



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

## **Construcción de la imagen erótica en *Relación Personal* de Gonzalo Millán.**

Informe final Seminario para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura  
Hispanica, mención Literatura.

Fabiana Andrea Díaz Zamorano

Profesor Guía: Javier Bello

Santiago-Chile

2018

*“¿Puede haber alguna relación entre el placer del texto y las instituciones del texto? Muy poca.”*

Roland Barthes – *El placer del texto.*

## **Agradecimientos.**

Quiero agradecer, en primer, lugar a Javier Bello, no sólo por los consejos, las correcciones y la guía que ha hecho frente a mi idea de meterme en las patas de los caballos, sino más bien por su invaluable paciencia y oído amigo, por demostrarme que en la academia hay espacio para los humanos históricos, compartiendo conmigo su amor por la vida y la poesía.

Quiero agradecer también a cada uno de los académicos y docentes que han coincidido conmigo a lo largo de la carrera; más allá del sabor amargo o dulce que puede dejar la experiencia de un ramo, es el aporte de cada uno, para bien o para mal, los que me han llevado al final de este camino. Es mi deber reconocerlo como futura pedagoga y como fiel creyente en el poder de la educación pública que representa la Universidad de Chile.

Quiero agradecer especialmente también a los funcionarios y a las funcionarias de la facultad, en especial a la gente de la biblioteca, que me han tenido conmigo siempre con un trato paciente y dispuesto para cualquier necesidad.

Es menester también mencionar a los amigos que han estado conmigo en este proceso, tendiéndome una mano de apoyo, una palabra de aliento o un abrazo de consuelo. Quiero mencionar a mis amigas de la vida: Catalina, Macarena, Mariana, Sofía y Andrea, por escuchar mi estrés y siempre creer en mí. También a los amigos que he conocido en esta carrera: los kenos y las kenas, por su apañe en la miseria y en la alevosía. Quiero hacer una mención especial a mi amiga Bárbara por recibirme en su casa cuando ninguna circunstancia me acompañaba.

Y finalmente, quiero agradecer a las personas de mi familia que a lo largo de esta carrera si han decidido estar presentes conmigo: Mi padre Gonzalo, Mi madre Pamela y mis hermanos, Fernanda y Alonso, que no dejan de tener fe en que puedo hacer lo que me proponga. También a mi abuelo Guillermo por siempre estar orgulloso de cada pequeño paso que he dado en la vida. A mi tía Verónica y su familia, por su preocupación constante. También a mi hermana mayor del corazón Karoll y su familia: la Tía Quena, su pololo Patricio y mis niños; Sol y Valentín, quienes siempre me han prestado su oído, su abrigo, y han devuelto mis pies sobre la tierra.

## **DEDICATORIA**

*A Edith.*

Esta tesina va dedicada a quien toda su vida amó la literatura, desde su humildad y  
con una pasión inexplicable.

## I

En el siguiente trabajo abordaré el poemario *Relación Personal* (1968), primero del reconocido e icónico poeta de la generación del 60, Gonzalo Millán. Lo revisaré a partir del planteamiento de que es un poemario esencialmente erótico, donde se encontrarán imágenes y construcciones que pueden perfectamente incluirse dentro de una línea de continuidad del erotismo en la poesía chilena. Es objetivo de esta tesina visualizar las imágenes y las construcciones poéticas que el autor logra proponer, entendiendo que es un libro iniciático en la obra de Millán. Asimismo, si bien el objetivo de este trabajo es rastrear las mencionadas imágenes y construcciones poéticas, que se reiteran en la obra de Millán, éste sólo intenta fundar las bases para posibles análisis posteriores, que lo amplíen, pero no pretende extenderse más allá de *Relación Personal*.

El orden de este trabajo es el siguiente: En la primera parte (II) se encuentran la discusión bibliográfica y lo que podría considerarse un breve marco teórico, sin la intención de extenderse más allá de las pretensiones de un análisis que busca ser accesible y escueto, sobre todo por la brevedad que se impone a la extensión de una tesina de pregrado. En la segunda parte (III) queda plasmado el análisis, dividido, a su vez, en las tres secciones que son justificadas en el apartado. Finalmente, se da lugar a las conclusiones en la tercera parte (IV).

## II

*Relación Personal* es el primer poemario de Gonzalo Millán, y como tal, es aquí donde podemos encontrar varias de las ideas que posteriormente definirán la poética del autor: el predominio de la imagen por sobre el relato, el objetivismo y la presencia de un sujeto que principalmente observa. La poesía de Gonzalo Millán se ha enmarcado dentro de los marcos postvanguardistas chilenos; además, también se lo incluye como autor dentro de la llamada *generación del 60*. Para comenzar a ubicar este poemario entonces es menester otorgarle un mínimo contexto. En un primer momento, me referiré a la generación del 60 y al lugar del autor dentro de ella. Posteriormente, enmarcaré las características que diversos análisis han atribuido a la poética de Millán, para así iniciar esta lectura a la luz de las mismas.

La generación del 60 es referida por varios autores; en este trabajo revisaré quienes me parecen más pertinentes para poder entrar al contexto que define a este grupo de poetas y en particular a Millán. Soledad Bianchi es una de las autoras que me interesa, principalmente porque logra desestabilizar un poco el concepto de “generación” que se ha utilizado mayoritariamente hasta ahora. La autora plantea que este grupo de escritores se encuentra publicando entre 1960 y 1973, y que habrá dos momentos distintos de desarrollo, que estarán marcados por el golpe del 11 de septiembre.

En un primer momento, la generación del 60 se conforma comprendiendo la existencia de una tradición que los antecede, se encargan de presentar en las lecturas de sus propios encuentros a poetas como Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Enrique Lihn, Nicanor Parra, por dar algunos ejemplos, para luego ser ellos mismos inscritos dentro del mapa de la lírica nacional. Es una generación cuyos autores comparten algunas características que Javier Bello resume en su tesis doctoral, basándose en la propuesta de Bianchi, de la siguiente manera:

“Se constituye como la generación más adaptada a la tradición inaugurada por los fundadores, conformada por grupos formal o semiformalmente constituidos, en su mayoría de provincias, institucionales, dependientes de las universidades, ideológicamente de izquierda, reformistas en lo político, continuistas en lo estético, respetuosos de la tradición de la que sentían y/o querían formar parte, calmadamente impacientes de ser aceptados en ella.” (25)

Este primer momento de la generación del 60 se caracteriza por la idea de instalarse dentro de la tradición, por lo tanto no encuentran frente a sus antecesores la necesidad de diferenciarse ni de generar una ruptura, algo que cambiará radicalmente pasado el quiebre de la dictadura. Soledad Bianchi en su libro *La memoria: modelo para armar* explica la dinámica que estos grupos llevan a cabo en la década del sesenta. Como revisé en la cita de Bello, los grupos de poetas provenían principalmente de las regiones del país, Bianchi da cuenta de las principales:

“Por ahora prefiero detener mi mirada en los ‘grupos literarios’ que fueron creados en la década del sesenta. Hasta el cansancio se han repetido los nombres de los sureños ‘Trilce’ y ‘Arúspice’ y, algo menos, el de ‘Tebaida’, en el norte. Sabemos que estuvieron formados por alumnos de la Universidad Austral de Valdivia, de la Universidad de Concepción y, más heterogéneamente, por estudiantes y profesores

de la Universidad de Chile de Arica, de Antofagasta y de Iquique, respectivamente.” (11)

La posibilidad de que esta dinámica se produzca de tal manera tiene que ver con el momento histórico del país, pues como describe Javier Bello en la cita, los poetas eran mayoritariamente más cercanos a las diversas ideologías de izquierda, y en la década del 60, son estas ideas las que durante la convivencia democrática tienen su apogeo en el país. Bianchi en su libro también muestra cómo se configuran principalmente en el espacio universitario: “Se ha dicho que las universidades los acogieron y les ayudaron: eran su alero, les facilitaban locales, les patrocinaron algunos viajes (...), les ayudaron para que sus revistas aparecieran, etc.” (11)

No obstante, es importante entender que a pesar de que esta generación no propone una ruptura frente a la tradición poética chilena contemporánea, sí se diferencia, sí se identifica de su propia manera, no es un grupo que se caracterice por seguir una sola línea creativa como las vanguardias (el surrealismo, por ejemplo), sino que se postulan con sus propias poéticas individuales, donde pueden encontrar puntos de convergencia, pero que en esencia son distintas entre sí. Tal como postula Soledad Bianchi en *Entre la lluvia y el arcoíris*, los poetas de la generación de los poetas del 60 se proponen escribir comprometidos con su realidad: “los nuevo escritores se interrogan y se enfrentan a una realidad concreta que expresada literariamente trasciende límites geográficos para transformarse y mostrar el mundo del hombre contemporáneo”(19) Es por eso que en autores como Óscar Hahn, Floridor Pérez, Waldo Rojas, Jaime Quezada y por supuesto, Gonzalo Millán, tienen presente en sus poéticas algunos temas y problemas del mundo contemporáneos, que Bianchi enumera:

“La complejidad de la existencia; la incapacidad para comprenderla; la rapidez de los sucesos de cada día; la fugacidad de la vida y la presencia inevitable y constante de la muerte; la deshumanización que acompaña el desarrollo industrial; la influencia de los medios de información como el cine, la televisión, la radio y el periódico; la falta de libertad del hombre que se crea una dependencia de los objetos en la sociedad de consumo, enfrentan al poeta que produce una obra de múltiples formas que varían incluso dentro de un mismo texto.” (20)

En resumen, se entiende que hay un proyecto común, problemas comunes, pero que la forma de llevar a cabo la labor literaria será distinta en cada autor.

La situación de divergencia creativa se verá acentuada aún más en el segundo momento de esta generación, que se marca por el golpe de estado de 1973 y la instalación del régimen dictatorial. Las condiciones políticas de la dictadura no dejan espacio libre para que las circunstancias que los participantes de la actividad poética habían conocido hasta ese momento continuaran como tal. El panorama ha cambiado y las condiciones para reunirse también, los espacios son limitados, censurados, acallados, y los integrantes tendrán que enfrentaron fenómeno hasta entonces desconocido: el exilio político.

Iniciado el segundo momento de esta generación ya no se encuentran revistas dedicadas a publicar poesía, ni grupos que trabajen en conjunto, ni talleres, sino que empieza un fenómeno de desconexión entre quienes ejercen la labor poética; Soledad Bianchi, en su libro *Entre la lluvia y el arcoíris*, lo explica bajo el rotulo de una “generación dispersa”:

“(…) son una generación dispersa que no se conoce entre sí, a diferencia de las anteriores. Francia, España, Chile, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, sol los países donde viven los dieciséis poetas aquí reunidos, (...) pero –con toda seguridad- en los cincuenta países donde se encuentra el Chile desterrado hay jóvenes que ya escribían antes de su exilio o que han comenzado a escribir en él.”  
(8)

Las condiciones materiales y sociales cambian, los poetas se encuentran en un exilio físico y poético; tendrán que sortear la censura y modelar la autocensura en los textos. Hasta antes del golpe se había demostrado la conciencia poética que tenía, cómo comprendían la importancia de su labor dentro de la cultura y su intención de entrar en el panorama de la tradición poética chilena contemporánea. La conciencia poética varía y la posición de los poetas también: Bianchi explica que si la novedad de la poesía en la década del 60 era la *poesía joven*, desde 1973 comienzan a surgir voces *novísimas* que también conocen la tradición universal y sobre todo chilena, que la asumen, al igual que en el primer momento, que la valoran pero ahora sí quieren diferenciarse, sí necesitan de la ruptura:

“Recordé, por ejemplo, el énfasis que ponían muchos poetas que comenzaron a publicar en la década del sesenta de proseguir ‘la gran tradición de la poesía chilena’ Ya se ha dicho y lo repito: *algunos* de estos autores *nunca* quisieron verse ni ser vistos como rupturistas, y prefirieron aparecer como continuadores. Por el contrario, poco después del golpe militar, poetas como Raúl Zurita, se declararon originales,



innovadores (casi) absolutos, sin orígenes ni antecedentes en nuestra práctica poética.“ (9)

Carmen Foxley junto a Ana María Cuneo, en su libro *Seis poetas de los sesenta*, dan cuenta de las distintas características a las que responde la poética de esta generación o, más bien, donde convergen las diferentes poéticas. En primer lugar, mencionan la innovación respecto al concepto de texto:

“(..) la ampliación que experimenta el concepto de texto, porque en estas obras un poema funciona ‘también’ como una unidad aislada y autosuficiente, aunque mucho más a menudo su función significante depende de su inserción en la secuencia de poemas y ésta puede cambiar al ocupar otro lugar en una nueva edición” (10)

En *Relación personal* esta característica funciona a cabalidad: los poemas encuentran una secuencia, empero no dejan de significar cada uno como una propuesta única y unitaria. Se puede perfectamente leer cada poema y desarrollar a partir de ellos una hermenéutica, que puede ser similar o compartir rasgos con el resto, con el poemario, pero que funciona en sí misma.

En el análisis próximo a exponer, debido al tema en el que ahondaré, me he visto en la obligación de hacer una selección y una clasificación entre diversas variantes, sin embargo, el poemario en su totalidad da para generar interpretaciones, siempre abiertas, de cada uno de sus poemas y en su conjunto.

Retomando las palabras de Foxley y Cuneo, otra característica que señalan respecto a la poética de esta generación es precisamente cómo se insertan las obras dentro de la cultura, haciendo de su carácter amplio una necesidad:

“(...) la relación de estos poemas con los contextos de la cultura, la literatura y el lenguaje se establece en términos de señalamientos intertextual reflexivo, y refiere a texto, códigos, modelos o frases de la cultura. Redunda en una relegitimación de esos códigos y textos, que pasa inevitablemente por la exploración y exhibición de los supuestos cognoscitivos o perceptivos latentes y, desde ahí, al cuestionamiento de nuestro modo de relacionarnos con el mundo y con el otro.” (11)

Esto es una muestra más de la conciencia poética que ya he mencionado y que, como explicaran las autoras en la cita previa, la idea siempre es generar en el lector una lectura activa y un cuestionamiento respecto a los insumos culturales que hablan respecto a

la realidad inmediata, junto con generar también una reflexión crítica sobre la misma. Es por eso que el lector toma un rol fundamental para cumplir los propósitos culturales de la literatura:

“(…) el discurso de poemas de la promoción de los sesenta cuenta con la actualización de la información cultural y lingüística de la que dispone el lector, quien por esta razón se ve exigido a contribuir imaginativa y cognoscitivamente a la tarea de completar los vacíos que dejan las remisiones del texto a otros textos, o a frases hechas, entre las cuales ocupan un lugar importante los ‘sobrentendidos’, es decir, la significación latente en las palabras o expresiones en uso” (11)

*Relación Personal* se enmarca dentro de esta poética y se publicará en 1968, en el contexto del primer momento de la generación del 60, según revisé más arriba. Es el primer poemario de Millán, después de que el poeta incursionara sin éxito en la escritura narrativa. La intención poética de Millán y de la generación del 60 es mayoritariamente siempre abrir el poema a todas las posibles interpretaciones que tenga, por lo que considerando ese propósito del autor, a continuación revisaré algunas de las características que se fundan aquí para la poética millaniana, tales como la idea de la objetividad y de la predominancia de la mirada, ya mencionadas en el principio de esta tesis.

\*\*\*

En línea con lo anteriormente expuesto, es pertinente hablar sobre diversas lecturas que han logrado exponer las características que definen la poética de Gonzalo Millán, y que permitirán comenzar con el análisis que pretendo presentar.

Para este propósito es mi deber comenzar mencionando que en la poética millaniana se reconocen elementos e influencias de la postvanguardia, influencias provenientes de la antipoesía de Nicanor Parra o la poética de Gonzalo Rojas (a quien se ha tenido como el principal mentor de nuestro autor). No obstante, la poética de Millán se enmarca dentro de su propia línea, la que se ha reconocido como parte de la poesía objetiva, donde va tomando elementos cinematográficos y de las artes plásticas, llegando a producir poemas visuales como los expuestos en algunas revistas culturales como *Espíritu del Valle*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Millán, Gonzalo. “Cita a ciegas” *EL espíritu del Valle*. Junio 1998:11-12. Impreso.

Los mecanismos para realizar esta poesía propia se relacionan con una poética de la mirada; lo que se traduce en un predominio por la observación, la presencia constante de un hablante que observa, que a su vez intenta anular su condición subjetiva, dando paso a que los objetos hablen. Al respecto, Óscar Galindo señala diversas influencias y fusiones, explicando:

“Se trata de una operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica cuyos antecedentes se encuentran en la primera vanguardia, en el pop art y en la poesía concreta; así como la transposición de elementos de un sistema de significación a otro (poesía y plástica como la más visible); pero al mismo tiempo supone una operación política en la medida en que se introducen nuevos parámetros dialógicos, al “inertarse” con otras disciplinas, desbordándolas. La postvanguardia es el resultado de la desconfianza en el lenguaje y sus trampas, en la retórica inflamada y mesiánica.” (1)

En la obra completa de Millán podemos encontrar esta desconfianza en el lenguaje y una tendencia predominante a dejar que el detalle de los objetos sea el que se manifieste. La anulación del sujeto junto con la expresión directa de un estado cargado de su subjetividad, es una de las características que demuestran por qué la crítica ha llamado a su obra como poesía objetiva. Sin embargo, es necesario explicar cómo se presentará el sujeto, entonces, en la obra de Millán, porque la anulación aparente de la subjetividad no implica que se anule al sujeto, sino que se expresará a través de formas distintas, no por vías directas. Al respecto, me parece pertinente revisar el artículo que hace Luz Mary Giraldo, titulado: “El mundo entra por los ojos: poesía y poética de Gonzalo Millán”, donde la autora intenta condensar los recursos creativos conscientes e inconscientes que se propone el autor al momento de producir su obra.

La primera característica que quiero mencionar, a partir de este estudio, es la que postula que en la obra de Millán se encuentra siempre un símil entre escritura y pintura:

“(…) se focaliza el objeto exterior y se ‘cuelga’ en el lienzo de la página, de la misma manera que cuando el artista plástico hace ver la forma que dibuja o extiende, o cuando ofrece su *performance* o una instalación de piezas móviles en el espacio para decir algo que va más allá de las imágenes y su movimiento. A simple vista todo es apariencia.” (116)

Esto genera que en la creación del poeta se encuentre una focalización en la mirada, como el sentido que predominantemente será el provocador para el lector:

“Hay un llamado a la mirada en quien al decir o nombrar la realidad con imágenes aspira a hacer más visible lo más hondo y lo más externo. Este modo expresivo sugiere placer por la aventura visual y ofrece, (...), una peculiar urgencia de representar la vida, el mundo o la experiencia.” (Giraldo, 116)

La subjetividad no necesariamente se verá anulada por el uso de imágenes netamente visuales, sino que el sujeto utilizará una nueva forma de experimentar la comunicación poética, de dar voz al hablante y de encontrarse con la realidad, Giraldo lo explica como “una íntima alianza entre el sujeto que expresa y el objeto creado que se instala o construye especialmente sin dejar de perder contacto con lo esencial del yo poético; comunicar y dar sentido.” (116) Es decir, la muestra del mundo a través de los ojos.

“Escribir con los ojos” se traduce, como bien expresa la autora en la siguiente idea:

“El poeta muestra, deja ver, dice a los ojos, escribe con los ojos y para los ojos, y sin perder contacto con el sentido de lo que quiere expresar, al hacerlo establece una profunda relación entre la forma y la plasticidad y el profundo contenido del concepto.” (116)

La poesía objetual y de la mirada no puede sino enlazarse, al mismo tiempo con la “poesía efrástica” que, en un primer acercamiento, o en su definición más básica corresponde al uso de metáforas visuales en la representación poética. María Inés Zaldívar hace un análisis a profundidad dentro de esta línea, comparando la obra de dos poetas: Ana Rossetti y Gonzalo Millán; además, enlaza ambas obras con el tema que nos convoca en esta tesis: el erotismo. Asimismo, nos brinda una definición más completa de lo que es la poesía efrástica, citando, a su vez, a Margaret Persin y su estudio *Getting the picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*:

“Un texto poético que se refiere a una creación plástica, ya sea real o imaginaria, canonizada o no canonizada, y que de esta manera permite al objeto artístico, es decir, al objeto del deseo artístico ‘hablar por sí mismo’ desde dentro del marco fragmentado del texto poético” (17-18)

A partir de este punto, María Inés Zaldívar da cuenta de una idea que me parece trascendental para comprender cómo convergen las artes plásticas, la mirada y la poesía. Cabe destacar, que si bien aquí se hablará de poesía ecfrástica, no se trata de un recurso que sea exclusivamente de la poesía, sino que se puede implementar en los diversos géneros literarios. Ahora, la idea que propone Zaldívar explica que el écfrasis es justamente el lugar donde convergen la poesía y las artes plásticas:

“(…) el écfrasis es un recurso que responde a una de las formas más amplias de intertextualidad ya que no sólo vincula el poema con otro texto que está fuera de él, sino que la vinculación la establece con otro texto que utiliza un sistema de signos diferentes: el color, la línea, la forma, el volumen, que son de otra naturaleza que la del lenguaje escrito.” (20)

Dentro de este mismo ámbito de ideas, Zaldívar rebate parcialmente la idea de poesía objetual, puesto que si bien encontramos en Millán una composición enfocada en la mirada, en el objeto, esto no implica la anulación del sujeto, sino, como también ya hemos visto en otros autores (como Giraldo), muy por el contrario, es una nueva forma de plantearlo. Zaldívar explica:

“Toda mirada *centrada en el objeto* es una construcción visual *desde el sujeto*, o sea *subjetiva*, teñida y mediatizada por él, y es por ellos que se puede afirmar que no existe una mirada *objetiva*, no existe una percepción del objeto desde sí mismo, transparente, aséptica, inocente, puesto que, justamente, el objeto se define por ser el que recibe la acción del sujeto” (20)

Cómo aplicar entonces tanto el foco, la objetividad y la écfrasis al análisis que en esta tesis propongo.

Ya he expuesto que estas características son propias de toda la poética millaniana, a lo que habría que agregar que, en el primer poemario del autor, *Relación personal*, también se presentan de manera incipiente. Para el análisis que pretendo llevar a cabo hay que tener en cuenta estos elementos, pues el erotismo se expresará principalmente a través de las imágenes, animales, objetos y escenas construidas en los poemas. Para especificar éstas, se hace necesario entonces explicar la perspectiva desde dónde abordaré y consideraré lo erótico para el análisis.

Sin embargo, para concluir lo relacionado con las imágenes que representan objetos, me parece pertinente volver a citar el trabajo de Giraldo para establecer que la poética millaniana (en la línea que he revisado) es: “una poética del cuerpo [que] se impone, entre ironía y erotismo se convocan la vida y la muerte en el más amplio sentido de la experiencia, eludiendo formas de expresión del sentimiento consignadas en el canon” (116)

\*\*\*

El erotismo es el eje primario de este análisis y para poder entrar de lleno en los tópicos, motivos y figuras retóricas que nos lo muestran, me veo en la obligación de definir qué entenderé como “lo erótico”.

Respecto a qué es lo erótico se ha dicho y escrito bastante, y aún así la definición sigue sin ser clara. Cabe preguntarse cuáles son las fronteras de lo erótico, o si es que es realmente posible definir lo erótico, si se escapa o no a una mera sensación instintiva, si se puede trasladar esta experiencia o no a la obra de arte y a la literaria. De la misma manera, cabe preguntarse también dónde es posible establecer límites entre lo erótico y la pornografía.

A continuación, mi intención es responder a las cuestiones que he planteado para poder fijar una línea clara de análisis que intentará explicar por qué efectivamente el poemario *Relación Personal* de Gonzalo Millán es esencialmente erótico. Para esto me he apoyado en la perspectiva de George Bataille, pues me pareció la más pertinente y clarificadora para aplicar a un análisis poético, ya que en su recorrido aborda tanto elementos filosóficos como históricos. No obstante, un análisis literario, requiere también aterrizar lo erótico al trabajo textual, es por eso que he incluido dentro de mis horizontes el libro *El placer del texto* de Roland Barthes. La perspectiva de Bataille otorga una flexibilidad que permite adaptar el análisis al momento de realizarlo.

En el libro *Breve historia del erotismo*, de George Bataille, el autor propone varias ideas que me interesa revisar y condensar: en primer lugar, la relación necesaria entre el sexo/erotismo y la muerte, *Eros* y *Thánatos*. Bataille plantea que la vida sexual humana

difiere de la animal en la conciencia de la muerte, y que es ahí donde aparece el erotismo (20). Esta idea se complejiza: el erotismo y la muerte podrían parecer opuestas en la medida en que se asocia la risa al erotismo y las lágrimas a la muerte, pero:

“(…) la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo contrario de las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se vinculan a una especie de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. (...) Es evidente que es desorden sexual nos produce lágrimas, pero siempre nos trastorna, a veces nos devasta y una de dos: o nos hace reír o nos compromete a la violencia del abrazo” (21)

No es tan simple comprender el lazo entre la muerte y el erotismo, puesto que aparentemente este último representaría la tendencia a la vida, el resultado de la relación sexual heteronormada es el nacimiento. Sin embargo, puede perfectamente entenderse que en la medida en que somos humanos y tenemos conciencia de la muerte, hacemos nuestro el erotismo, o como bien plantea Bataille: “es a causa de que somos humanos y de que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte, que conocemos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo”. (22) Ahora, si revisamos esta oposición bajo el alcance del psicoanálisis, podemos entender que *Eros* y *Thánatos* son las pulsiones que movilizan nuestra acción consciente e inconsciente y que movilizan el desarrollo humano por completo. Lo más importante de esta primera idea que nos plantea George Bataille es que es aquí donde radica el origen del erotismo.

Otra idea de Bataille que me interesa rescatar es el símil entre trabajo y erotismo; plantea una dinámica donde el trabajo es el fundamento de lo humano: el fundamento del conocimiento y de la razón. Es por medio del trabajo que el ser humano se aleja definitivamente de la animalidad, distanciándose, a su vez, de lo intuitivo en la vida sexual. El trabajo sería lo que otorgaría un fin a toda la vida humana:

“Primero habían adaptado su actividad en el trabajo a la utilidad que le asignaban. Peor no fue solamente en el plano del trabajo que se desarrollaron: fue en el conjunto de su vida que hicieron responder sus gestos y su conducta al fin perseguido.” (26)

En consecuencia, esto se traduce al plano de la vida sexual de igual manera. En un principio, el fin del acto erótico no era más que el placer inmediato: “En su origen, cuando

el momento de la unión sexual respondía humanamente a la voluntad consciente, el fin que se daba era el placer, era la intensidad, la violencia del placer” (27) De ahí que la idea de la procreación sea un resultado subalterno, no un fin en sí mismo. Sin embargo, esto cambia; llegado un momento de la historia humana, la búsqueda del placer es condenada o velada. La liberación sexual de hoy en día podría alinearse en el retorno al instinto y la búsqueda del placer como el fin en sí mismo, sin la idea de legitimar utilitariamente el goce con razón de la procreación; no obstante, esto último me parece harina de otro costal.

La condena de lo erótico, el velo moral que se pondrá sobre la sexualidad humana, es precisamente lo que Bataille entenderá como paso previo para el fin del erotismo. Es una idea que puede servir un poco para visualizar luego cómo llegará a entender el erotismo que nos muestra la poesía de Millán, principalmente, porque no me parece arriesgado plantear que es a partir del velo sobre lo erótico que el autor se propone derribar los parámetros limitantes del placer y de la escritura, provocando desde ahí una transgresión en términos plásticos y semánticos.

El velo moral es el inicio del fin, sin embargo, según Bataille, el gran declive del erotismo radica en proponer la actividad sexual solamente como una actividad con un fin reproductivo, impuesto por una moral que reprime el instinto en nombre de lo divino o en el imperio de la razón:

“La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo en tanto que este es el fin de nuestra vida.... Pero la búsqueda calculada de la procreación, semejante al trabajo de la sierra mecánica, corre el riesgo de reducirse a una lamentable mecánica” (38)

En línea con esta última idea, Bataille propone que la moral ha transformado el acto sexual en una actividad meramente utilitaria y que eso es precisamente el final del erotismo. Este término es causado por lo que mencioné anteriormente, la condena y el velo que se ponen por sobre el erotismo: es así como el erotismo deja de ser sagrado, ya no es parte de la religión (como el culto dionisiaco), sino que es reducido a una moral utilitaria: “Al separar el erotismo de la religión los hombres lo redujeron a la moral utilitaria... El erotismo, al perder su carácter sagrado, se volvió inmundo...” (50)

Si bien, en un primer momento, el origen del erotismo está dentro de la conciencia de muerte y luego se comienza a relacionar con el trabajo, hoy nos encontramos en la



instalación de la moral utilitaria que tiene realmente poco de religioso, pues, el erotismo religioso, más allá del culto, tiene el sentido de la combinación entre el horror y el sacrificio, lo ilumina y lo abisma. Bataille concluye:

*“Tal es, según mi parecer la inevitable conclusión de una historia del erotismo. Pero debo agregar que, limitado a su dominio, el erotismo no hubiera podido acceder a esta verdad fundamental, dada en el erotismo religioso, que es la identidad del horror y de lo religioso. La religión en su conjunto se funda en el sacrificio. Pero sólo un rodeo interminable ha permitido acceder al instante en que, visiblemente, los contrarios parecen ligados, donde el horror religioso que se da, lo sabemos, en el sacrificio, se liga con el abismo del erotismo, a los últimos sollozos que sólo el erotismo ilumina.”* (66)

En conclusión, la propuesta de Bataille es que el erotismo siempre se encuentra en la trasgresión, en un movimiento de transformación constante donde vacila entre un polo y otro, pero que a la vez rompe con los límites de estos. Lo erótico se transforma, participando tanto dentro de los márgenes como fuera de ellos.

Para poder entender cómo la reflexión filosófica en torno al erotismo se puede trasladar a la composición literaria poética, me parece pertinente profundizar respecto a la propuesta de Roland Barthes, en su libro *El Placer del texto*. El autor realiza a lo largo del volumen varias reflexiones en torno a autores que el canon universal reconoce por diversas razones (como Sade y Flaubert), tomando desde su obra la reflexión en torno a la concepción del “placer del texto”. El placer del texto se encuentra en su producción y en su recepción, pero lo erótico está en la ruptura, tal como en Bataille la transgresión. Barthes señala respecto a Sade: “(...) el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas (o de ciertos choques): códigos antipáticos (...)” (15) Al traducir esto a la comprensión del lenguaje, Barthes parte de lo que la teoría del texto explica como redistribución de la lengua y propone:

*“Pero esta redistribución se hace siempre por ruptura<sup>2</sup>. Se trazan dos límites: un límite prudente, conformista, plagario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura) y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje.”* (15)

---

<sup>2</sup> ídem.

En la poética de Millán y su relación con la poética de la mirada, con la poesía objetiva, la ruptura juega entre los límites de lo verbal con lo visual, con lo subjetivo como fundamento de la lírica frente a la objetividad que intenta anular al sujeto. Es un juego de placer textual, que en *Relación personal* comienza para reproducirse y consolidarse en la obra posterior del poeta. La muerte del lenguaje de la que habla Barthes también se presenta en Millán: la predominancia de la imagen netamente visual es vaciar el signo para lograr espacio de indeterminación que el lector en su labor debe rellenar con aquello que él tenga para enriquecer el poema. No obstante, el lenguaje no desaparece: es el medio necesario, el mal necesario, para expresar una subjetividad velada. La poética millaniana puede encontrarse entre varios polos, y es la ruptura, el roce con el límite que propone una retórica-erótica en sus poemas.

Es importante en este punto aclarar que ni la muerte del lenguaje ni la ruptura implican una destrucción, no es ese el elemento de placer textual y lo erótico. Barthes lo condensa en la siguiente idea: “Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica” (15)

El texto es una muestra más de que lo erótico radica en la fisura, en la intermitencia del movimiento que se produce entre los límites:

“¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*<sup>3</sup>? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia como lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierto, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición” (19)

La escena de la presencia- ausencia se manifiesta en el poemario que a este trabajo convoca en variados momentos, principalmente asociado a la imagen erótica. Del mismo modo, se encuentra en la constante construcción del cuerpo. En el siguiente apartado, donde expondré el análisis del poemario a la luz de estas ideas, profundizaré respecto a la construcción del cuerpo. Mas en el futuro inmediato, quiero ahondar en la relación que he encontrado entre la poética de Millán y la propuesta de Barthes.

---

<sup>3</sup> Cursiva del autor.

Si bien el placer del texto se encuentra tanto en la recepción como en la producción, el discurso se hace insuficiente para Barthes:

“(…) *lo que ocurre al lenguaje no le sucede al discurso*<sup>4</sup>: lo que ‘ocurre’, aquello que ‘se va’, la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes en la enunciación y no en la continuación de los enunciados: no devorar, no tragar sino masticar, desmenuzar minuciosamente (…)” (23)

En la cita anterior se presenta una forma de percibir el goce en la enunciación que puede traducirse al juego con el lenguaje. Como ya he mencionado anteriormente, Millán genera el juego donde se produce “la fisura de dos bordes”. El goce de enunciar y el goce de leer, la intermitencia y lo vacíos son parte del juego que propone el poeta para cumplir con el propósito de su poética: la apertura (o, quizás, la imposibilidad del cierre) de la interpretación. Barthes explica que el juego disuelve al texto y que ahí radica el placer: “Entre dos asaltos de palabras, entre dos presencias de sistemas, el placer del texto es siempre posible no como una cesión sino como el pasaje incongruente –disociado- de otro lenguaje, como el ejercicio de una fisiología diferente.”(50) En Millán esto aplica cuando el poeta utiliza el detalle visual para su comunicación de una subjetividad, que como ya he señalado, está velada.

El último elemento que me interesa explicar respecto a la propuesta de Roland Barthes, es el que propone la relación del texto erótico con la representación de la sexualidad:

“Los libros llamados ‘eróticos’ (es necesario agregar: los comunes para exceptuar a Sade y algún otro) *representan*<sup>5</sup> no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan ‘excitantes’, y por supuesto cuando la escena llega hay decepción, deflación. Dicho de otra manera son libros del Deseo, no del Placer. O dicho con malicia, ponen en escena el Placer tal como lo ve el psicoanálisis. Un mismo sentido dice tanto aquí como allá que *todo esto es bien decepcionante.*”(94)

Como se ha expuesto extensamente ya, el erotismo radica en la ruptura, en la transgresión, en la vacilación entre dos límites; la escena erótica no es menos que eso, es

---

<sup>4</sup> Cursiva del autor.

<sup>5</sup> ídem.

precisamente el momento en que se deshacen los cuerpos y se rompen los límites corporales. Si la poesía de Millán y en específico el poemario *Relación Personal* es un texto del deseo o del placer es algo que sólo me permito aseverar una vez concluido el análisis, sin embargo, me parece necesario mencionar que no puedo concordar con que el deseo (por expectación) carece de placer, el placer visual existe y en esta poesía es precisamente el elemento clave. En un autor que juega con la mirada, pueden fusionarse también los límites visuales con los experienciales.

### III

A continuación, comenzaré una lectura posible de algunos textos del poemario *Relación Personal*, intentando establecer que se trata de una obra esencialmente erótica, donde se presentan distintos estados del sujeto hablante. Aunque la poesía de Millán está dentro de lo que se ha denominado como poesía objetiva, ya establecí que eso no implica que no podamos encontrar un sujeto y una subjetividad expresada, a su manera.

Un factor inevitable del análisis debería, entonces, intentar caracterizar al hablante presente en este poemario. Lo interesante es que, a diferencia de alguna de las obras posteriores del poeta, en este poemario el hablante/sujeto poético ve más involucrada su subjetividad, existen acciones precisas de las que es derechamente agente activo o pasivo. También, es importante que la voz varía en términos del relato pero no cambia esencialmente, es siempre la misma, hasta el apéndice<sup>6</sup>. De esta manera, se pueden establecer algunos principios de continuidad: el hablante “principal” también es siempre masculino, es una voz joven, que oscila entre la infancia y la adolescencia, un juego de oscilación donde, entre otros factores, está presente el erotismo, o mejor dicho, donde el erotismo es también un instrumento.

Este hablante presenta distintos estados que se relacionan con la cuestión erótica, es por lo mismo que he dividido este análisis en tres grandes ejes: los “poemas masturbatorios”, “los poemas pre-coitales o coitales” y “los poemas melancólicos”. En los tres “momentos” se presentan las imágenes eróticas de distinta manera y se utilizan distintos elementos que dan las pistas del estado del sujeto. Ahondaré dentro de ellos en cada uno de los apartados para referirme con mayor precisión y detalle. No obstante, es importante señalar que lo erótico en los tres momentos que aquí propongo, está presente por medio de lo que ya revisé en Bataille y Barthes: la transgresión. En el primer momento, en los poemas masturbatorios, la transgresión se encuentra en el tiempo de desarrollo del hablante, la oscilación entre la infancia y la adolescencia. En el segundo momento, en los poemas pre-coitales o coitales, la transgresión está más radicada en el tratamiento de los

---

<sup>6</sup> el apéndice no está presente en las primeras ediciones del poemario, sin embargo, la última hasta ahora, la que me propongo revisar aquí, lo incluye. No obstante, es necesario mencionar que no entraré en un análisis de este apéndice, porque no he encontrado elementos que parezcan urgentes para esta lectura.

cuerpos: el cuerpo del hablante y del objeto de deseo, que es femenino. La transgresión en este caso tiene que ver con borrar los límites entre los amantes. En el último momento, los poemas melancólicos, la transgresión se presenta en la oscilación entre la presencia/ausencia del objeto de deseo.

Para llevar a cabo un análisis a la luz de la imagen erótica, he hecho una selección de poemas que deja fuera aquellos que no se condicen con lo propuesto como marco de este trabajo.

### ***POEMAS MASTURBATORIOS***

En la siguiente sección tomaré como ejemplos los poemas: “Historieta del blanco niño gordo y la langosta”, “Bautismo en polvo”, “Escena original” y “A campo abierto”.

Los he definido como “masturbatorios”, porque en la escena se muestra siempre una cualidad autorreferente del erotismo, es decir, una práctica auto erótica; rara vez se observa en ellos un acto sexual donde se vea implicada más de una persona. Se podría deducir, en una primera aproximación, que dentro de los poemas clasificables como masturbatorios, existe la evocación de un objeto de deseo, sin embargo, rara vez representan algo más allá de la propia excitación corporal. Por lo tanto, la lectura que puedo realizar sobre estos poemas se relaciona íntimamente con una vocación erótica narcisa. Sigmund Freud, en el ensayo “Introducción al narcisismo”, explica el fenómeno de la siguiente manera: “El término narcisismo proviene de la descripción clínica y fue escogido por P. Nácke en 1899 para designar aquella conducta por la cual un individuo da a su cuerpo propio un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual; vale decir, lo mira con complacencia sexual, lo acaricia, lo mima, hasta que gracias a estos manejos alcanza la satisfacción plena.” (71) Es esta definición del Narciso que utilizaré para explicar el desarrollo del sujeto en esta sección.

La poesía de Millán ha sido enmarcada dentro de lo que se conoce como poesía objetiva, como ya he revisado en el apartado II, por lo que la construcción de sus poemas está basada mayoritariamente en imágenes donde se utiliza al objeto como foco para comunicar. En los poemas de esta sección he encontrado una similitud en la construcción de las imágenes eróticas, precisamente por estar asociadas a una situación masturbatoria.

En estos poemas, el erotismo está asociado a la escena masturbatoria y a la autoexcitación narcisa, pero también bajo los términos de Bataille y Barthes en torno a la transgresión. La ruptura está asociada principalmente al paso del tiempo, al despertar sexual, no en términos coitales (pérdida de la virginidad), sino con el despertar del cuerpo pre adolescente y de sus condiciones fisiológicas. Los polos entre los que vacila lo erótico en esta sección serán principalmente la infancia y la adolescencia, por lo tanto hay una relación de lo erótico con el tiempo vital del sujeto. En la escena se presenta esta ruptura temporal donde aparece una figura infantilizada que luego o en el acto de masturbación se termina por “encanecer”, o sea envejecer. Es menester agregar que en el tratamiento del tiempo se puede evidenciar la relación entre *Eros* y *Thánatos*, pues las imágenes que muestra el estadio adolescente, muchas veces están asociadas a símbolos mortuorios.

En el primer poema de este grupo, que resulta ser el que abre el poemario, es “Historieta del blanco niño gordo y la langosta”<sup>7</sup>(21). Encontramos desde el título la marca de la infancia “blanco niño gordo”, que muestra al niño que será el hablante. Además, que se postule desde el título como una “historieta”, acentúa aún más la imagen infantilizada, pues el género de la historieta o comic es comúnmente asociado lectores infantiles. La presentación de la niñez es, también, una marca temporal: el inicio del poema en el tiempo de la infancia cambiará tras el acto masturbatorio. En cuanto a la langosta, se puede leer como metáfora de pene y de los genitales masculinos; a lo largo del poemario, he identificado que siempre las imágenes fálicas son metamorfoseadas como animales: reptiles, crustáceos, anfibios, aves e insectos. Bajo esta hermenéutica general y consistente con el relato completo del poema, la langosta responde a ello.

El hablante en este poema se identifica con la primera persona singular, y en todo momento se refiere a sí mismo, por medio del pronombre “me”. El movimiento siempre recae sobre el propio cuerpo y el relato masturbatorio comienza con el primer verso que propone el cronotopo: “sentado al medio día”. El movimiento comienza: “refriego un insecto entre los dedos”, imagen indirectamente masturbatoria, donde el insecto, como ya mencioné, funciona como metáfora fálica.

---

<sup>7</sup> Poema en Anexo 1.

El relato continúa marcando la ruptura de la infancia a través de la expresión de sorpresa frente al despertar sexual en los versos “pero se me escapa de pronto / la sonrisa de la boca”, que culmina en el momento en que se encamina al orgasmo revelador: “al ver volar desde mis manos/ desnudas hacia el polvo”, donde polvo es una palabra que popularmente se utiliza para mencionar metafóricamente el acto sexual. La sorpresa no es casual, es precisamente el elemento clave para comprender la oscilación del sujeto entre el momento de la infancia donde la sexualidad se encuentra anulada por el periodo de latencia, y el otro momento, en que el cuerpo comienza su despertar, desconocido, hacia el desarrollo adolescente de los órganos reproductivos.

En los versos citados en el párrafo anterior, el movimiento *hacia* el polvo implica no una absoluta concreción del coito, sino que es más bien la idea de dirigirse al polvo-coito. La masturbación no es el coito en sí, sino que es la evocación del acto sexual, es una simulación de éste. Es en este punto donde podemos encontrar una oscilación también, entre la realidad del coito y su ausencia en el acto masturbatorio. Asimismo, se presenta un juego de presencia/ausencia con respecto al acto sexual, algo que ya Barthes explicaba al tipificar los textos que hablan sobre la sexualidad; pues para el autor es la sugerencia la que hace que los textos sean eróticos (textos del deseo). Leyendo la metáfora del polvo bajo esta premisa es posible entenderlo como parte de la construcción erótica del poema. También, es posible encontrar este juego en el resto de los poemas de este grupo.

Es posible leer la imagen del polvo como una imagen mortuoria, a la vez que erótica, pues es un tópico que proviene desde la Biblia “porque polvo eres y a polvo volverás” (génesis 3, 19). Asimismo, Bataille propone, la relación entre *Eros* y *Thánatos* es una lectura posible de este poema: gracias al despertar sexual del hablante, se genera en él una toma de conciencia de la muerte. Como revisé respecto a lo que plantea Bataille, la relación entre *Eros* y *Thánatos* radica precisamente en esta conciencia de la mortalidad humana.

En los dos versos finales, el acto culmina con el orgasmo masculino; la eyaculación, se expresa en la metáfora del insecto, donde las patas y las alas que salen de él, la intengran. También es posible leer esta imagen fálica como el miedo masculino a la castración, como analiza Freud en “la organización genital infantil”, el niño toma



conciencia de la posesión del pene, que simbólicamente será el falo, y cuando se compara con sus pares femeninos es cuando deduce que dicha carencia es producto de una castración y, en consecuencia, comienza el miedo a la misma (Freud, 147-8). En la imagen de la langosta descuartizada están el despertar sexual, la llegada del orgasmo y la toma de conciencia de la posibilidad de la castración junto con la muerte. El movimiento de “arrancar” no hace más que acentuar la idea de que el miedo a la castración moviliza al hablante a huir. La metáfora también funciona como la concreción de la imagen masturbatoria, ya que puede leerse como un uso metonímico de “uñas” para referirse a las manos. La intensidad de esta última imagen propone también cierta animalidad en el accionar completo del hablante.

No es casual que éste sea un poema de apertura y que esté posicionado como el primer poema del conjunto, pues es precisamente el relato de un despertar sexual, donde se encuentra un transcurso temporal, etario y corporal de este hablante que se propone inicialmente como un niño, al que se le “escapa la sonrisa de la boca”, siendo la risa un elemento que marca infantilidad, inocencia y alegría, frente a la ausencia de esta, que es la seriedad de la revelación, de después del “saber”: la toma de la conciencia sobre el propio cuerpo, la sexualidad, la muerte, y como observé en el párrafo anterior, la posibilidad de la castración.

El segundo poema que me interesa trabajar es “Bautismo en polvo”<sup>8</sup>(24). Desde el título, podemos encontrar la idea de la iniciación, por medio de la palabra “bautismo”, que corresponde al rito de iniciación en el culto cristiano. La idea del “polvo”, como revisé en el poema anterior hace una referencia sexual, como es popularmente utilizado en nuestra lengua. Los primeros versos de este poema comienzan también posicionando al hablante, quien se describe a sí mismo como un infante, entregando así la marca inicial temporal del texto: “Soy un niño de escasos años/ y meses, precozmente pródigo”. En este poema, el erotismo estará íntimamente relacionado con el tiempo, la marca de transgresión se expresará precisamente en esos términos de la edad del sujeto, colocándose también dentro de los poemas donde destaca el paso de la infancia a la adolescencia.

---

<sup>8</sup> Poema en anexo 1.

En los siguientes versos se puede apreciar aún mejor las figuras que aportan a esta interpretación: cuando el hablante se posiciona “jugando como los gorriones”, es difícil ignorar la figura de esta ave, que en las distintas tradiciones ha cobrado variados valores simbólicos. En la tradición griega, el gorrión es la mascota de Afrodita, diosa del amor, madre de Eros; por consiguiente, al establecer esa relación, se abre aún más la posibilidad de leer cierta connotación erótica en los versos “jugando como los gorriones/ con el polvo de los siglos”, donde nuevamente se presenta la relación entre *Eros* y *Thánatos*, el polvo como metáfora del orgasmo, pero también como figura asociada a la muerte, tal como revisé en el poema anterior. Que el polvo sea el polvo “de los siglos” muestra la presencia del tiempo en el que oscila el sujeto, este paso de la infancia a la adolescencia, quizás a la misma vejez, derechamente cercano a la muerte. El polvo también es un elemento coital y el hecho de que se juegue con él, también representa una metáfora sutilmente masturbatoria; entendiendo el juego como práctica habitual en los niños, frente al polvo como acto sexual que pertenece a los siglos, a la tradición cultural y a la naturaleza más primitiva del ser humano.

La consecuencia de este juego erótico es lo que en el verso final se expresa: “que en segundos me encanece”. La expresión “en segundos” provoca una sensación de aceleración, que se puede entender como la trasposición de la llegada del orgasmo y que con el uso de “me encanece” se enfrenta a la negatividad de la muerte, lo que confirma y concreta la idea expuesta al principio: el paso de la infancia a la adolescencia a lo largo de este poema, a través de lo masturbatorio, deriva en envejecimiento y un acercamiento presuroso a la mortalidad. Es notoria y destacable la asociación entre sexualidad y mortalidad por medio del elemento visual del blanco, que comparten canas y semen.

El tercer poema que puede estar dentro de esta clasificación es “Escena original”<sup>9</sup>(27): el texto, nuevamente habla del origen y la iniciación, desde el título, postulando así un primer momento, que permite entrar directamente con la cuestión del tiempo. El título carece de imágenes o referencias derechamente eróticas, como las que sí posee el título del poema anterior; no obstante, teniendo presente la idea de este estadio temporal inicial, es posible visualizar en el transcurso que, como ya he postulado, enlaza el

---

<sup>9</sup> Poema en anexo 1

tiempo con lo erótico en este paso de la infancia a la adolescencia, a través de la masturbación.

Una vez que comienza el poema, se encuentran síntomas de que se desarrollarán imágenes eróticas como las ya revisadas, por ejemplo, la imagen de la humedad; “el silencio húmedo tras/ el chubasco de los truenos,”. A su vez, en estos versos se desarrolla una ambientación distinta a lo visto en los poemas anteriores, creada solamente a partir del título y los primeros dos versos, donde se introduce al lector en un espacio y un tiempo inicial simbólico, tras la tormenta, un cronotopo de calma si se quiere, que será abandonado en el verso siguiente, casi de inmediato.

Lo que sigue a continuación es una imagen necesariamente fálica “el bulbo negro/ de un claxon de goma”. El bulbo entrega la imagen de cierta protuberancia que sobresale, pero además haciendo una disfrazada referencia al “bulto” masculino. El claxon también complementa la imagen fálica e introduce la masturbación: el claxon como instrumento hecho para que se le presione con las manos y cuyo “ruido” interrumpe la calma inicial.

Ocurre una metamorfosis del cuerpo con el objeto, el cuerpo del hablante sujeto se transforma en el cuerpo del objeto, un automóvil podría aventurar, donde la subjetividad no se presenta hasta los versos posteriores. Este ejercicio de traslación corporal demuestra la presencia del proyecto en torno a la poesía objetiva y la predominancia de la mirada. La imagen masturbatoria se va construyendo de a poco en estos versos, pero es en los siguientes que se concretiza, principalmente por medio del verbo “estrujar”. Este poema tiene, a diferencia de los anteriores, un trabajo mucho más cinematográfico: desde el uso de “escena” en el título, hasta la progresión del poema mismo, generando una atmósfera húmeda, transformando el cuerpo y concretando la escena masturbatoria a través de los movimientos e imágenes fálicas.

Aquí es importante destacar que el hablante hace un ejercicio de desdoblamiento, distinto a los poemas anteriores no se postula a sí mismo en ningún momento como ‘yo’, sino que se postula como un observador de la escena: “estrujado por un niño/ que interroga el misterio.” El objeto erótico es este bulbo estrujado por el niño; el niño interroga al misterio porque es precisamente el placer sexual lo que se hace desconocido. Una vez más

está presente la transgresión desde la infancia, el sujeto pueril que interroga el misterio incursionando sobre su mismo cuerpo, sobre el sexo desconocido, entrando en el despertar sexual, en el origen de su adolescencia y de la vida misma, siempre enfrentada al temor a la muerte.

El cuarto y último poema que revisaré en esta sección es “A campo abierto”<sup>10</sup>(31). El título entrega ya el espacio donde se instalará la escena. En los versos siguientes se postula inmediatamente el hablante en primera persona. La escena comienza con movimientos verticales: “Oliendo a pasto me levanté/ del tibio espinazo de la tierra”, donde el espinazo se presenta como una imagen que puede relacionarse con la vida y la muerte, el nacimiento y la muerte. El hablante oscila entre ambos polos en este momento del poema; la cercanía a la tierra del espinazo puede leerse en consonancia con el entierro del cadáver, pero a su vez es la tierra un elemento materno, la madre tierra, que otorga vida. En estos versos se comienza a proponer la polarización dentro de la que el sujeto y la transgresión erótica se movilizarán en el poema.

El olor a tierra y lo tibio son imágenes que sugieren la humedad y que insertan una ambientación. El espacio construido a partir de la humedad es un elemento común en el poemario para insertar el erotismo; en cada poema el ambiente es coherente, como sucede en “Escena original”, el poema se inserta en una escena y no sale de ahí. Es importante tener este elemento presente, pues es algo que lograré evidenciar en los poemas de las siguientes secciones.

A partir los versos siguientes: “Me habría besado las mejillas/ o revuelto el pelo con los dedos,” cabe preguntarse si en esta escena el ejercicio es reflejo “yo hacía mí”, o si existe un tercero que podría ejercer las acciones sobre el hablante. No obstante, retomando la presencia inevitable del Narciso, no es extraño que efectivamente el movimiento sea el del sujeto volcándose sobre su propio cuerpo, tal vez con un leve autoerotismo. Hay que detenerse en los gestos que los versos mencionan: normalmente realizados por los adultos a los niños, se supone que carecen de una carga erótica, pero que sí son demostración de aprobación. Tales gestos se pueden leer como una muestra de la fuerte presencia del Narciso: existe en él una búsqueda constante del consentimiento adulto. Los versos instalan

---

<sup>10</sup> Poema en Anexo 1.

a este infante narcisista buscando el goce que estos gestos suponen. Al igual que en los otros poemas, se inserta el estadio inicial de la infancia, que a continuación será transgredido por lo erótico, y que reafirma la posición de este poema dentro de esta clasificación.

Los últimos tres versos del poema muestran la ruptura del estadio inicial del infante sin ninguna sutileza, se utiliza el adverbio “en cambio” para demostrar de lleno el contraste. Luego, resulta interesante que en los versos: “con una mano me subí los pantalones/ y acaricié con la otra todas las estrellas”, se presente un estado posterior al acto masturbatorio, diferente a las escenas de los poemas anteriores, donde se contrasta el sujeto con los pantalones abajo y la de sus manos tocando las estrellas, que parecen sugerir restos orgásmicos. El sujeto es en todo momento autorreferente y activo, volcando todos los movimientos sobre sí mismo. Éste es quizás el poema con la presencia narcisa más marcada pero que no devela un autoerotismo explícito, sólo deja abierto el espacio a la suposición.

Finalmente, se encuentran en la lectura de estos poemas las características que mencioné en el principio y, además, la presencia del erotismo siempre asociado a la transgresión, como postulan Bataille y Barthes. La imagen es la protagonista, está presente en todos los poemas. Estos elementos trascienden a las clasificaciones de esta propuesta de lectura propongo, tal como revisaré a continuación en los “poemas pre-coitales o coitales”.

## ***POEMAS PRE-COITALES O COITALES.***

Dentro del segundo grupo de textos propuesto, las imágenes eróticas se encuentran más bien asociadas a un acto sexual de una pareja heterosexual, el que casi nunca será explícito, y que puede ser concretado o no. Las imágenes dejan el espacio para preguntarse si existe efectivamente el coito o no durante el transcurso de los poemas, pero al mismo tiempo sugieren su posibilidad, lo que, a nivel de la representación, hace necesario reflexionar en torno a la diferencia o el límite que se podría establecer entre lo pornográfico y lo erótico. En el ensayo *La frontera del porno*, Roberto Echavarren, citando a Peter Wagner, entrega una definición bastante acertada, que pretendo utilizar para delimitar lo pornográfico: “presentación visual o escrita realista de cualquier conducta sexual o genital concebida como una violación deliberada de los tabúes sociales y morales más ampliamente aceptados”(2) En casi toda la poesía de Millán, y en particular en este poemario, estas características no están presentes (a excepción, tal vez, de los 5 poemas eróticos, publicados por el autor en la revista *Espíritu del Valle*<sup>11</sup>); las imágenes rara vez son construidas con lenguaje explícito, es más, en la mayoría de los casos configuran tan sólo un enclave, lo que responde a línea con la propuesta generacional mayoritaria, rara vez cierra las posibles interpretaciones del poema. Por lo tanto, los poemas que a continuación presentaré nunca llegan a ser pornográficos, por el contrario, siempre van en la línea de lo erótico.

El erotismo aquí se manifiesta de distinta manera a la revisada en los poemas masturbatorios; me ha resultado más difícil delimitar cuáles son los polos efectivos donde la transgresión erótica se mueve. Ya no hay infancia ni los problemas asociados al tiempo vital. Encuentro aquí más arraigado el erotismo a la composición de los cuerpos. El trabajo en la construcción del cuerpo femenino y el correspondiente al cuerpo masculino, siempre se encuentran diferenciados entre sí. Hay una lógica patriarcal respecto a la sexualidad heterosexual que aquí se replica, el hombre es, modélicamente, la encarnación de las energías activas, mientras que lo femenino es pasivo. El establecimiento de estos polos no puede sino obedecer a la hegemonía cultural, es por lo mismo que no puedo afirmar que

---

<sup>11</sup> Millán, Gonzalo. “5 poemas eróticos” *El espíritu del Valle*. 1990. Impreso.

existe una transgresión, los polos están fijos y el erotismo se asocia más bien, como ya especificué, al uso del lenguaje para abordar la sexualidad.

Me parece que es más acertado afirmar que en los poemas de esta sección el erotismo y la ruptura tienen que ver más con el ejercicio escritural. En los poemas que revisaré a continuación, la práctica escritural deja siempre vacíos para que la interpretación los complete. Según Barthes, es precisamente en esos vacíos donde radica el goce, un ejercicio erótico entre la presencia literal y la ausencia del signo. La poética de Millán responde precisamente al ejercicio de apertura: no producir un poema cerrado a las interpretaciones, sino que generar una poética que se abra a las posibles lecturas. Las imágenes que se presentan en estos poemas rozan, si se quiere, lo pornográfico explícito, pero nunca lo concretan, como lo afirmé con anterioridad. El foco se encuentra en la mirada de la escena, que gracias a la indeterminación, cuesta encasillar en lo pre-coital o en lo coital, pero sin duda cabe dentro de esta sección, ya que hay un relato relacionado con el acto sexual. En la propuesta de Barthes, los textos eróticos son precisamente aquellos que utilizan la sugerencia del acto amoroso, no su muestra explícita (93), tal es el caso de los siguientes poemas.

En ellos he encontrado algunos rasgos en común que justifican su agrupación como posible serie. En primer lugar, voy a leer al sujeto como otra modalidad del mismo hablante masculino que intenté develar en la introducción del análisis: en esta sección el sujeto ya no se presenta como el infante que está pasando a la adolescencia, sino que es un sujeto que ya comienza a experimentar el deseo y el amor con un objeto definido. En segundo lugar, en estos poemas destacará este objeto provocador del deseo, siempre asociado a una figura femenina, que varía, pero que se vuelve constante en la interpelación que de ella hace el hablante, bajo la forma de un “tú”: por lo tanto, la actitud del hablante es siempre apostrófica.

Las imágenes eróticas presentes en los poemas de esta sección no son muy diferentes de las que pude observar en el análisis dedicado a los poemas masturbatorios: las metáforas siguen siendo asociadas a la tierra, a aves, insectos, reptiles y anfibios. Lo interesante es de qué manera se construirá en contraste y/o semejanza con el sujeto, el cuerpo del objeto de deseo femenino; a veces es una niña clara y dulce, a veces es una

mujer cargante, a veces es igual al hablante: anfibia, molusca, etc.; la mujer siempre aparece representada como cuerpo, rara vez actúa como un sujeto activo, y llega al punto de manifestarse como un cuerpo violentado y sin vida, tal como se puede evidenciar en el último poema de esta selección.

El primer poema que revisaré de esta serie es: “En blancas carrozas viajamos”<sup>12</sup>(22), en el que se encuentra un relato pre-coital, pese a que parece finalizar una imagen que sugiere la copulación, como revisaré a continuación. En la primera estrofa se sitúa el espacio, ligado a la naturaleza de lo que podría corresponder a un bosque: “Ocultos entre raíces/ manchadas por hollejos de frutas,/ y humaredas de hojas y papeles” hay hojas, raíces de árboles prominentes y frutas caídas o devoradas, que dejan hollejos. La construcción del espacio funciona de manera paralela a la del relato sexual, los elementos naturales se entrecruzan con el acto sexual, serán parte de él. Los amantes se encuentran ocultos en el espacio, todo parece indicar que a ras de suelo, por lo que están entremezclados. El hablante tendrá las manos sucias gracias a los hollejos de las frutas, las hojas y los papeles.

También, se introduce la figura femenina que será el objeto de deseo del hablante, el “tú” apelado, se construye como una figura angelical y pueril: “(...) la rubia/ sedosidad niña de tus piernas”. De aquí en adelante, todas las imágenes del poema asociadas a esta mujer/niña serán dulces, infantiles y claras.

En esta primera estrofa encontramos, también, los primeros indicios del erotismo asociado a la relación sexual:

“se endurece en mis manos sucias,  
al palpar la rubia  
sedosidad niña de tus piernas,  
la celeste cornamenta de mis venas”

Es por medio del tacto que en el hablante se produce la erección, representada por la cornamenta endurecida. El hablante se manifiesta en contraste con la claridad de la niña, se muestra “en mis manos sucias”, siendo éste el único indicio respecto a él. Aquí el erotismo se confabula en el relato de esta escena de roce y provocación, mientras que en la segunda estrofa se comienza con un intercambio de fluidos a través de la semilla. Una vez más se ve

---

<sup>12</sup> Poema en Anexo 2.



reforzada la connotación positiva en la niña, pues es ella la que es capaz de endulzar la semilla amarga para traspasarla a la boca del hablante. Esta dinámica del traspaso de la semilla puede entenderse como la disposición de los amantes para el acto amoroso. La semilla es portadora de una vida que puede surgir, la niña le entrega al hablante la semilla en un acto que puede interpretarse como consentimiento, pero también como la disposición femenina para concebir, frente a la masculinidad eyaculadora: el traspaso de la semilla al hablante se traduce en que será él quien la plante en la siguiente estrofa, proponiendo un símil con la fecundación.

La tercera estrofa sigue con el intercambio, que ahora comienza desde el hablante hacia la niña; la escena se encuentra constituida por imágenes táctiles con una gran carga erótica: “yo me humedezco un dedo/ y en el muslo trazo con saliva/ las iniciales de tu nombre”, donde la invocación de las iniciales puede leerse como un llamado, una muestra más de la actitud apostrófica, del amante que clama por la amada. La niña responde con una acción en el verso: “Tú les echas tierra”. Tal como ya se revisó y se verá más adelante, la tierra siempre tiene una carga erótica y mortuoria, el último verso completa esta idea: “Tú le echas tierra./ Después el polvo cae.” Se puede leer la presencia del polvo con la carga sexual, donde se concretaría la relación sexual. Pero también puede leerse con la carga tanática: el sexo que recuerda la muerte.

En el poema se abren las posibilidades de la relación sexual; hay un juego entre la niña y el hablante, una constante provocación mutua y una excitación explícita (en la cornamenta endurecida). También hay un enlace de este acto amoroso con la vida que representa la semilla. Toda la dinámica tiende hacia lo positivo, principalmente irradiada por la presencia de la niña. Sin embargo, se contrasta con el final y su carga mortuoria del polvo, la posibilidad de la muerte. Una vez más *Eros* y *Thánatos*.

El segundo poema que revisaré dentro de esta serie es “Te escojo y te saco del racimo”<sup>13</sup>(39). En este título se introduce a una metáfora situacional con ese uso de “racimo” y la acción de “escoger”.

---

<sup>13</sup> Poema en Anexo 2.

Se propone al hablante como un sujeto activo y al objeto del deseo como un sujeto pasivo, lo que se profundiza en todos los verbos presentes en el poema, en ninguno se le entrega agencialidad al objeto de deseo: “te escojo, te saco, te descubro, te limpio”, siempre se configura como “yo a ti”. La construcción pasiva del objeto de deseo le quita cualquier agencialidad las acciones del poema. Se construye una figura femenina a través de un fruto apetitoso como la uva negra, acentuando la condición sabrosa con la mención de la “clara dulce carne”. Esta construcción de la mujer/alimento va enfocada a generar la metáfora de la consumación de la relación sexual, que se desarrolla en todo el poema. La dialéctica de la actividad/pasividad abre la situación coital hacia una similitud con el acto de comer: donde el sujeto es quien busca, descubre, encuentra y se sirve del fruto.

El verso “de polvo y de pasado te limpio” genera la sensación de que esta uva es aún atractiva y apetecible, incluso con el polvo y con el pasado auestas. En este verso se configura también al objeto de deseo de otra manera: se habla de cierto pasado, el que no tiene aparentemente una carga positiva, pues al hablante le urge limpiarlo. La presencia del polvo también puede leerse de dos maneras: la primera, como ya lo he revisado, en su relación con la muerte: que el hablante limpie el polvo es sacar el peso del miedo a la muerte, intentando rescatar la juventud fresca y apetitosa de esta mujer/uva; mientras que la segunda lectura se relaciona con la carga sexual del polvo, que también ya he revisado anteriormente; propone que la mujer/uva tiene un historial sexual anterior, del que quiere limpiarla. No es más que la idea de recuperar la frescura y la juventud, un mecanismo que opera bajo la concepción de la mujer virgen como más valiosa. El hablante tiene tal poder de agencialidad sobre su objeto de deseo que es capaz de limpiarla de lo que sea: su vida sexual anterior o su miedo a la muerte.

Cuando el hablante ejerce ya la acción de morderla se produce necesariamente un consumo de la uva, lo que puede traducirse como la copulación. Ahora que el hablante ya ha consumido el fruto, queda una semilla, que como sujeto activo “planta” en la tierra. “La tierra”, en este caso, puede representar tanto la muerte como el coito; me parece más atinente a esta lectura insistir en esta contigüidad: “y planto/ la semilla húmeda en la tierra” (38) la imagen expresa la consecuencia de la consumación que se presentó anteriormente en el poema. La “semilla húmeda” puede representar el semen y que sea el

hablante quien la “plante” responde a su condición de sujeto masculino; el macho reproductor que insemina. “La tierra” funciona como una figura feminizada y fértil, donde el sembrar la semilla probablemente engendre vida.

La construcción del sujeto femenino frutal, la metáfora de la consumación y la posterior fecundación de la tierra propone que el poema pueda ser leído como una representación del coito. Se construye el erotismo a través de la sugerencia del relato sexual, no de la muestra explícita de éste, generando un contexto situacional desde el título que se completa con el foco en imágenes coherentes, en este caso todo lo relacionado con la uva y su consumo. El relato sexual de este poema carece de un énfasis en el goce de los sentidos corporales, sino que lo construye en el símil del consumo frutal y la siembra de la semilla.

Ya desde el título del tercer poema de este apartado: “Y ahora el sol destiñe el fondo rosado de tu concha”<sup>14</sup> (47), está presente la apelación a un “tú”. En este título también parece postulado el cuerpo de este “tú”, de manera metonímica, por medio de la metáfora de la “concha” que representa el cuerpo femenino. La metáfora que utiliza moluscos para referirse al sexo femenino ya se presenta largamente en la tradición poética latinoamericana, como por ejemplo en el poema “17” del libro *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo, o en la poesía de Pablo Neruda, o la de José Lezama Lima. Dentro de esta construcción de la mujer vacía, la mujer recipiente, se inserta la pasividad del objeto de deseo y la contingencia espacial del texto, pues la escena se configura en torno al mar y la playa.

Nuevamente el hablante es agente de todas las acciones, mientras que el cuerpo femenino las soporta de manera pasiva. El hablante se construye por medio de imágenes metonímicas que refieren su cuerpo; la primera, y tal vez la más interesante, es la de sus “pequeños ojos cegados”, cabe preguntarse por qué la condición de ceguera: el poema lo expone de la siguiente manera: “con mis pequeños ojos cegados/ por los trozos de espejos/ que trituran las olas”. Los ojos han sido cegados por los espejos que trituran las olas; la imagen completa puede ser una metáfora de las luces que se reflejan en el mar, lo interesante es que aquí se les construye más bien como trozos de espejo afilados, como

---

<sup>14</sup> Poema en Anexo 2

vidrios rotos capaces de cortar. La ceguera es un tema de larga representación en la literatura, pero en este poema me interesa abordarla desde la simbología del castigo por realizar algo terrible<sup>15</sup>, en este texto se puede leer como un castigo anticipado por la acción que va a realizar el hablante. Propio de la poética de Millán, las metáforas visuales se introducen desde el principio, es por lo mismo que el sol “destiña” el rosado de la concha en el título puede interpretarse como un síntoma del deceso que tendrá la mujer/molusco. La idea se acentúa con el sol, masculino, como gestor del deceso.

El relato continúa con el hablante ejerciendo acciones con cierto grado de violencia sobre el cuerpo femenino: “raspo y destruyo hasta desollarte,/ los tatuajes de la arena/ y la cal de tu costra” El hablante comienza un sometimiento violento del cuerpo femenino, a través de metáforas referidas mayoritariamente a la piel. Sin embargo, es difícil ignorar, en sintonía con la metáfora del molusco, que hay un relato parecido a una preparación del consumo de los productos marinos; sacar el marisco de su concha, limpiarlo de la arena y lavarlo con agua. Esta lectura se concreta con los tres versos finales: “para poder hundirte en la carne/ roída por el jugo de limón/ mi pico de ave.” El limón que roe la carne, es una muestra más de la violencia de la acción de consumir. A su vez, en sintonía con la transgresión de la piel, el ácido del limón parece el líquido propicio para causar tal daño. Asimismo, se metamorfosea el hablante con el ave, volviéndose un depredador de los animales marinos.

Retomando el símbolo de la ceguera y al relacionarlo con el relato posterior, concluyo: el poema es un relato donde el hablante se postula como un depredador para nada compasivo, un poco avasallador, de su objeto de deseo: la mujer/molusco. Trasladándolo a un relato sexual, podemos ver la dinámica patriarcal del sexo heterosexual y hay ciertos indicios sobre una violación. El hombre queda reducido a un animal, que ciego e inconsciente, es movido por la violencia de sus instintos, mientras que a la mujer es incapaz de realizar cualquier acción de consentimiento o defensa. Entonces, la muerte aparece como una posibilidad dentro del relato y se anticipaba ya en el título: que se destiña es un deceso, como ya mencioné anteriormente. La violencia sexual que recuerda a la muerte, una vez más se relaciona con el *Eros y Thánatos* que postula Bataille. Lo erótico se encuentra aquí;

---

<sup>15</sup> Idea que se proviene desde la ceguera de Edipo cuando se da cuenta que ha desposado a su madre.

en el poema que deja indicios para las posibles lecturas del relato sexual; puede ser un coito no consumado y con la violencia normalizada, o puede ser un relato de una violación y una crítica al salvajismo sexual, a la animalidad consumista.

Si en el tercer poema hay indicios de una violación, en el último poema “Rompiente”<sup>16</sup>(48) el relato consiste en eso. Un punto bastante interesante es el título, que es sencillo, pero que otorga a todo el poema la sensación del quiebre y propone un ritmo vertiginoso sobre el poema, el que será confirmado por el cuerpo del texto.

El hablante se muestra como un sujeto absolutamente dominante y avasallador, a través de su accionar: “como una ola y de espuma de cal y filuda/ me derrumbo yo sobre tu carne”, igual que el cuarto verso “y en la marea te arrastro en mi marea”, por último en “te revuelco y leños delfín hembra”. El hablante es una entidad cargada de fuerza violenta, un tanto vertiginosa y que potencialmente hará daño (“filuda”). Las acciones las realiza sobre el cuerpo femenino con toda esta violencia.

En contraste a cómo se postula el hablante, el objeto de deseo femenino, el “tú”, se caracteriza como un cuerpo pasivo y violentado, absolutamente transgredido por la acción del hablante. El énfasis nuevamente está asociado al cuerpo, que es vulnerado desde el principio “me derrumbo yo sobre tu carne” y también se hace el paralelismo con la mujer/comida, de manera más explícita “pez-mujer-comida”.

La construcción de las imágenes siempre muestra las pulsiones eróticas, y de igual manera las pulsiones tanáticas. Por ejemplo, en el “y peces muertos semienterrados en la arena” la imagen de los peces semienterrados es una imagen coital, en tanto está el (semi)entierro, pero es a la vez una imagen mortífera debido a la condición de los peces. También en los versos: “y en la marea te arrastro en mi marea/ sobre conchas pegajosas de sangre”. Aquí la sangre tiene una carga tanática. Y finalmente: “te revuelco y leños delfín hembra/ devorada caliente y viva por los perros/ pez-mujer-comida”. Son todas imágenes en las que el hablante ejerce una acción de manera violenta y forzada sobre la mujer. El resultado final es la muerte de ella, quien será “devorada caliente y viva”. Esto se concreta en los últimos tres versos, donde tras ser devorada la mujer queda “en el vaivén y el tiempo/

---

<sup>16</sup> Poema en Anexo 2.

silencioso de las aguas/ por las arañas de mar y las estrellas”. El vaivén y el tiempo, silencioso, responde a la deriva en la que queda un cuerpo sin vida y el no-lugar después de la muerte. El cuerpo ha quedado en el mar para ser devorado por las arañas y el espíritu por las estrellas.

El relato erótico está en la acción violenta del cuerpo del hablante para la final destrucción de la mujer. Es concretamente un poema que manifiesta la violencia de las posiciones masculinas activas sobre las femeninas pasivas, junto a la animalidad irracional, más crudamente y profundamente que el poema anterior.

## *POEMAS MELANCOLICOS*

En esta sección del análisis, me interesa plantear que las imágenes eróticas de los poemas están relacionadas con un estado melancólico del hablante. Los poemas identifican a un sujeto que ha perdido su objeto de deseo, pero que sigue buscando elementos donde invocarlo: es un hablante que no logra restablecerse después de la pérdida. Lo erótico se encuentra asociado precisamente a este juego con la presencia/ausencia, se utilizarán imágenes relacionadas con la relación sexual y amorosa para expresarlas. Sin embargo, las imágenes siempre irán en fuga, no estarán puestas de manera concreta y definitiva, en muchos casos parecen flashes de la memoria e invocaciones del recuerdo. La imagen erótica se construye más en relación con el cuerpo que con la sugerencia del acto sexual, distinto a lo que se visualizó en los poemas anteriores.

Para definir la noción melancolía he utilizado los términos freudianos del ensayo “Duelo y Melancolía” de Freud, quien propone, en resumen, un estado que inicialmente puede parecer como el duelo, el cual define como: “(...) por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. (...) el duelo trae consigo graves desviaciones de la conducta normal en la vida (...)”(241). El autor comienza a considerar como divergente la perdurabilidad del estado de perturbación, pues suele ser mayor en el melancólico, sin ser capaz de recuperarse. Define entonces la melancolía como:

“La melancolía se singulariza por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja del sentimiento de sí que se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y que se extrema hasta una delirante expectativa del castigo.” (242)

Esto sucede porque el melancólico no sabe qué es lo que ha perdido en lo que ha perdido, es incapaz de volver a recomponer y depositar sus lazos afectivos sobre otra persona, objeto o idea. Si bien, las implicancias del melancólico que propone el psicoanálisis son mucho más profundas, es esta idea general con la que quiero trabajar a continuación, puesto que en estos poemas el hablante se presenta fundamentalmente en este momento del estado melancólico.

A través de estos poemas de Millán, puedo rastrear la presencia de un objeto de deseo perdido, que se presenta un poco más activo que en los poemas coitales y que se construye a través del juego de la presencia/ausencia. En los versos el objeto generalmente es conformado por un “tú”, al que se apela, por lo tanto hay una actitud apostrófica por parte del hablante; el objeto femenino se encuentra presente precisamente por su ausencia, en su recuerdo y en sus huellas. Las ausencias rara vez son justificadas, pero muestran la capacidad de movimiento del objeto de deseo (cierta capacidad de acción que no tiene en los poemas coitales). Este objeto suele corresponderse con una mujer que ya no es la mujer/alimento ni la mujer/niña, sino que tiene la suficiente agencia como para abandonar al hablante y ser el detonante del relato fundamental de estos poemas. No obstante, al igual que en la serie anterior, la construcción de este objeto continúa estando asociada al cuerpo.

El primer poema que revisaré es “Yo cojeo porque tu cojeas, perdona.”<sup>17</sup>(42) En este texto se manifiesta la misma en una actitud apostrófica a los anteriormente revisados, donde el “tú” que se alude es una mujer que, de manera opuesta a las de la sección anterior, es una sujeto capaz de realizar acciones, tal como en el tercer verso: “y verte caminar sola por las calles”.

El poema comienza con los versos “Me desagrada la fea cicatriz/ en el delgado muslo de tu pierna”, donde se introduce la descripción de esta mujer a través del cuerpo: hay una connotación negativa respecto al cuerpo de esta mujer por ese rasgo de fealdad, no obstante es una imagen cargada de erotismo: la imagen del muslo y de la cicatriz manifiestan la desnudez del cuerpo, a la que el hablante a podido acceder gracias a la existencia de una intimidad pasada, vestigios de una relación afectiva. El hablante pone en evidencia su antiguo lazo con la mujer haciendo énfasis en esa cicatriz, la que puede ser interpretar como una metáfora del recuerdo de su presencia. He dedido plantearla, también, como una cicatriz doble: la efectiva en el muslo de ella y la metafórica en el recuerdo del hablante. Es a través de esta metáfora que comienza a introducirse la ausencia del objeto amado, y que se desarrollará en los siguientes versos del poema.

A continuación, el hablante se plantea como un observador de esta mujer a distancia, por lo que es deducible que ya no existe la cercanía e intimidad que se aprecia en

---

<sup>17</sup> Poema en anexo 3



la imagen de los primeros versos. Es también un persecutor, cauteloso y casi invisible, pues tal y como enuncia en la primera parte del poema, construye el relato de un seguimiento, durante el cual intentará pasar desapercibido para poder observar de cerca a la mujer que se ha ido de su lado:

“y el verte caminar sola por las calles  
que me hace esconder  
tras los puestos de diarios  
o volver la vista hacia otras mujeres”

El poema presenta un quiebre, que se introduce con el uso del “sin embargo” en el séptimo verso. Este conector introduce la situación de contradicción del sujeto, pues a pesar de que se perfila como un observador que evita el contacto con esta mujer, se encuentra en un estado melancólico donde añora recobrar lo perdido. Esta ruptura en el poema genera también un cambio de espacio: en el primer momento se introduce al lector en la escena en que el hablante persigue a la distancia a la mujer; en cambio, para este segundo momento se muestra al hablante en una situación de contemplación del espacio que fue común: la habitación. El erotismo radica en estas imágenes corporales y el juego con los sentidos que se configura a partir de la ausencia del cuerpo: “sin embargo, al no encontrar tu olor/ ni cabellos en la almohada”. De esta manera se hace evidente la ausencia para el hablante y para el lector. Al sujeto melancólico ya no le queda más que aferrarse a las huellas que sí posee: “estrecho entre mis brazos/ esa media izquierda y esa bota extraña”. Estas son huellas que pueden leerse también como parte de la cicatriz que se mencionaba en un principio, partes del cuerpo ausente, como restos de un cuerpo desfigurado.

El segundo poema que revisaré en esta sección es “Tu quebrado vidrio rojo”<sup>18</sup>(44), quiero comenzar destacando que el tono de la melancolía adquiere aquí un sabor a temor, distinto a lo que se puede ver en el resto de los poemas de esta sección. Hay un tono de incertidumbre, de no saber qué pasará, el que predomina por sobre el sentimiento de pérdida.

En el primer momento del poema podemos encontrar un relato coital casi explícito que utiliza las metonimias para representar el coito: las piernas y las entrepiernas, ambas

---

<sup>18</sup> Poema en Anexo 3

manchadas por sangre. Nuevamente es una imagen claramente erótica, pero con una carga tanática precisamente por la presencia de la sangre. Se introduce esta atmosfera de incertidumbre a través de un juego con la vida y la muerte, pues el coito es el camino para procrear vida, pero la situación se contrapone con la carga mortuoria que posee la sangre. En la conjunción de estas imágenes se encuentra la relación entre *Eros* y *Thánatos* de la forma más explícita, que hasta aquí he presenciado en los poemas: es la violencia del coito que recuerda la muerte, que hace tomar conciencia de ella.

Esta incertidumbre y la relación del coito con la muerte, se configurarán mejor en el que propongo como el segundo momento del poema, que comienza con el quinto verso. El relato deja de ser sobre el coito, incluso el hablante cambia el tono y hay imágenes claras que refieren a la tristeza y a la incertidumbre. La presencia de las lágrimas en la almohada y del silencio; el poema dice: “La almohada moja mi mejilla/ con tus lágrimas/ y seguimos aguardando mudos”. La incertidumbre se concreta cuando los sujetos aguardan mudos. Las lágrimas son la máxima expresión de tristeza en este caso, y que el hablante sea mojado por ellas implica que se vuelve cómplice y que, incluso, comparte esta tristeza. Los versos hasta este momento son sintomáticos de lo que ocurrirá a continuación.

El octavo verso “entre encajes y sedas arrugadas”, define claramente el espacio del dormitorio, de la intimidad de la pareja, que ya ha consumado una relación sexual, y que se ha expuesto al sentimiento de la tristeza y la incertidumbre. ¿Por qué la incertidumbre? Pues de no saber qué esperar, dice el poema: “el silencio del muerto/ o el grito del recién nacido”. En estos últimos versos se muestra una dicotomía entre la vida que otorga el sexo y que quita la sangre. El relato parece estar claramente relacionado con la escena de un aborto, espontáneo o voluntario, pero que sí trae asociada consigo la tristeza de la mujer. El erotismo está íntimamente relacionado con la situación de la pareja, el espacio del dormitorio y el relato coital, aunque también está asociado a la carga tanática del relato del aborto. Este poema no coincide del todo con la definición que propuse para esta serie, sin embargo, quiero señalar que de todas maneras me parece conveniente sumarlo en este grupo, porque la melancolía si está presente en la incertidumbre frente a la vida. Si bien puede leerse como el relato de un aborto, también puede leerse como la frustración que genera en la mujer del poema la incapacidad de ser fecundada. Estas lecturas sugieren la

presencia de una melancolía respecto a la ausencia de la vida que podría surgir pero que no lo hace.

El tercer y último poema de esta serie es “Letra de canción para una melodía vieja”<sup>19</sup>(49). A diferencia de varios poemas del libro, este texto contiene dos momentos marcados por el espacio entre las dos estrofas; lo interesante es cómo se postula el hablante y al objeto de deseo de distinta manera en cada momento.

En el primer momento el hablante se postula a sí mismo como un cuerpo, que padece “me escuece y arde esta vieja areola”, un cuerpo que padece, la areola es el círculo que rodea a las pústulas, como las de la viruela, lo que muestra la presencia de una herida donde cobra sentido que escueza y arda. Además que sea vieja sugiere inmediatamente el paso del tiempo y por lo tanto, sugiere que el daño en la piel lleva tiempo ahí. La metáfora funciona para introducir la presencia de una huella que marca una ausencia y sobre la que se radica la melancolía.

Cabe preguntarse, entonces, qué padece este cuerpo; precisamente una ausencia, que le es recordada cuando otros, dice el verso: “me tocan tu vida”. Se remite a la situación cuando alguien externo recuerda sobre una persona ausente, a alguien que aún no supera dicha distancia. Lo interesante es cómo a través de la metáfora de la piel y del tacto se construye tal situación; la areola funciona como metonimia de la piel y el resto se desprende desde ese elemento. El sujeto vuelve a padecer cuando declara en el verso “o cuando yo mismo la rozo”. El roce no concreta el tacto, lo sugiere solamente y que sea el hablante quien de alguna forma lo evita responde a que lo padece. La ausencia se radica en la metáfora de la areola, funciona como una cicatriz, pero que como es parte de una pústula que aún arde. El tacto es el remitir al recuerdo, por lo tanto, provocar el dolor.

El hablante se construye como el cuerpo que porta la huella de la areola, el objeto de deseo también se construye a través del cuerpo, es en la herida que rodea la areola, donde se presenta. Es un cuerpo en fuga; sigue presente, arde, pero se va a ir, cicatrizará.

En el último verso de esta primera parte, se concreta la melancolía del recuerdo: “yendo hacia atrás con mis dedos.” La expresión “ir hacia atrás” remite al pasado, mientras

---

<sup>19</sup> Poema en Anexo 3

que los dedos son metonimia del hablante concreta su agencialidad sólo a través del cuerpo. La imagen completa es el intento de evocar nuevamente esta ausencia. El erotismo radica en el cuerpo del hablante y del objeto de deseo, estableciendo límites de la presencia y de la ausencia en el punto de encuentro que implica la herida; es un cuerpo transgredido por la ausencia y es la ausencia transgredida por el recuerdo. Todo movilizado por el estado melancólico del sujeto.

No obstante, el panorama cambia para el segundo momento del poema, pues hay un cambio en la construcción del hablante y del tú-objeto de deseo. El cambio no es radical, aquí el hablante persiste en su estado melancólico y también se expresa por medio de su cuerpo, sin embargo, aquí hay una fusión permanente; el objeto de deseo está presente en la cicatriz pero ya no arde, ni escuece, está ausente de manera casi absoluta.

La voz poética teme que la cicatriz sea borrada por el tiempo. Esta marca consiste en el último vestigio de la presencia del objeto deseado, por eso vuela a provocarla, lo que demuestra que existe una voluntad hacia el estado melancólico y, también, una incapacidad de superarlo. El rito de rehacer la cicatriz manifiesta la añoranza de lo que se ha perdido y la necesidad de aferrarse al recuerdo.

Es en el verso final que se concreta toda la situación: “para aceptar la cicatriz/ de que no tienes olvido.” El hablante se dispone a no superar el estado melancólico. Se concreta el “tú” ya no como un cuerpo, sino sólo como la cicatriz. Una ausencia con vestigios, pero ausencia al fin y al cabo.

## IV

A modo de conclusión de esta tesina, quiero comenzar por plantear que *Relación Personal* es un poemario esencialmente erótico, pero no exclusivamente erótico. He intentado plantear una propuesta de lectura que se focaliza en cómo se articula el erotismo en el poemario. La intención no ha sido más que enriquecer las lecturas anteriores y posteriores de esta obra.

*Relación personal* es la obra inicial de Millán y es quizás por eso que es la más alejada de la línea que Galindo define como postvanguardia, o de la línea que enmarca al poeta dentro de los exponentes de la poesía objetiva. Hay varias características que diferencian este libro respecto a sus obras posteriores, pero es principalmente debido a la marcada presencia del sujeto, la mayoría de los elementos responden a problemáticas que provienen desde la manifestación de su subjetividad. En esta lectura he escogido el erotismo como el foco para abordar tales problemáticas, el resultado han sido los tres momentos del análisis:

En primer lugar, el paso de la infancia a la adolescencia y el despertar sexual a través de la masturbación, donde hay una pérdida de la inocencia infantil, que trae consigo una conciencia sobre la muerte inevitable.

A continuación, el desarrollo de su sexualidad masculina frente a la femenina, abordando con una crítica implícita a los roles designados para cada género en la relación sexual, mostrando una virilidad violenta, animal y asesina, frente a una femineidad pasiva y desamparada. Es importante destacar, que el autor construye una poética para expresar esta problemática, la que consiste en dejar los espacios para la interpretación pero no mostrar explícitamente ningún elemento asociado a la sexualidad; los métodos son metáforas y símbolos.

Finalmente, la problemática de la melancolía asociada a la pérdida. Se construye a través de la fuga del cuerpo de la amada y al hablante aferrándose a las huellas, cicatrices y restos que posee para invocarla. No hay una disposición a la superación.

Es de esta manera que en todos los poemas que he analizado en esta tesina, el sujeto no se encuentra anulado, siempre es la única voz presente de los poemas y rara vez no se construye a sí mismo dentro del relato. Se expresa por medio de las imágenes y en su relación con las problemáticas que acabo de mencionar.

Otro elemento que debo destacar antes de concluir esta tesina es respecto a las imágenes que construye el poeta: pues en todos los poemas hay una instalación de la escena y un foco, que proponen un relato coherente a través del detalle. Elementos cinematográficos y plásticos que hacen de cada poema un fotograma. Sin embargo, no me parece acertado afirmar que en el poemario haya un relato único y secuencial, creo que sólo está el punto de unión por medio de la voz poética. No obstante, como señale en la introducción de esta tesina, la voz varía en el apéndice, lo que marca una ruptura más a la posible unión.

La imagen erótica está construida a través de la transgresión del lenguaje literal, que no deja de ser coherente en su carga semántica y que tampoco rompe con los referentes. Es en su valor metafórico donde adquiere la ruptura del lenguaje y donde también, se produce la apertura para una posible lectura erótica.

Ha resultado trascendental para este análisis, la relación entre *Eros* y *Thánatos* que propone Bataille, pues he encontrado imágenes que mezclan lo erótico con lo mortuorio, en la mayoría los poemas analizados. Asimismo, ha sido fundamental la noción que propone el mismo autor respecto a la trasgresión, que se ha complementado con la idea que propone Barthes sobre la ruptura; ya que ambas propuestas han ayudado a orientar los polos entre los que oscilan las problemáticas del sujeto, logrando abrir la lectura erótica.

Se puede decir que *Relación Personal* es un poemario erótico, en los términos que Barthes propone para los textos canónicos eróticos, pues no hace un tratamiento de la sexualidad explícita, sino que siempre lo deja velado para las posibilidades de interpretación del lector.

Finalmente, es importante recalcar que la lectura realizada a lo largo de esta tesina es una semilla, para que quizás más adelante se realicen lecturas en la obra de Gonzalo

Millán tomando en cuenta los elementos aquí expuestos, para poder seguir una línea de la poética erótica del autor.

**Anexo 1:****1. HISTORIETA DEL BLANCO NIÑO GORDO Y LA LANGOSTA.**

Sentado bajo la curva del mediodía  
 Refriego un entre los dedos  
 pero se me escapa de pronto  
 la sonrisa de la boca  
 al ver volar desde mis manos  
 desnudas hacia el polvo  
 las patas y las alas  
 arrancadas por mis uñas.

**2. BAUTISMO DE POLVO**

Soy un niño de escasos años  
 y meses, precozmente prodigo,  
 jugando como los gorriones  
 con el polvo de los siglos  
 que en segundos me encanece.

**3. ESCENA ORIGINAL**

En el silencio húmedo tras  
 el chubasco de los truenos  
 el bulbo negro  
 de un claxon de goma  
 estrujado por un niño  
 que interroga al misterio

**4. A CAMPO ABIERTO**

Oliendo a pasto me levante  
 del tibio espinazo de la tierra.  
 Me habría besado las mejillas  
 o revuelto el pelo con los dedos,  
 en cambio,  
 con una mano me subí los pantalones  
 y acaricie con la otra todas las estrellas.



## **Anexo 2:**

### **EN BLANCAS CARROZAS VIAJAMOS**

Oculto entre raíces  
manchadas por hollejos de frutas,  
y humaceras de hojas y papeles,  
se endurece en mis manos,  
al palpar la rubia  
sedosidad niña de tus piernas,  
la celeste cornamenta de mis venas.

Tú con una piedra rompes  
un cuesco de durazno,  
mascas la amarga semilla,  
y endulzada la echas a mi boca.

Yo me humedezco un dedo  
y en el muslo trazo con saliva  
las iniciales de tu nombre.  
Tú les echas tierra.  
Después el polvo cae.

### **TE ESCOJO Y TE SACO DEL RACIMO**

Como una uva negra te descubro  
de polvo y de pasado te limpio,  
muerdo  
tu claradulce carne con mis dientes  
y planto  
la semilla húmeda en la tierra.

### **Y AHORA EL SOL DESTIÑE EL FONDO ROSADO DE TU CONCHA**

Con mis pequeños ojos cegados  
por los trozos de espejos  
que trituran las olas,  
raspo y destruyo hasta desollarte  
los tatuajes de la arena  
y la cal de tu costra,  
para poder hundirte en la carne,

roída por el jugo de limón,  
mi pico de ave.

### **ROMPIENTE**

Como una ola y de espuma pesada de cal y filuda  
me derrumbo yo sobre tu carne  
y peces muertos semienterrados en la arena  
y en la marea te arrastro en mi marea  
sobre conchas pegajosas de sangre  
te revuelvo y leños delfín hembra  
devorada caliente y viva por los perros  
pez mujer comida  
en el vaivén y el tiempo  
silencioso de las aguas  
por las arañas de mar y las estrellas.

### **Anexo 3:**

#### **YO COJEO PORQUE TU COJEA. PERDONA.**

Me desagrada la fea cicatriz  
en el delgado muslo de tu pierna  
y el verte caminar sola por las calles  
que me hace esconder  
tras los puestos de diarios  
o volver la vista hacia otras mujeres.  
Sin embargo, al no encontrar tu olor  
ni cabellos en la almohada  
estrecho entre mis brazos  
esa media izquierda y esa bota extraña.

#### **TU QUEBRADO VIDRIO ROJO**

Tu sangre se seca en mi vientre  
como una mancha de oxido  
y entre tus piernas partidas  
se pega el dolor del lacre.  
La almohada moja mi mejilla  
con tus lágrimas  
y seguimos aguardando mudos,  
entre encajes y sedas arrugadas,  
el silencio del muerto  
o el grito del recién nacido.

#### **LETRA DE CANCIÓN PARA UNA MELODÍA VIEJA**

Me escuece y arde esta vieja areola.  
Se enrojece y descama  
cuando me tocan tu vida  
o cuando yo mismo la rozo  
yendo hacia atrás con mis dedos.

Como temo me la alivie  
la pomada del tiempo  
te rasco y me hiero  
y hago saltar la costra y la sangre  
para aceptar la cicatriz  
de que no tienes olvido.

## **Bibliografía:**

Barthes, Roland. *El placer del texto/ Lección inaugural*. Siglo XXI de España Editores, 2007.

Bataille, George. *Breve historia del erotismo*. Calden, 1970.

Bello, Javier. *Memoria y negatividad en la poesía chilena post dictadura (1900-2005)* Tesis Universidad de las palmas de Gran Canaria. Santiago de Chile. 2011.

Bianchi, Soledad, ed. *Entre la lluvia y el arcoíris: algunos jóvenes poetas chilenos*. Santiago: Instituto para el nuevo Chile, 1983.

----- . *Poesía chilena:(miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago: Ediciones Documentas, 1990.

----- . *La memoria: modelo para armar. (Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas)*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

Echavarren, Roberto. *Las fronteras del porno*. Montevideo: Createspace Independent Pub, 2013.

Freud, Sigmund. "Introducción al narcisismo" en *Obras Completas, vol. XIV*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Amorrortu editores (1924).

-----"Duelo y Melancolía" en *Obras Completas, vol. XIV*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Amorrortu editores (1924).

-----"La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad)" en *Obras Completas, vol. XIX*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Amorrortu editores (1924).

Foxley, Carmen, and Ana María Cuneo. *Seis poetas de los sesenta*. Editorial Universitaria., 1991.

Galindo, Oscar. "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena." Santiago: *Estudios filológicos* 42 (2007): 109-121.

Giraldo, Luz Mary . "El mundo entra por los ojos: poesía y poetica de Gonzalo Millán". *Anales de Literatura* 12. Diciembre (2009): 115-128. Impreso.

Millán, Gonzalo. *Relacion Personal*. Santiago, Chile: Ediciones UDP, 1968.

Zaldívar, María Inés. *La mirada erótica: Gonzalo Millán Ana Rossetti*. Santiago, Chile: Red Internacional del Libro, 1998.