...) No podrán aniquilar su recuerdo (...)* (Fragmento 47. Pág. 84. L.C.), permitiendo así una revisión de la memoria histórica.

Contrario a lo que podría pensarse, no se trata de un afán romántico de pretender cambiar los acontecimientos a través de la escritura como arma mágica y escapista de la verdad, sino más bien de un recurso que agrega dramatismo a la situación, y no hace más que recordar lo irrenunciable de la realidad, evidenciar que el estado de las cosas no es fruto de un hecho espontáneo ni de una casual enfermedad, sino que de un devenir, que continúa moviéndose, y solo cambia en la medida que los hombres y mujeres reales “motoricen” un nuevo proceso, lo que ciertamente no sucede en la literatura. Sin embargo, desde ella es que podemos abrir nuevas y revolucionarias posibilidades, motivaciones y sentidos para un cambio.

Por último, es importante mencionar dos fragmentos que refuerzan las ideas que aquí hemos trabajado; el primero, presenta a la figura del anciano como el hacedor de un relato de la realidad, en tanto se atreve a escribir, testimoniar, hablar, romper la mordaza y asegurar así un futuro juicio histórico:

(...)Reina la inmovilidad. /Cae una nieve invisible. /Solo los dedos del anciano se mueven. /El anciano relee. /Los dedos del anciano recorren las letras. /El anciano encuentra el nombre del tirano. /El anciano borra su nombre. /Su nombre no merece ser recordado. /El anciano encuentra los nombres de los asesinos. /El anciano borra los nombres de los asesinos. /Sus nombres no se olvidarán. / A su hora recibirán castigo. (Fragmento 60. Pág. 104 L.C.)

Y, en segundo lugar, el fragmento 67 (ver apéndice), refuerza la idea del pueblo y la ciudad como un cuerpo u organismo vivo, pero ya no enfermo, sino dispuesto a rearmarse y dar un nuevo curso a los hechos. Además, en este fragmento se entrelazan completamente tiempo natural y tiempo histórico, reconstituyéndose la armonía de ambos, en la medida en que la historia se dispone a seguir su curso. Aunque en relación a la contención que mediante la técnica de la objetividad se ha mantenido en gran parte del poema, este fragmento se direcciona bastante hacia el nivel testimonial, y viene a reforzar la dimensión utópica del poema, pero no en el sentido de los imposibles, sino en la línea de la esperanza, la fe y el compromiso con la capacidad transformadora de todo un pueblo.

Apéndice: Fragmentos citados en orden de aparición

46. El anciano es viudo. El anciano no tuvo hijos. Un sobrino es el báculo de su vejez. El poema de la ciudad es su hijo. El anciano es un fundador. El anciano vive solitariamente. El anciano es un profesor emérito. Prohibieron la asignatura que enseñaba. Abandonó las actividades docentes. Confinaron al anciano en una aldea. Chile confina con Argentina. Su confinamiento duró un año. Muchos alumnos salieron de la ciudad. Otros murieron. Otros están presos. Otros están desaparecidos. Sus ex discípulos le escriben postales. Cuatro letras desde 10s cuatro puntos cardinales. Manuel Aránguiz desde Canadá. Hernán Castellano desde Italia. Cecilia Coca desde Costa Rica. Guillermo Deisler desde Bulgaria. Ariel Dorfman desde Holanda. Omar Lara desde Rumania. Hernán Lavín desde México. Hernán Miranda desde Panamá. Gustavo Mujica desde España. Silverio Muñoz desde Estados Unidos. Waldo Rojas desde Francia. Antonio Skarmeta desde Alemania. Leandro Urbina desde Argentina. Cecilia Vicuña desde Inglaterra. Al anciano le sobra tiempo. Al anciano le van faltando las fuerzas. El anciano puntúa. El anciano deja la pluma. El punto es diminuto. (Pág. 81-82. L. C.) 59. Se aproxima la navidad. Se aproxima el fin del año. Se aproxima mi fin. Se aproxima el fin del poema. Diciembre es el duodécimo mes del año. Diciembre cuenta con 31 días. El anciano cuenta su infancia. Sacan la última hoja del calendario. El anciano sale del claustro materno. ¡ Feliz Año Nuevo ! Los cohetes se elevan. Estallan en la noche. Cae una lluvia de colores. Explotan petardos. El anciano ve la luz. El sol ilumina la tierra. El sol emite

rayos. El cristal es transparente. La luz pasa a través del cristal. En el rayo de sol hay polvo. La luz del acetileno deslumbra. El brillo del sol es incomparable. El anciano está en pañales. El anciano abre su boca desmolada. La leche sale de las mamas. La leche es tibia. La leche es blanca y dulce. El anciano mama. Al anciano le fajan el ombligo. De la boca cae baba. El anciano usa babero. La madre es tierna. La madre mece la cuna. El anciano mueve el sonajero. El anciano se orina. Los orines son tibios. El anciano berrea. Mudan al anciano. El anciano gatea. El anciano balbucea. El anciano se tambalea. El anciano camina. El anciano rompe a hablar. Las cosas tienen nombres. Las personas tienen nombres. El padrino riega monedas. Bautizan al anciano. 'Padrino cacho' gritan los niños. El anciano nombra. El anciano se llama. La sombra sigue. El anciano se asombra. La sombra imita. La sombra es muda. El eco repite. El silencio responde. El anciano pinta monos. El anciano dibuja monigotes. Los monos se parecen al hombre. El anciano remeda. El anciano es ingenuo. El anciano juega. El anciano se pasa el tiempo jugando. Inventa una ciudad de juguete. (Pág. 101-102. L.C.) 64. La herida sangra. La herida se abre todos los días. Se abre con el sol. Cae la noche. La herida no se cierra. Pasan los días. Pasan los años. La herida no se cierra. La herida sangra en secreto. La herida se restaña tras paredes. La herida sangra en celdas. La herida sangra tras cercos de púas. La herida es una boca. Una venda la amordaza. La herida es una vieja boca desdentada. La herida masculla con las encías desnudas. La herida duele. La adormecen. Despierta doliendo cada día. Duele la herida por las noches. La oyen por las noches los soldados en las calles vacías. La oyen tras las ventanas y puertas cerradas. Es un ruido de dolorosos besos. Son ayes y gemidos. Son los labios de la herida que se pegan y despegan. Son los heridos quejándose en sueños. La herida no deja dormir. La herida no deja vivir. Por la noche los esbirros del tirano escarban en la herida. La irritan la ahondan. La acallan con música puesta a todo volumen. La herida forma pus. La herida supura. La luz limpia la herida cada día. Por las noches se infecta. De la herida nadie se escapa. La ciudad toda está herida. Muchos están heridos sin saberlo. Se creen sanos y salvos. Están heridos. La herida es sblo una molestia. La olvidan. Se creen ilesos. Están heridos. Celebran la victoria. Están heridos. Disfrutan del poder. Están heridos. Cantan. Bailan. Engordan. Están heridos. Los vencedores están heridos de muerte. Otros muchos disimulan la herida. La ocultan. La niegan. La herida los avergüenza. Medicamentan la herida. La ungen. La cubren con gasa. La taponan con algodones. Le cambian vendajes todos los días. La herida no sana. La tratan con remedios caseros. La cubren con emplastos de barro y telarañas. Rezan. La herida no sana. La herida mana. La sangre empapa los vendajes. La herida los traiciona. La herida denuncia a los hipócritas. Fueron cómplices. Algunos lo son todavía. Heridos de gravedad dolientes sobreviven. El resto debiera estar muerto. Tan horrorosa tan extendida es la herida. Nadie se explica como sobreviven. Son una herida. La herida es todo cuanto tienen. Cuanto les queda. Cuanto les permiten tener. La herida denuncia. Prohíben mostrar la herida. La herida los identifica. Por la herida se reconocen. La herida los une. La herida es una consigna. Aprietan los dientes. Aprietan los puños. La herida es una desgarrada bandera. La herida verde del tirano hiede. Se murió su herida. Su herida se pudrió. El tirano es un cadáver en vida. El tirano pudre el aire que respira. Vive aislado. Lejos de su mujer. Lejos

de su familia. Los guardaespaldas evitan su aliento. La pestilencia rodea al tirano. Sondéan la herida. Le preguntan cuándo hasta cuándo dónde. La herida es insondable. La herida sanará con el tiempo. El tirano caerá podrido. Los heridores serán castigados. Los heridos de muerte morirán. La herida dejara una cicatriz. La cicatriz no se borrará. No se olvidará la herida. La cicatriz nos dejará señalados (Pág. 108-110. L.C.)

21.

Sr. Señor

(a) Alias

Afto. Afecto

izqda. Izquierda

R.I.P. Requiescat in pace

a.m. antes de medio día

& y

Cia. compañía

Sra. señora

id. Idem (lo mismo)

Ibid. Ibidem (en el mismo lugar)

S.C. su casa

s./n. sin número

P.O. por orden

Excmo. excelentísimo

gral. general

B.L.M. besa las manos

B.L.P. besa los pies

S . S . S. su seguro servidor

X. anónimo, desconocido

Vo.Bo. visto bueno

(Pág. 43. L.C.)

30. Desacataron la autoridad. Desacuartelaron regimientos. Desmantelaron el palacio presidencial. Desempedrarón las calles. Desembaldosaron las veredas. Desfijaron los clavos. Desfondaron los toneles. Desgajaron los árboles. Desgarraron las telas. Desgoznaron las puertas. Desquiciaron las ventanas. Deshincharon los balones. Deshincaron las estacas. Deshojaron los árboles. Deslabonaron las cadenas. Desengarzaron las cadenillas. Desengastaron los brillantes. Desensartaron los collares. Desmamaron los terneros. Desmallaron las redes. Desfondaron los botes. Desmangaron las herramientas. Desmelaron las colmenas. Desmembraron el territorio. Desmoralizaron a la juventud.

Desnataron la leche. Desnacionalizaron las minas. Desnaturalizaron ciudadanos. Desnitrificaron el aire. Desnudaron a los niños. Deshojaron las agujas. Desovillaron la lana. Desnutrieron a los niños. Descalcificaron huesos. Desoxigenaron el aire. Despechugaron a las gallinas. Desazogaron los espejos. Desbarnizaron los muebles. Desbautizaron las calles. Desarraigaron los árboles. Despellejaron los conejos. Desplantaron las hortalizas. Desportillaron los cintaros. Destalonaron los zapatos. Destejaron las casas. Destejieron las telas. Destituyeron magistrados. Destornillaron las bisagras. Destriparon las reses. Destrozaron los libros. Despojaron bibliotecas. Desvalijaron museos. Descolgaron los cuadros. Despintaron los murales. Descercaron los campos. Descolaron los perros. Descortezaron los árboles. Descuajaron los arbustos. Descularon los vasos. Desaflojaron las tuercas. Desyugaron los bueyes. Devaluaron la moneda. Desaceitaron las máquinas. Desaceraron el hierro. Desacordaron las arpas. Desafinaron los pianos. Destemplaron las guitarras. Desanidaron los pájaros. Desapoderaron sindicatos. Desapropiaron industrias. Desampararon a los huérfanos. Desarraigaron compatriotas. Desarroparon a los enfermos. Desampararon a los ancianos. Desatinaron a diario. Desavinieron hermanos. Desazonaron las comidas. Desbriznaron el césped. Descalzaron los pies. Descalabraron cabezas. Descompusieron el agua. Desconcertaron maquinarias. Desconcharon las paredes. Desconocieron derechos. Desecaron los manantiales. Desengrasaron las ruedas. Desenladrillaron los muros. Desensamblaron las maderas. Desentablaron los pisos. Desenterraron muertos. Desfiguraron los hechos. Desgerminaron las semillas. Deshebillaron los cinturones. Desherraron los caballos. Deslomaron a los obreros. Desocuparon a los empleados. Desmontaron bosques. Desdentaron bocas. Desolaron el país. Desperdiciaron el tiempo. Desvariaron a diario. Desalaron el mar. Desanduvieron el camino. Destruyeron la ciudad. (Pág. 53-56, L.C.) 48. El río invierte el curso de su corriente. El agua de las cascadas sube. La gente empieza a caminar retrocediendo. Los caballos caminan hacia atrás. Los militares deshacen lo desfilado. Las balas salen de las carnes. Las balas entran en los cañones. Los oficiales enfundan sus pistolas. La corriente se devuelve por los cables. La corriente penetra por los enchufes. Los torturados dejan de agitarse. Los torturados cierran sus bocas. Los campos de concentración se vacían. Aparecen los desaparecidos. Los muertos salen de sus tumbas. Los aviones vuelan hacia atrás. Los “rockets” suben hacia los aviones. Allende dispara. Las llamas se apagan. Se saca el casco. La Moneda se reconstituye íntegra. Su cráneo se recompone. Sale a un balcón. Allende retrocede hasta Tomas Moro. Los detenidos salen de espalda de los estadios. 11 de Septiembre. Regresan aviones con refugiados. Chile es un país democrático. Las fuerzas armadas respetan la constitución. Los militares vuelven a sus cuarteles. Renace Neruda. Vuelve en una ambulancia a Isla Negra. Le duele la próstata. Escribe. Víctor Jara toca la guitarra. Canta. Los discursos entran en las bocas. El tirano abraza a Prat. Desaparece. Prat revive. Los cesantes son recontratados. Los obreros desfilan cantando ¡Venceremos! (Pág. 85-86, L.C.) 67. Nos descabezaron. Talaron el árbol. Nos descuartizaron. Trozaron el tronco. Cortaron las ramas. El raigón siguió vivo. El raigón siguió en la tierra. Las raíces creciendo bajo la tierra. Hoy el tronco talado brota. El corazón late. Las arterias laten. La resistencia está latente. Los pies sostienen. Los dispersos se

reagrupan. La pierna media entre la cadera y el pie. Los pies caminan. La resistencia se rehace. El peroné se articula con la tibia. Se reorganizan los partidos. Nuevas fuerzas se suman. La rodilla articula el muslo con la pierna. Las fuerzas se reconcentran. El muslo va de la cadera a la rodilla. Los resistentes se reunifican. En la ingle se unen los muslos con el vientre. Los partidos se unen. En la cadera se une el muslo y el tronco. Los partidos asocian esfuerzos. Sus intereses coinciden. El pecho va desde el vientre hasta el cuello. Los partidos forman un todo. El cuello une la cabeza con el tronco. La cabeza contiene el cerebro. La resistencia es una. La cabeza es una. La cabeza se alza. Los partidos actúan al unísono. La continuidad de las vértebras forma el espinazo. Persistimos en nuestra resolución. El tórax contiene el corazón y los pulmones. En los pulmones se regenera la sangre. La resistencia persiste. La sangre nutre los músculos. Los obreros sabotean. La resistencia resurge. Los obreros entorpecen el trabajo. El brazo nace del hombro. Los obreros hacen paros de brazos caídos. Funcionarios se niegan a almorzar. Palpitan los músculos. Mineros no entran a los comedores. Relegan a los dirigentes. El corazón palpita. Los obreros van a la huelga. Mientras palpita el corazón existe la vida. La dictadura es reversible. No perdurará la dictadura. Reafirmamos nuestra voluntad de lucha. El corazón tiene el tamaño de un puño. (Pág. 117-118. L.C.)