





UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

## MEMORIA Y SUBJETIVIDAD EN LA POESÍA DE GONZALO MILLÁN

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

ANTONIO RIOSECO ARAGÓN

Profesora guía:  
Kemy Oyarzún Vaccaro

Santiago de Chile, 2013

Autor : Antonio Rioseco Aragón  
Profesora guía : Kemy Oyarzún Vaccaro  
Grado académico : Magíster en Literatura  
Título de la tesis : Memoria y subjetividad en la poesía de Gonzalo Millán  
Fecha : Julio, 2013  
Correo electrónico : antonio.rioseco@gmail.com

## AGRADECIMIENTOS

Me es grato —y necesario— consignar a aquí mis sinceros agradecimientos a quienes, de alguna u otra forma, contribuyeron a la realización de esta tesis. En primer lugar, a mi esposa Carla Ulloa, por su cariño, apoyo y estímulo para terminar este proceso, y por su tenacidad y constancia académica que ha sido siempre el mejor ejemplo.

También a los amigos poetas con los que constantemente discutimos y reflexionamos en torno a los temas que acá he trabajado, y que con sus comentarios y testimonios recogidos de manera informal, se convirtieron en una ayuda invaluable. En especial a Jorge Polanco, Rodrigo Arroyo y Jaime Pinos, quienes en cada visita que realicé a Valparaíso nunca dejaron de preguntarme por esta investigación, aportando miradas y reflexiones que se incorporaron de manera natural a la redacción de esta tesis. A Sergio Muñoz e Ismael Gavilán, por sus aportes bibliográficos y su constante preocupación y; por último, a Guido Arroyo, quien además de estar trabajando la obra de Gonzalo Millán en su tesis doctoral, contribuyó, para con todos los lectores del poeta, con un precioso libro con extractos de sus entrevistas.

A Kemy Oyarzún, mi profesora guía, por la precisa orientación teórica y metodológica que necesitaba para realizar este trabajo.

Y, por último, a mis padres, por su consentimiento y apoyo en esta y en otras etapas de mi vida.

A todos ellas y ellos, mi profundo reconocimiento.

A.R.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>Introducción</b>  | 1  |
| <b>CAPÍTULO I</b>  |    |
| <b>Marco Teórico</b>   | 7  |
| 1. Maurice Halbwachs y la memoria social.....  | 8  |
| 2. Sobre el concepto de memoria en Walter Benjamin.....  | 11 |
| 3. Nuevas precisiones en torno a la memoria: Paul Ricœur.....  | 14 |
| 4. Otros alcances, recientes y cercanos, sobre la memoria: Steve Stern.....  | 16 |
| <b>CAPÍTULO II</b>   |    |
| <b>Memoria y sujeto en la poesía de Gonzalo Millán</b> .....   | 19 |
| 1. Consideraciones sobre memoria y sujeto en la poesía en general, y en la obra de Gonzalo Millán en particular..... | 20 |
| 2. Memorias del espacio íntimo: <i>Relación personal</i> y la subjetividad.....                                      | 24 |
| 2.1. Vida privada, cotidianeidad e intersubjetividad.....  | 24 |
| 2.2. Imágenes objetivas y lecturas subjetivas.....   | 29 |
| 3. Del espacio íntimo al urbano: <i>Autorretrato de memoria</i> .....  | 34 |
| 3.1. La intimidad del autorretrato.....  | 34 |
| 3.2. Hacia el espacio urbano.....  | 39 |
| 4. La memoria social: micros y macros relatos de la dictadura.....   | 43 |
| 4.1. <i>La ciudad</i> .....  | 47 |
| 4.2. <i>Seudónimos de la muerte</i> .....  | 57 |
| <b>Conclusión</b> .....  | 63 |
| <b>Bibliografía</b> .....  | 67 |
| <b>Anexo</b> .....   | 72 |

## INTRODUCCIÓN

La obra del poeta chileno Gonzalo Millán (1947-2006) es todavía un espacio poco explorado por la crítica y la academia, entendiéndose —no obstante— que las publicaciones más revisadas son sus dos primeros libros, *Relación personal* y *La ciudad*, editados hace 45 y 34 años respectivamente. Sin embargo, la producción lírica de Millán se extiende largamente fuera de esos dos textos, dando cabida en años posteriores a publicaciones de gran espesor poético, que sin tener la repercusión crítica de los anteriores, recogen poemas que le dan consistencia a la obra de Millán más allá de los reconocimientos.

Por otra parte, muchos de los estudios que se han elaborado a partir de la escritura de Millán carecen de un apoyo teórico coherente a la densidad de su propuesta estética. Son trabajos que se ciñen más bien a cánones tradicionales de análisis literario, haciendo énfasis a las particularidades de la poesía de Millán dentro del contexto de producción lírica en Chile, pero que no abordan las relaciones directas y tangenciales que el autor establece con la historia y la memoria, al mismo tiempo que omiten reflexiones enriquecidas con aportes provenientes de la filosofía. Hay, por ende, una carencia de lecturas más complejas más allá de los muchos lugares comunes que rondan ya en los textos sobre Millán; son, de todos

modos, aportes que sirven como punto de partida para esta investigación, pues arman un corpus de análisis general que siempre es necesario

En función de lo anterior, la investigación que acá presento tiene como objetivo general abordar críticamente parte de la obra de Gonzalo Millán revisando diversos momentos de su historia poética, a partir de una perspectiva metodológica que centra su estudio en los usos de la memoria como una herramienta estética que cruza toda su producción. De este modo pretendo hacer una revisión poniendo énfasis en la construcción de los espacios de la memoria que Millán propone, que irían desde lo íntimo y familiar hasta la historicidad de lo colectivo. Asimismo se integra la noción de subjetividad en función de la recepción, pues se apelará a una memoria que se actualiza en la comunicación intersubjetiva, que se da en el proceso de lectura.

Para este fin he escogido un corpus compuesto por una selección de poemas de diferentes publicaciones de Gonzalo Millán, que recorren casi cuarenta años de escritura. Se plantea, para esto, una clasificación a partir de tres dimensiones, división metodológica en función de las líneas de investigación con las que se abordará el trabajo de la memoria en dicho autor: i. memoria íntima personal y familiar (selección de poemas de *Relación personal* y de *Autorretrato de memoria*), ii. memoria social urbana (selección de poemas de *Autorretrato de memoria*) y iii. memoria social de los macro relatos históricos de la dictadura (selección de poemas *La ciudad* y *Seudónimos de la muerte*).

Además de la selección de poemas se emplearán una serie de entrevistas publicadas en revistas y archivos electrónicos. Estas constituyen una herramienta fundamental para aproximarse a la reflexión poética del autor, que a lo largo de su carrera irá moldeando su escritura sin descuidar el pensamiento crítico sobre su propia obra. Afortunadamente son numerosos los testimonios que podemos encontrar aun no existiendo una edición de entrevistas reunidas.<sup>1</sup>

Desde la perspectiva teórico-metodológica, esta investigación recoge principalmente los aportes críticos de **Maurice Halbwachs**, **Walter Benjamin** y **Paul Ricœur** para abordar el concepto de memoria. Estos tres autores, representan parte importante del desa-

---

<sup>1</sup> En 2012 se publicó *La poesía no es personal* (Alquimia, Santiago de Chile, 2012), libro que reúne extractos de entrevistas realizadas a Gonzalo Millán, seleccionadas y ordenadas por Guido Arroyo.

rollo que en esta materia se realizó durante el siglo XX. **Halbwachs**, es un referente ineludible para todos los estudios, teóricos y aplicados, sobre la memoria. Fue el primero en distinguir la construcción social de la memoria, constitutiva además de la continuidad y la identidad de la comunidad, lo que liga a la sociedad con su historia. Ahora bien, podemos conectar la producción poética con dicha función de la memoria en la medida de un autor que es consciente de ello y puede dirigir su proyecto escritural a contribuir en la construcción de una memoria que rescate los márgenes de la oficialidad salvando las distorsiones que podrían imponer un olvido.

En cuanto a **Benjamin**, este fundamental autor distingue entre memoria y rememoración; la primera referida a la narración oral y la segunda a la escritura; la memoria de acuerdo con la moralidad y el consejo de la tradición, la rememoración al dato, la novela y la historia. En Millán podemos encontrar variaciones de estos dos elementos, ya que la memoria que construye al sujeto se erige a partir del relato familiar y comunitario, donde las relaciones interpersonales son el fundamento, y que en la poesía de Millán cobra importancia, pues el hablante de *Relación personal* es un individuo que explora la familia y la sociedad y sus interrelaciones a partir de su propia experiencia e, incluso, de su propio cuerpo. Los alcances políticos de las reflexiones de Benjamin se engarzan también con el análisis de la poética de Millán, en cuanto a la mirada que recae sobre el pasado se distancia de la historia oficial y de la idea de progreso en razón de recoger la voz de la derrota, que en la realidad chilena cobra mucha importancia desde la dictadura en adelante.

Por último, los aportes teóricos de **Ricœur** permiten precisar aún más los conceptos trabajados por los dos autores anteriores, ya que se nutre de ellos y pudo desarrollarlos con mayor detención y perspectiva, distinguiendo las funciones de historia y memoria y la relación dialéctica que existe entre ambas, donde la memoria “instruida” o “iluminada” por la historia apunta a la fidelidad de la narración del pasado. No obstante la importancia a la memoria, entiende que esta también puede ser intervenida o dañada, señalando que existen abusos de la memoria que hay que tener presentes para analizar cómo esta puede ayudar o no en la reconstrucción del pasado y en la reparación.

Pero además de estos tres teóricos, se integra en función del contexto histórico particular chileno, las categorías de “memorias emblemáticas” y “memorias sueltas” del



historiador norteamericano **Steve Stern**, que ayudan a entender la especificidad de la construcción de la memoria colectiva en los procesos de postdictadura, y cómo en ella opera el campo del poder en los distintos niveles de discursos que giran en torno al evento traumático y su devenir histórico a partir de los noventa.

Respecto a la subjetividad, se han integrado aportes en los estudios de la vida cotidiana (A. Heller, M. de Certeau) para generar los puentes entre las subjetividades del autor (*yo empírico* y *yo poético*) con las del lector, asumiendo que la lógica intersubjetiva que se da en el proceso de lectura (W. Iser), es la que enriquece y actualiza la obra, lo que se funda en el trabajo estético del autor.

Con todo, lo que se pretende específicamente en este trabajo es realizar un análisis de un corpus de la poesía de Gonzalo Millán a partir del eje de la memoria tomando los principales referentes teóricos sobre esa materia. De este modo pretendo distinguir las posibilidades de los usos de la memoria en la poesía de Millán poniendo énfasis en las imágenes que se encuentran en la obra poética de Millán con relación a la memoria, develando las diversas construcciones de la subjetividad en la poética de la memoria de Millán. Podremos analizar también la poética de Millán en perspectiva con las tradiciones de la lírica producida durante el siglo XX en Chile, destacando su originalidad, importancia y trascendencia. Asimismo las lecturas críticas permitirán reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre memoria, tiempo histórico, historicidad e historiografía.

Sintetizando el objetivo general y los específicos de esta investigación, tendremos como **hipótesis** lo siguiente: la memoria constituye un eje central en la poesía de Gonzalo Millán a lo largo de toda su trayectoria, pero —siendo un tópico ampliamente utilizado en la tradición poética chilena— las posibilidades de los usos de la memoria en Millán, que van desde el espacio íntimo y familiar hasta la memoria social de los macro relatos histórico, se presentan de una manera particular, estableciendo un referente nuevo dentro de los poetas chilenos, rompiendo con las corrientes predominantes en la tradición poética post vanguardias y posicionándose fuera de las esferas de influencia delimitadas por Pablo Neruda, Nicanor Parra, Jorge Teillier y Enrique Lihn.<sup>2</sup> Por otra parte, la fuerza y persistencia

---

<sup>2</sup> Esta afirmación, lamentablemente, no es posible desarrollarla aquí, pues se relaciona con la configuración del canon y el funcionamiento del campo literario, tareas que requieren de un trabajo que supera los objetivos

de la poética de Millán se relaciona también con su trabajo con la memoria, pues logra una recepción que se vale de la capacidad de diálogo con el lector, bajo la premisa de que no es importante de quién es esa memoria que se presenta en los poemas, sino cómo opera en la configuración de un sujeto poético dotado de una memoria que se va a ir develando a lo largo del libro.

## Metodología

La metodología principal es el análisis de textos literarios por medio de lecturas críticas que aborden el concepto de memoria. Es, por tanto, un estudio semántico de la poesía de Gonzalo Millán, así como de las concepciones poéticas que se pueden extraer de su poesía, testimonios, entrevistas y otros textos reflexivos.

Para abordar su obra, se plantea, en primer lugar, la delimitación de un corpus compuesto por una selección de poemas de varios libros (mencionados en la sección anterior). De todos modos, no se desechará una perspectiva global de la obra de Millán, recorriendo —cuando sea necesario— a textos de otros libros no considerados en el corpus específico, que puedan servir para extender ciertos argumentos. Como el objetivo es distinguir las posibilidades de los usos de la memoria en la poesía de Millán, así como estudiar las imágenes que se encuentran en su obra con relación a la memoria, se seleccionarán un grupo de poemas que sea representativo de esa diversidad de usos.

En segundo lugar (pero primero en el orden formal de esta tesis) se armará un marco teórico en lo referido al concepto de memoria, utilizando las perspectivas críticas de

---

de esta tesis. No obstante, puedo señalar de manera general que, al menos hasta comienzos de la década del ochenta, cuando surge con fuerza un nuevo referente desde la poesía escrita por mujeres, los cuatro poetas nombrados constituyen los ejes de las tradiciones poéticas principales. Someramente se puede señalar que Pablo Neruda (1904-1973) seguía siendo la figura central en cuanto a poesía política, desde *España en el corazón* hasta sus últimas publicaciones; Nicanor Parra (1914), desde *Poemas y antipoemas*, había abierto un nicho fundamental para el posterior desarrollo de la denominada antipoesía, seguida por múltiples poetas más jóvenes; Jorge Teillier (1935-1996), por su parte, recoge sensibilidades románticas ligadas a la provincia y a la noción del poeta como guardián del mito, siendo la figura central de la poesía lárca y; por último, Enrique Lihn (1929-1988), poeta fundamental para aquellos que trabajan una escritura altamente reflexiva de la poesía y del lenguaje, pero situada histórica y socialmente siempre desde una perspectiva crítica. Quizás en una ruta más independiente, más difícil de encasillar con los esquemáticos criterios antes señalados, quedaría Gonzalo Rojas (1916-2011), vinculado al desarrollo de las vanguardias y a la exploración del lenguaje y su musicalidad, con temáticas amplias, abarcando poesía amorosa, erótica, política y referencial.

Maurice Halbwachs, Walter Benjamin y Paul Ricœur. Se pretende desarrollar un apoyo teórico para profundizar el estudio del corpus, ya que las posibilidades de lectura que abre la poesía de Millán se ven correspondidas por las reflexiones de autores que, desde la sociología, filosofía y el estudio del lenguaje, permiten acceder a una exégesis más compleja de la semántica de los poemas.

De igual modo, en el análisis de los textos poético se irán incorporarán elementos teóricos referidos a la vida cotidiana y teoría de la recepción, para conectar al lector con el proceso de escritura de Millán.

Para ver las relaciones que se establecen entre memoria, tiempo histórico e historicidad, se establecerán relaciones entre la realidad histórica del país como uno de los ejes por donde se desplaza la memoria, teniendo en cuenta que cierta poesía, representada también por la de Millán, se establece como discurso contrahegemónico, es decir, desde la subordinación y opuesto a los sentidos y prácticas que se desprenden de la dominación.<sup>3</sup> Se trabajarán, entonces, como conceptos clave dictadura militar, el exilio y el retorno, confrontando la poética de la resistencia a la verdad oficial de la dictadura.

Pretendo también poner en perspectiva la obra de Millán con relación a la tradición poética chilena, puesto que desde *Relación personal* es posible observar una intención deliberada (y así lo manifiesta en sus entrevistas) de posicionarse texto en mano (sin pirotecnias innecesarias) en un lugar de vanguardia dentro del campo literario, rompiendo los esquemas de los grandes referentes poéticos a la sazón (Neruda, Parra, Lihn y Teillier). A la llamada “poesía objetiva” que trabaja Millán, concepto a revisar más adelante,<sup>4</sup> se le debe rastrear su genealogía fuera de las fronteras de las letras nacionales.

---

<sup>3</sup> WILLIAMS, Raymond. (2008). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, pp. 129 y ss.

<sup>4</sup> En términos generales, la poesía objetiva utiliza una perspectiva neutral en la construcción del poema. Es una herramienta discursiva que se vale principalmente de la descripción como artificio que ayuda a despersonalizar el poema. Cfr. HERNÁNDEZ, Biviana. (2008). Gonzalo Millán y la subjetividad fragmentada del autorretrato. *Estudios Filológicos*, 43, 115-130.

## CAPITULO I

### MARCO TEÓRICO

En esta sección se realizarán las precisiones conceptuales necesarias para demarcar los sentidos que le daremos a la idea de memoria. Para ello tomaremos tres referentes principales: Maurice Halbwachs, Walter Benjamin y Paul Ricœur. En base a estos tres autores podremos ver en perspectiva el desarrollo del concepto durante el siglo XX estableciendo sus diferencias y/o complementariedades con conceptos afines, como lo son el recuerdo y la historia. Asimismo se establecerán las relaciones pertinentes con la escritura poética. Pero también, para acercarnos hacia aportes contextualizados con la historia de Chile, recogemos algunos conceptos propuestos por Steve Stern para el análisis de las dictaduras y post-dictaduras del Conosur.

Como una primera aproximación podemos sintetizar que Halbwachs plantea la construcción social de la memoria, colectiva por tanto. Esta es constitutiva además de la continuidad y la identidad de la comunidad, lo que liga a la sociedad con su historia. Ahora bien, podemos conectar la producción poética con dicha función de la memoria, a partir de un autor que es consciente de ello y puede dirigir su proyecto escritural a contribuir en la construcción de una memoria, fuera de los márgenes de la oficialidad, o que pueda hacer

frente a otras distorsiones que podrían imponer un olvido. En cuanto a Benjamin, este autor valoriza el rol de la memoria en los procesos desde la perspectiva del derrotado, como un elemento capaz de hacer el salto hacia atrás, distanciándose de la idea de progreso capitalista, pues recoge lo que va quedando al margen de la historia oficial, es decir, el pasado invisibilizado por los vencedores. Por último, los aportes teóricos de Ricœur permiten precisar aún más los conceptos trabajados por los dos autores anteriores, ya que se nutre de ellos y pudo desarrollarlos con mayor detención y perspectiva, distinguiendo las funciones de historia y memoria y la relación dialéctica que existe entre ambas, donde la memoria “instruida” o “iluminada” por la historia, apunta a la fidelidad de la narración del pasado.

### **1. Maurice Halbwachs y la memoria social**

En la primera mitad del siglo XX, específicamente durante el periodo de entreguerras, surgen desde la sociología y la filosofía nuevos alcances en torno a las ideas de memoria. Este término, que suele usarse de manera cotidiana, es, como muchos, ambiguo y empleado a veces de manera contradictoria al equipararse a las nociones de recuerdo e historia. De cualquier modo, el concepto de memoria nos lleva con mayor o menor precisión a un tiempo pasado, y es en ese aspecto, que se involucra y también confunde con el concepto de historia. En este terreno nebuloso, Maurice Halbwachs (Reims, Francia, 1877 – Buchenwald, Alemania 1945)<sup>5</sup> se adentra haciéndose cargo de precisar lo que entendemos por memoria y otorgarle una matriz social en su construcción.

Para el sociólogo la memoria se construye a partir de procesos colectivos que involucran experiencias de múltiples individuos, y que generan un conocimiento que podríamos catalogar como memoria. Esta se constituye en los marcos sociales, es decir, en los espacio-tiempo culturales que poseen los distintos grupos humanos, más o menos amplios, unidos por elementos comunes: como una familia, una comunidad escolar, un grupo de amigos, o los miembros de una comunidad religiosa. En su obra *Los marcos sociales de la*

---

<sup>5</sup> Maurice Halbwachs, sociólogo francés de ascendencia alemana, fue deportado durante la segunda guerra mundial al campo de concentración nazi ubicado en Buchenwald, Alemania, donde murió de disentería. Su trágico desenlace dejó trunca una obra en construcción.

*memoria*<sup>6</sup> Halbwachs señala que “no existe posibilidad de memoria fuera de los marcos utilizados por los hombres que viven en sociedad para fijar y recuperar sus recuerdos”,<sup>7</sup> fundiendo con esto la capacidad de memoria con la de lenguaje, pues es a partir de este que los seres humanos pueden pensar en común. Incluso en los sueños, apunta Halbwachs, muchas de las creencias o convenciones grupales pueden estar presentes, a las que nuestro inconsciente acude por medio del lenguaje.

Aunque Halbwachs señala que existe una memoria individual o autobiográfica, esta no está de modo alguno aislada ni cerrada, pues se apoya en la memoria colectiva o histórica.<sup>8</sup> Los recuerdos propios, en ese sentido, no serían estrictamente personales en cuanto se nutren de las experiencias, relatos y testimonios colectivos. Asimismo podemos tener incluso memoria desde la no experiencia, es decir, aquella que se construye a partir del lenguaje (la narración oral, por ejemplo). Halbwachs contextualiza el recuerdo personal dentro de un marco que impide que aquel se volatilice, pues los marcos sociales le otorgan el significado al recuerdo personal. Por ello, por más personal que sea este recuerdo, está siempre unido a personas, lugares, fechas y palabras, es decir, a la vida material y cultural de las sociedades de las cuales formamos parte.

Halbwachs introduce la noción de marcos sociales de la memoria, puesto que permiten realizar la función de recordar. Estos marcos pueden ser generales, como el lenguaje, el espacio y el tiempo, pero también específicos como la familia, una comunidad religiosa, un grupo de amigos, etc. Como señala Ramón Ramos, “al recordar nos acogemos a un pasado producido y mantenido socialmente”<sup>9</sup> y esto se logra a través de los marcos sociales que actúan como soporte de los recuerdos. La memoria, entonces, es un conocimiento que no se entiende sino en función de un contexto social, es decir, a partir de los marcos. Existe, en consecuencia, una relación inseparable entre recuerdos y marcos, ya que sin estos aquellos se volatizarían y la memoria no podría operar. Aun cuando tengamos en

---

<sup>6</sup> HALBWACHS, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, (En coedición con Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción, Chile, y la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>8</sup> HALBWACHS, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 54-55.

<sup>9</sup> RAMOS, Ramón. (1989). Maurice Halbwachs y la memoria colectiva. *Revista de Occidente*, 100, pp. 64-65.

mente una experiencia vivida solo por nosotros mismos, como una visita a un lugar sin compañía, en la medida que lo hemos nombrado y dado paso a una reflexión, surge inmediatamente el lenguaje como marco que nos impide una *verdadera* soledad; las palabras siempre actúan, por lo tanto, como una herramienta de fijación de los recuerdos, además de las referencias sociales de diversa índole que están siempre presentes: personas, grupos, lugares, horas, fechas, es decir, “toda la vida material y moral de las sociedades de las cuales formamos o hemos formado parte”.<sup>10</sup>

Halbwachs se introduce en la capacidad que posee el lenguaje de reconstruir los recuerdos y complejizarlos. Si evocamos, por ejemplo, alguna imagen o experiencia de una temprana niñez asumimos que el lenguaje que reflexiona y relata lo vivido sobrepasa lo que en el momento de lo ocurrido hubiésemos sido capaces de verbalizar. Completamos, en ese sentido, un recuerdo a través de nuestra capacidad de pensamiento mejorada o instruida por la cultura, y le asignamos un significado distinto al que pudimos haber entendido originalmente, utilizándolo, por ejemplo, como una alegoría o una metáfora. De este modo alguien podría señalar que presenciar la muerte de un animal doméstico fue la primera experiencia de la muerte y la fragilidad de la vida, siendo que cuando niños no fue más que un hecho que nos causó cierto impacto. Como veremos más adelante, el lenguaje poético se adentraría precisamente en traducir la profundidad de un recuerdo otorgándole una carga simbólica a través de la evocación de imágenes que se complementan con una reflexión actual que la hace más compleja. “Cuando recordamos, dice Halbwachs, partimos del presente”,<sup>11</sup> y esto con todo el equipaje cultural que ello significa, que actúa como un repertorio de herramientas para complejizar nuestra experiencia.

Extendiendo la lógica de los marcos sociales hacia la escritura poética, podemos entender que el conocimiento social específico en este campo sería(n) la(s) tradición(es) poética(s),<sup>12</sup> que conectan al autor con un grupo social determinado (los poetas) a través de un lenguaje común (la poesía). Por mucha originalidad que esté operando dentro de una

---

<sup>10</sup> HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. *Op. cit.*, p. 55

<sup>11</sup> *Ibíd.* p. 40

<sup>12</sup> Si entendemos con Grínor Rojo, que no es posible entender la tradición como algo único y total, es necesario pluralizar considerando las múltiples vertientes históricas de la poesía. Cfr. ROJO, Grínor. (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom.

escritura, es imposible separar a un autor de su contexto, pues el aprendizaje poético no es instintivo sino cultural. Situado esto, por supuesto, dentro de un contexto cultural más amplio en el cual tienen origen las tradiciones poéticas.

## 2. Sobre el concepto de memoria en Walter Benjamin

La memoria y la historia parten del mismo punto: el pasado. Este, sin embargo, se entiende no como una realidad fija, sino como lectura, interpretación y valoración. Si nos remitimos a la historiografía, esta ciencia toma a la memoria como un complemento supeditándola en un lugar secundario dentro del ejercicio hermenéutico de las fuentes. Walter Benjamin (Berlín, 1892 – Portbou, España, 1940) relativiza esta superioridad científica de la historia, a través de la valoración de la memoria.

La historia entendida como un *continuum*, ceñida al concepto de progreso social-demócrata contemporáneo a Benjamin, genera un conocimiento aditivo que “suministra la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío”;<sup>13</sup> no sería, pues, de modo alguno revolucionara. Al contrario, el materialismo histórico introduce en el concepto de historia “la conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia”, es decir, un “principio constructivo” que se vale del pasado como herramienta fundamental para componer las lecturas presentes de la realidad,<sup>14</sup> sin la necesidad de armar un relato histórico homogéneo. Una conciencia histórica superior, por tanto, sería aquella que permite recuperar el pasado y su significación más allá de una función cronológica al servicio de progreso capitalista. Esto permite dar ese salto hacia atrás al que se refiere Benjamin, en las tesis sobre el concepto de historia, mediante el cual es posible mirar el sueño perdido, lo invisibilizado por la victoria del progreso y la historia burguesa.

La selección con la que trabaja el historiador genera siempre una pérdida, opacando la experiencia y el testimonio, y es básicamente una historia de los vencedores. El historiador del materialismo histórico debe asumir esta situación con el convencimiento de que,

---

<sup>13</sup> BENJAMIN, Walter. (2009). Sobre el concepto de historia. *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre la historia*. Traducción de Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, p. 50

<sup>14</sup> *Ibíd.*



como señala Benjamin, “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando este venza”.<sup>15</sup> Debe existir, en este sentido, una crítica de la representación del progreso del género humano que se valida en el olvido, y una conciencia mayor de la memoria como herramienta fundamental de nuestra interpretación del pasado.

El progreso en la sociedad capitalista se impone sin historia y sin memoria, o al menos con nociones más bien anodinas de estos conceptos, y con un fuerte carácter utilitario y servil al poder. Esta desmemorización lotófaga, utilizando la imagen homérica,<sup>16</sup> es propia de las historias de postdictadura de muchos países de occidente, donde las transiciones timoratas renuncian a la necesidad de verdad y justicia, así como a las transformaciones necesarias para corregir la imposición del capitalismo extremo.

En el caso de Chile, el blanqueamiento de la memoria del país que dominó durante la década del noventa —arrastrándose también al nuevo siglo— repercutió en una profunda despolitización de la sociedad y en una pasividad extrema frente a las injusticias del sistema neoliberal, así como en el acallamiento de las víctimas y familiares de crímenes de lesa humanidad. En esa desmemoria opera el progreso y la ilusión del bienestar económico, como elementos disuasivos frente a las miradas que buscan el pasado; estos discursos son silenciados en aras de un progreso material de la sociedad, donde la verdad es una traba para el avance del país, quedando, en palabras del poeta Jaime Pinos, el confort como única utopía posible.<sup>17</sup>

Frente a este oscuro escenario para la memoria surge la posibilidad y —más bien— el imperativo ético de la literatura para con el relato del pasado. En el caso de la poesía de Millán, como iremos viendo, esto adquiere un carácter central en su obra. La poesía puede abordar el pasado sin el imperativo científico de la historiografía, sin perder por ello la veracidad de su relato; y aunque se valga de la ficción, esta se utiliza para generar una representación crítica de lo fáctico y no un falseamiento. Como apunta Guillermina Fressoli, la presencia del pasado se vincula mediante la imagen dialéctica, “al generar un hecho que no existió antes y que surge de la confrontación de un elemento pretérito con

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>16</sup> En la mitología griega, comer frutos de la planta del loto habría provocado el olvido de las familias y antiguos navegantes, compañeros de viaje de Odiseo.

<sup>17</sup> PINOS, Jaime. (2009). *Almanaque*. Santiago: Lanzallamas, p. 57

otro presente, de allí su carácter creativo que funda la verdadera experiencia”.<sup>18</sup> Al llevar esto a la experiencia poética grabada en la escritura, el autor se mueve en un espacio en que la memoria se cruza con la creación, para dar con un fin estético a la vez que trabaja un lenguaje que abre posibilidades múltiples de entendimiento del pasado, recogiendo además otras voces.

La aproximación a la historia que realiza Benjamin está enfocada en recoger los discursos de los vencidos, tomando a la memoria y no a la historiografía capitalista como la facilitadora del salto hacia atrás. El ángel de la historia, al cual alude Benjamin en la tesis IX sobre el concepto de historia, representado gráficamente a partir del cuadro de Paul Klee *Angelus Novus* (fig.1 en el anexo),<sup>19</sup> tiene sus ojos puestos hacia el pasado del cual es alejado forzosamente por una tempestad llamada progreso.<sup>20</sup> La destrucción que queda a sus pies, el trauma y la derrota, es decir, la visión del ángel, debe ser recogida por la memoria en un salto hacia atrás, de espaldas al futuro del progreso y el olvido.

Tanto durante como después de la dictadura militar, buena parte de la poesía escrita por chilenos ha asumido esa visión del ángel de la historia, supliendo los silencios de la historia oficial y de la cultura de masas. Varias y varios poetas han desarrollado un corpus tremendamente significativo que, sumado a otros registros artísticos, constituyen quizás los acercamientos más precisos al significado de nuestra historia desde los setenta en adelante. Sigue siendo, no obstante, un discurso marginal, con escasa presencia mediática, teniendo, pues, un impacto de baja cobertura, imponiéndose cada vez más la distancia entre creador y lector, lo que no tiene que ver con la dificultad de los lenguajes utilizados, sino, con la banalización y la pérdida de valor de la cultura en los medios de comunicación. Televisión y periódicos se ocupan superflua y escasamente de introducir al público masivo hacia una lectura trivial del trabajo artístico, valorando el entretenimiento por sobre cualquier tipo de reflexión.

---

<sup>18</sup> FRESSOLI, Guillermina. Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Recuperado 02-05-2012 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=51>

<sup>19</sup> Si bien es el mismo Benjamin quien explicita esta relación formal entre el ángel de la historia y el cuadro de Klee, hay antecedentes de otras imágenes más adecuadas que podrían, según algunos estudios, haber estado en conocimiento del filósofo. y que en términos gráficos lo interpretan de mejor manera. Cfr. ECHEVERRÍA, Bolívar. (2005). *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*. México: Era / Facultad Filosofía y Letras UNAM, pp. 23 y ss. Vs. además las figuras 1 y 2 en el anexo de esta tesis.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 44

Desde otra dimensión de análisis, las reflexiones en torno a la memoria y el recuerdo en Benjamin, se pueden llevar también a espacios no evidentemente políticos, como el urbano. En textos como “Infancia en Berlín hacia 1900” (publicación póstuma, 1950) o “El regreso del *flâneur*” (1929) la ciudad actúa como recurso mnemotécnico para quien la recorre. El retroceder a un pasado por medio de la evocación se contrasta también con el hecho de enfrentarse directamente a la realidad que, con mayor o menor fidelidad, había quedado guardada en la memoria. A partir de esto el poeta puede tomar una posición más bien sentimental del pasado, o, en una postura más cercana —como veremos— a Millán, tomar a esa memoria como un conocimiento.

La ciudad constituye el paisaje de la memoria, una colección de imágenes susceptibles de ser resignificadas por quien la transita. Pero también Benjamin asocia a la memoria con el trabajo arqueológico de quien cava la tierra para ir descubriendo las capas o estratos de un pasado sepultado por el tiempo.<sup>21</sup> Podremos ver cómo en la poesía de Millán, particularmente en *Autorretrato de memoria*, el autor ahonda en el terreno de la infancia para desentrañar la experiencia desde una mirada presente. Como en Benjamin, no se plantea un discurso lineal ni tampoco se acude al pasado con una mirada complaciente, sino inquiriendo a los recuerdos para lograr incomodar, tanto a autor como a lector.

### 3. Nuevas precisiones en torno a la memoria: Paul Ricœur

Si bien los aportes teóricos de Halbwachs se tienen como fundamentales en el estudio de la memoria, no es menos cierto que en el transcurso del siglo XX otros intelectuales tomaron esos escritos revisando y profundizando de manera crítica una obra que por motivos biográficos quedara inconclusa. Es así que en este acápite abordaré los aportes teóricos del filósofo francés Paul Ricœur (1913-2005), los que permiten precisar aún más los conceptos trabajado por Halbwachs, ya que se nutre de ellos pudiendo desarrollarlos con mayor detención y perspectiva.

---

<sup>21</sup> Cfr. BENJAMIN, Walter. (1996). Crónica de Berlín. *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza.

Ricœur pudo revisar a lo largo de su vida intelectual los conceptos de memoria e historia, realizando distinciones entre ambos y precisando lo que ya habían trabajado otros autores, como Pierre Nora o el mismo Halbwachs. Ricœur se aparta de las polémicas entre memorialistas e historiadores que habían proliferado en torno a los traumáticos eventos del siglo XX, donde los primeros negaban la capacidad del discurso historiográfico de hacerse cargo de la verdad histórica y centraban en la memoria el camino a la veracidad. Ricœur distingue las funciones de cada una y establece una relación dialéctica —y no contrapuesta— donde la “memoria instruida” por la historia aboga por la fidelidad de la narración del pasado, mientras que la labor del historiador sería de carácter crítico y capaz de desenmascarar los falsos testimonios y de eliminar las arbitrariedades.<sup>22</sup>

Ricœur distingue dentro de la memoria un componente cognitivo y otro pragmático. El primero de ellos se encuentra vinculado a las cuestiones semánticas de la referencia y de la verdad, y como tal, responde a la pregunta *qué* se recuerda. El segundo, por su parte, se asocia con la habilidad de recordar o hacer memoria, y da cuenta de *cómo* se recuerda. La cosificación durkheimiana de la memoria se relaciona aquí más bien con la noción de recuerdo como sustantivo y la acción de recordar en tanto herramienta mnemónica. Coincide Ricœur con los autores anteriores, pues, sitúa la importancia en la significación de los recuerdos, pues el cómo se recuerda tiene que ver también con los usos de la memoria.

La poesía, en este sentido, utiliza imágenes (recuerdos, siguiendo la lógica de la memoria) con una carga simbólica y dotada de significado, valiéndose o no de la función potenciadora de la metáfora. La imagen no se relaciona aquí con la imaginación, sino con la experiencia y la visión (interpretación) del pasado. Por ello Ricœur plantea que el lenguaje poético está ligado a nuevas configuraciones de sentido de la realidad, puesto que la metáfora la re-describe generando con ello una función heurística o de descubrimiento.<sup>23</sup> En cierto punto —y en ciertas poéticas como la de Millán— la poesía se asemeja a la historia tanto en su función heurística (el descubrimiento) como en la hermenéutica (interpretación, la imagen contrapuesta al recuerdo), pero claro, sin el carácter científico que se atribuye a

---

<sup>22</sup> LYTHGOE, Esteban. (2004). Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricœur. *Revista de Filosofía, Universidad de Chile*, 60, p. 82.

<sup>23</sup> Cfr. MORATALLA, Tomás. La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricœur. *Espéculo: revista de estudios literarios*, 24, recuperado 02-05-2012 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>

la historiografía, sino desde la libertad que otorga desprenderse de ese afán de veracidad, que desconoce la subjetivización que atraviesa siempre cualquier mirada del pasado.

Otro aspecto importante que Ricœur plantea, son los abusos de la memoria. Si bien la tradición filosófica del siglo XX pone en relieve la importancia de la memoria en la resignificación del pasado, de modo alguno se le entiende de manera ideal y libre de manipulaciones. Al contrario, Ricœur llega a aplicar incluso categorías clínicas al hablar de patologías. Esto es de especial importancia si se toma el ejemplo de la postdictadura chilena, donde la memoria enferma refleja las alteraciones individuales y colectivas debido a las malas prácticas de la memoria. El imperativo ético-político que se le puede atribuir a la memoria, tiene la contraparte de poder ser manipulado desde la inmoralidad y la injusticia, donde opera la justificación de un sistema de orden o de poder.<sup>24</sup> Al analizar, en el punto siguiente, las precisiones a la realidad chilena planteadas por Steve Stern, se contextualiza precisamente lo planteado por Ricœur.

#### **4. Otros alcances, recientes y cercanos, sobre la memoria: Steve Stern.**

Steve Stern, historiador norteamericano, ha desarrollado una de sus líneas de investigación en torno a la memoria de la dictadura militar en Chile. Sus aportes no solo contribuyen a la heurística historiográfica, sino también a la elaboración de conceptos teóricos sobre la memoria en función del contexto histórico específico de las dictaduras del Conosur. De este modo, constituye un referente fundamental, pues permite abordar problemáticas históricas con un aparato crítico original y contextualizado, y no a partir de ajustes forzados de teorías creadas para el estudio de la realidad europea de postguerras.

Si bien reconoce su punto de partida en Halbwachs y su paso por Pierre Nora, Stern se enfoca principalmente en la memoria viva, pues analiza un pasado histórico relativamente reciente,<sup>25</sup> donde la dicotomía planteada por Nora entre “memoria viviente” y los

---

<sup>24</sup> Cfr. LYTHGOE, Esteban. *Op. cit.*, pp. 86-87

<sup>25</sup> Cabe precisar que los textos de Stern sobre Chile fueron escritos durante la segunda mitad de los noventa, por lo que está conciente, y así lo explicita, de que es posible que entrado el siglo XXI, la distancia temporal y

“lugares de la memoria” (en los cuales se ha depositado una vez “muerta”), resulta poco útil, tanto por la cercanía, como por la ausencia de lugares o dominios culturalmente reconocidos. Entran en juego, entonces, dos categorías propuestas por él, “memorias emblemáticas” y “memorias sueltas”, que ayudan a comprender cómo se han ido configurando las memorias de postdictadura.

La *memoria emblemática* no es un contenido concreto, es decir, no son recuerdos por sí solos, sino que está constituida por un marco de significados elaborados a partir de esos recuerdos que contiene, y que organiza el significado, la selectividad y la contramemoria. En esta categoría, la memoria circula en las esferas públicas y/o colectivas, es decir, en los medios de comunicación de masas, en las universidades, en el arte, en las iglesias, modelando significados para las *memorias sueltas* que pertenecen a los individuos. Las memorias sueltas funcionan como recuerdos susceptibles de ser vinculados al colectivo a través de las memorias emblemáticas.

Dentro de las memorias emblemáticas, operan los discursos que revisan la historia reciente bajo subjetividades agrupadas en colectividades mayores —como los conglomerados de partidos políticos—, que asumen una visión particular del pasado y de su importancia presente. Para el caso de Chile, durante gran parte de la postdictadura esto vino desde el estado a acallar sistemáticamente los discursos de verdad y justicia, en pos de una democracia de consensos, liderada por las fuerzas opositoras a la dictadura, pero en concomitancia con la derecha. Las tímidas acciones para reparar el trauma no logran imponerse al olvido que marcará nuestra relación con el pasado reciente, desmemoria que de modo alguno es casual o natural, sino que es deliberadamente impuesta por los medios de comunicación de derecha y la apuesta que realizó la Concertación por el consenso.

Las memorias emblemáticas tienen una jerarquía social en cuanto son impuestas por el poder, quedando en clara desventaja aquellas excluidas de la socialización masiva. Paradigmática es la ausencia por casi dos décadas de programas televisivos que abordaran abierta y directamente la dictadura militar, o la negativa de todos los canales de televisión abierta para transmitir filmes documentales como los de Patricio Guzmán.

---

la desaparición física de los testigos, hagan necesaria una nueva revisión de las memorias. Cfr. STERN, Steve. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones UDP.

La ruptura que genera la dictadura en la memoria de la ciudadanía, le significan un quiebre para miles de personas que no será reparado a partir de 1990. La liturgia de la reconciliación, los gestos simbólicos de superación forzada del trauma con vistas al progreso económico, borró de la historia la búsqueda de verdad y justicia quedando un vacío. Las expresiones artísticas (o parte de ellas, para ser más precisos), por fortuna, continua siendo un espacio donde la memoria emblemática de la dictadura acoge el trauma y lo denuncia; sin embargo, los espacios para su posicionamiento son escasos y el desinterés deliberado de los medios de comunicación silencian y minimizan el impacto social de la creación artística en dicha materia.

En cuanto a la poesía, son numerosos los ejemplos de escrituras que recogen la memoria de la ruptura, con presencias o permanencias dispares en nuestras tradiciones. *Dawson* (Bruguera-Documentos, 1985), de Aristóteles España, o *Cartas de Prisionero* (LAR, 1984), de Floridor Pérez, son ejemplos claros de memorias sueltas llevadas a la poesía; dos libros escritos desde la experiencia, a modo de testimonio poético de un trance de represión y confinamiento que, como podríamos rápidamente inferir, no pertenecen a las lecturas escolares de nuestros estudiantes. En el caso de Millán, como veremos, las memorias sueltas las recoge desde la denuncia, el relato del exilio y por medio de los puentes que hace entre pre y post golpe.

## CAPÍTULO II

### MEMORIA Y SUJETO EN LA POESÍA DE GONZALO MILLÁN

La investigación que acá presento tiene como objetivo general abordar críticamente la obra de Millán revisando diversos momentos de su historia poética, a partir de una perspectiva metodológica que centra su estudio en los usos de la memoria como una herramienta estética que cruza toda su producción. De este modo pretendo hacer una revisión que pondrá énfasis en la construcción de los espacios de la memoria que Millán propone, que van desde lo íntimo y familiar hasta la historicidad de lo colectivo.

Para ver las relaciones que se establecen entre memoria, tiempo histórico e historicidad, se establecerán relaciones entre la realidad histórica del país como uno de los ejes por donde se desplaza la memoria, teniendo en cuenta que cierta poesía, representada también por la de Millán, se establece como discurso contrahegemónico, es decir, desde la subordinación y opuesto a los sentidos y prácticas que se desprenden de la dominación.<sup>26</sup> Se trabajarán, entonces, como conceptos clave la dictadura militar, el exilio y el retorno, confrontando la poética de la resistencia a la verdad oficial de la dictadura.

---

<sup>26</sup> WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, 129 y ss.



Pretendo también poner en perspectiva la obra de Millán con relación a la tradición poética chilena, puesto que, desde *Relación personal* (1968), es posible observar una intención deliberada (y así lo manifiesta en sus entrevistas) de posicionarse texto en mano (sin pirotecnias innecesarias) en un lugar de vanguardia dentro del campo literario, rompiendo los esquemas de los grandes referentes poéticos a la sazón (Neruda, Parra, Lihn y Teillier). A la llamada “poesía objetiva” (concepto a revisar)<sup>27</sup> que trabaja Millán, se le debe rastrear su genealogía fuera de las fronteras de las letras nacionales, puesto que hay un dialogo significativo entre autores norteamericanos y su escritura.

### **1. Consideraciones sobre memoria y sujeto en la poesía en general, y en la obra de Gonzalo Millán en particular.**

La memoria es un elemento esencial en gran parte de las tradiciones poéticas y en nuestro país ha tenido momentos de mayor presencia temática en las poéticas dominantes, vinculadas, principalmente, a la tradición lírica y a la poesía política testimonial.

Para empezar había que distinguir que la memoria en poesía puede verse al menos desde dos perspectivas. La primera tiene que ver con la utilización de la memoria, de una manera más o menos intencional, como tema para la representación del pasado, en el sentido de generar una conexión a través de un lenguaje que permita remitirse a un espacio temporal, que a juicio del autor esté revestido de un significado necesario de hacerlo presente. La poesía, en este caso, transporta al lector a un pretérito en el cual puede o no identificarse. El poeta trata de apelar a ese otro, de llevarlo a un tiempo común que pueda serle significativo con su propia experiencia. Incluso, si lo que el poema relata se remite a un espacio íntimo o privado del hablante, habrá elementos que produzcan la conexión y generen un genuino interés no voyerista en el lector, en función de las experiencias o reflexiones compartidas de ese pasado.

Un segundo modo general de ver la memoria en la poesía, es entender el texto como un testimonio que puede generar un conocimiento histórico de un pasado. Es decir, la

---

<sup>27</sup> Ver nota N° 4

poesía sería entonces un tipo particular de testimonio, como una entrevista o cualquier escrito de época, aunque si bien puede valerse indistintamente de la ficción o la realidad, va tramando una urdimbre en el que ese pasado histórico puede aparecer y ser reconocido por el lector a través del proceso intersubjetivo de la lectura. De igual modo la labor historiográfica puede valerse de la poesía y legitimarla como una herramienta de comprensión del pasado, es decir, utilizarla como fuente histórica, no porque necesariamente relate sucesos pasados, sino por la capacidad de la poesía de generar un conocimiento sobre una realidad histórica, sobre su interpretación o las implicancias en la historia de las ideas y mentalidades.<sup>28</sup> Los recursos retóricos y las figuras literarias ayudan al poeta a otorgarle una profundidad a un lenguaje que permite una multiplicidad de sentidos que remiten a más de un lugar en la inteligibilidad pretérita.

La noción de sujeto poético es conflictiva, por cuanto su historicidad está marcada por una transformación del contenido del concepto. La concepción clásica entiende al *yo* lírico fundido con el *yo* empírico, es decir, la escritura es traspasada completamente por el autor. Sin embargo, desde el siglo XIX y la revisitada sentencia de Arthur Rimbaud *Je est un autre*<sup>29</sup> (“yo es otro”), se introduce una perspectiva objetivadora del *yo* lírico, que será muy bien acogida por las vanguardias, en especial surrealismo,<sup>30</sup> puesto que en teoría suprimen el duelo entre sujeto (autor) y objeto (texto poético) al asignar al inconciente el motor creador; inconciente que, por lo demás, tendría un continente de imágenes de origen desconocido al cual Rimbaud accede a través del “desarreglo de todos los sentidos”.<sup>31</sup>

Pero más allá de las discusiones en torno a la idea de sujeto poético y de la postura que, de modo más o menos conciente, posee un autor, me interesa intentar aquí llevar el foco hacia el lector adentrándonos particularmente a la recepción como proceso intersubje-

---

<sup>28</sup> Numerosos ejemplos ilustran la relación entre historiografía y literatura, partiendo desde los poemas épicos de distintas latitudes, hasta novelas contemporáneas. En particular la corriente historiográfica de la historia de las ideas y su relación con la escuela de los anales francesa, es un espacio de convergencia con la literatura. Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, George Duby o Jaques Legoff, son los impulsores de un potente influjo hacia nuevos estudios históricos que incorporan la cultura como eje de la comprensión del pasado. Esta escuela, que maduró hacia mediados del siglo pasado, rompe con la historiografía tradicional que ponía énfasis en la historia lineal de la política, la diplomacia y las guerras,

<sup>29</sup> Esta frase aparece en una de las “cartas del vidente”, que Arthur Rimbaud dirigió a su amigo y profesor Georges Izambard en 1871. Vs. RIMBAUD, Arthur. (1995). *Iluminaciones; Cartas de vidente*. Madrid: Hispanión.

<sup>30</sup> Cfr. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 157 y ss.

<sup>31</sup> RIMBAUD, Arthur. *Op. cit.*

tivo, entendiendo con Wolfgang Iser que “la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector”.<sup>32</sup> Millán se preocupa de despersonalizar su poesía, ya sea a través de las herramientas descriptivas que utiliza para objetivar, como en el discurso que construye en torno a su propia obra. Utilizar, precisamente, el epígrafe de Wallace Stevens “la poesía no es personal” para abrir *Relación personal*,<sup>33</sup> es establecer una doble cortapisa entre el *yo* poético y el *yo* empírico que, a mi juicio, es indiferente para un lector que no busca biografía. El intento de Millán de corregir la lectura pasa desapercibido cuando los niveles de intersubjetividad se apropian del proceso de lectura, no en la relación “Gonzalo Millán y lector” sino entre la subjetividad clavada ineludiblemente en el poema y el lector. No es transformar con esto al poema en biografía, sino tomar lo que el lector identifique como experiencia (subjetiva, por ende) y dialogue con ella atravesándolo con su subjetividad. Lo importante —e interesante— de ese ejercicio, y dada la porosidad del discurso poético hacia la subjetividad, no es perderse entonces en el sujeto de origen, sino centrarse en la comunicación intersubjetiva.

Cuando hablamos de memoria en la poesía de Gonzalo Millán tenemos que considerar las dos perspectivas propuestas más arriba, pero a su vez debemos distinguir dimensiones particulares que varían los usos de la memoria a lo largo de la producción poética de Millán. Para este trabajo propongo tres ámbitos poéticos en los cuales Millán trabaja la memoria: i. espacio íntimo, familiar y de pareja, ii. espacio urbano y iii. de los micro y macro relatos históricos. Estos ámbitos pueden asociarse a la mayoría de sus textos, aunque para fines metodológicos se hacen distinciones en los énfasis o presencias que tengan una u otra en los libros analizados.

No obstante lo expuesto en los párrafos anteriores y en el marco teórico, debemos tener presente que Millán no considera a la poesía una autobiografía, pese a que pueda ser que el hablante se posicione desde la primera persona e, incluso, que efectivamente se utilice la autobiografía dentro de los poemas; por ello, lo que hemos entendido como memoria debe ser matizado bajo esa premisa alejándonos de una lectura forzosamente biográfica.

---

<sup>32</sup> ISER, Wolfgang. (1979). El proceso de lectura. En WARNING, R. (ed.). (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, p. 149

<sup>33</sup> Es necesario precisar que esto lo realiza a partir de la segunda edición, recogida en la antología MILLÁN, Gonzalo. (1997). *Trece lunas*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

—Algunos críticos y reseñistas dijeron que *Autorretrato de memoria* era tu libro más personal...

*Si se piensa que uno dice la verdad ahí, no la dice, porque es muy difícil que hagas un cotejo de lo que aparece en los poemas y en la vida. Hace diez años que hago talleres de autobiografía, y no me interesa esa verdad porque es relativa, y de ahí puede aparecer la sorpresa y la sospecha. Me gusta mucho la concepción de identidad oriental, de que uno es un estado de conciencia variable, donde uno va asumiendo múltiples identidades durante el día; como decía Pessoa, uno es un fingidor, y eso es el poeta.*<sup>34</sup>

La apariencia de realismo y biografía es solo eso, o, al menos, no es la orientación de lectura que Millán quiere dejar; sin embargo, la intersubjetividad que comparte el lector con la obra es un camino que se aparta ya de la voluntad de un poeta, es decir, tampoco se puede negar una lectura biográfica, solo que para Millán habría otras lecturas más interesantes y fructíferas —recomendables, si se quiere.

Al entrar en sus poemas, se puede ver que existen elementos que nos permiten recoger retazos de una vida que se presenta de manera fragmentaria, como una suerte de biografema al decir de Barthes.<sup>35</sup> No hay una tensión entre autor (yo empírico) y sujeto (yo poético), pues se opta genuinamente por este. Se puede leer así una exposición de la experiencia propia al lector, a partir de pequeñas migajas que, dejadas como rastros, no lo reconstruyen todo, sino arman pequeños momentos que ayudan a prefigurar siluetas a medio desvanecer, más que dibujar cuerpos o imágenes sólidas. En otras palabras, la exhibición puede ser parcial, engañosa, una máscara si se quiere.

Es inevitable, entonces, hacer una primera lectura desde la biografía cuando hablamos de *Relación personal*. ¿Pero de quién es esa biografía?, ¿es legítimo, acaso, hablar de biografía a partir de unos pequeños trozos? ¿Es legítimo hablar de experiencia por el solo hecho de lo que se presenta es un relato de situaciones factibles de haber sido vividas por el autor? En narrativa se le concede más resguardo a la intimidad en lo que se escribe, se le cataloga de ficción; en cambio, el poeta quedaría más expuesto en su escritura,

<sup>34</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2007, agosto 16. Entrevista). Hay que salvar el pellejo como sea. *Nación Domingo*, 2007. Recuperado el 19-11-2011 en

<http://www.lanacion.cl/gonzalo-millan-hay-que-salvar-el-pellejo-como-sea/noticias/2007-08-16/160017.html>

<sup>35</sup> Cfr. BARTHES, Roland. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*, 14-15. Citado en DOSSE, François. (2007). *El arte de la biografía*, México: Universidad Iberoamericana, pp. 307-308.

sobre todo si mediante la forma se habla en primera persona, cayendo en el error de considerar la lírica como un género necesariamente intimista. Esta cualidad podríamos considerarla como una categoría histórica, puesto que en ciertas vertientes de la poesía, como en el romanticismo, sí se da una relación más explícita entre el yo empírico y el yo poético; pero que, sobre todo con Rimbaud y su *yo es otro*, esa relación toma caminos muy diversos.

## **2. Memorias del espacio íntimo: *Relación personal* y la subjetividad.**

### **2.1. Vida privada, cotidianeidad e intersubjetividad.**

Buena parte de la obra de Gonzalo Millán, en especial los libros *Relación personal*, *Vida y Autorretrato de Memoria*, gira e torno a los conceptos de cotidianeidad, intimidad, subjetividad y vida privada, que es necesario ir revisando para situar mejor su poética. Todos remiten a una dimensión espacial acotada, en la cual el autor indaga por los espacios de la memoria *recreando* la experiencia en función de la construcción poética. Señalamos *recrear*, pues, con Benjamin, “la experiencia no consiste [...] en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria”;<sup>36</sup> con esto, la libertad que entrega la poesía en el uso de la memoria es totalmente discrecional, en la medida que el poeta no busca encajar con su propia biografía, sino abrir posibilidades que podrían generar incluso un diálogo con el lector.

Si consideramos que los poemas contenidos en *Relación personal*, *Vida y Autorretrato de memoria* hablan desde lo cotidiano, es plausible preguntarnos por qué nos podría interesar como lectores un espacio donde convive la intimidad del autor/hablante, que forma parte de una historia particular distinta a la nuestra. Habría que señalar además, que los poemas hacen referencia principalmente a elementos relacionados con la experiencia cotidiana, es decir, son de un realismo que no hace aspavientos de una experiencia extraor-

---

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. Recuperado el 05-09-2012 en [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0012.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf)

dinaria ni intrínsecamente atractiva por la calidad de la anécdota. Sin embargo, debemos tener en cuenta que los poemas forman parte de un marco común, que en Halbwachs lo constituyen los marcos sociales de la memoria, pero que con Alfred Schütz y Agnes Heller los enfocamos a espacios mínimos de convivencia: la familia, la pareja, el barrio, un mundo intersubjetivo que “sostiene una realidad intuitivamente compartida y entendida como válida por todos como ‘marco común de interpretación’”.<sup>37</sup> Es un esquema que funciona como referencia estableciendo un vínculo entre distintas subjetividades que se objetivan a partir de la experiencia y el conocimiento cotidianos.

La alteridad —el otro y su flujo— en poesía y en la literatura en general, se puede aplicar al lector como otro, un *semejante* al decir de Baudelaire. Este poeta francés al interpelar al lector como “hipócrita lector —mi igual—, ¡hermano mío!”,<sup>38</sup> crea un espacio de complicidad y de comunicación íntima que hace posible una conexión a partir de la experiencia cotidiana, ya sea desde el *spleen*<sup>39</sup> para el caso del francés, como el de la memoria emotiva, por ejemplo, en Millán.

En la vida cotidiana, y prácticamente desde el nacimiento, absorbemos valores, normas y visiones; adquirimos conocimiento y; realizamos ciertas prácticas y acciones. Nos hacemos parte de un sistema moral y disciplinamos nuestro entendimiento del mundo y nuestro comportamiento en él. Esto constituye una objetivación de nuestra relación con la realidad, y que crea nuestra noción de sentido común. Siguiendo al intelectual francés Michel de Certeau, incorporamos “maneras de hacer” que son un territorio propicio para la irreflexibilidad.<sup>40</sup> Pero dentro de esa normatividad, evidentemente se genera una fisura fundamental a través de la cual penetra la capacidad de reflexión y crítica, como contraparte del riesgo alienante de la experiencia cotidiana.

---

<sup>37</sup> ESTRADA, Marco. (2000). La vida y el mundo: distinción conceptual entre mundo de vida y vida cotidiana. *Revista Sociológica*, 15(13), p. 107.

<sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles. (2006). *Las flores del mal*. Traducción de Nydia Lamarque. Buenos Aires: Losada, pp. 53-54.

<sup>39</sup> El *spleen* representa el estado de melancolía sin causa definida o de angustia vital de una persona, lo que estaría relacionado fisiológicamente con el bazo y el concepto griego de los humores. Fue popularizado precisamente por Baudelaire en *Las Flores del mal* (1857) y en *El spleen de París* (publicación póstuma de 1869).

<sup>40</sup> DE CERTEAU, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

La vida cotidiana, donde el ser humano se reproduce en tanto actor social, es también, y esencialmente según plantea Heller,<sup>41</sup> histórica, situada entonces con relación a su lugar ocupado en la división social del trabajo. “La reproducción del particular —señala la autora— es reproducción del hombre *concreto*, es decir, el hombre que en una determinada sociedad ocupa un lugar determinado en la división social del trabajo”.<sup>42</sup> Los marcos sociales de los individuos varían junto a su experiencia cotidiana, en cuanto a su función en la sociedad, ligado, entonces, a la noción de clase y los elementos culturales asociados a esta en una realidad concreta.

En el caso de Millán, un joven que provenía de una familia burguesa, con una ascendencia vinculada con el mundo militar, su infancia y adolescencia transcurrió en un ambiente social protegido y conservador, con gran parte de su educación formal realizada en un estricto colegio de católico de un sector medio alto de la sociedad santiaguina. Sin embargo, sus intereses y preocupaciones no coincidían con los asociados a su clase en el contexto santiaguino, sino que se emparentaban con los de la contracultura juvenil de los años sesenta. La poesía, por cierto, también era una inclinación que lo alejaba de tránsito predeterminado para un joven de clase media. No obstante, esa necesidad de ir contra la corriente, de leer a los *beats*, escuchar jazz y escribir poesía —tácticas para De Certeau—, no venían precisamente de la nada, sino que su núcleo familiar crearon un ambiente propicio para el despertar artístico del joven poeta. En una entrevista señala al respecto lo siguiente:

*“En mi caso la escritura es heredada de mis padres porque ambos escribían poemas. [...] Entonces la presencia de libros, de bibliotecas, también siempre. Empecé a escribir a los 13 o 14 años, cuentos y poemas, y la recepción era muy buena: ‘mijito siga escribiendo’. En mi casa la vocación literaria brotó espontáneamente, había una buena tierra de hojas”*.<sup>43</sup>

Su familia nuclear, en síntesis, es la que potenció la creatividad e interés del muchacho por la poesía.

Por otra parte, cuando comienza su educación secundaria, ya no en el colegio católico, sino en el Lastarria, el liceo público de Providencia, se encuentra con compañeros

<sup>41</sup> ESTRADA, Marco. *Op. cit.*, pp. 127-128.

<sup>42</sup> *Ibíd.*

<sup>43</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2003. Entrevista). La poesía tiene que mutar. *La calabaza del diablo*, 24, pp. 17 y ss.

afines con los que se irán enriqueciendo mutuamente, no solo en la literatura, sino también en la ruptura que generarán, a través de la experiencia, del estilo de vida burgués.

*“Con ellos hice un viaje a dedo a Lima, había esta cosa de la literatura, pero también había mucho interés en el viaje, como que el viaje era una llamada de los beatniks, Kerouac, echarse al camino, mochilear. Los primeros poemas están escritos en ese contexto, de un adolescente que se empieza a sentir también al margen, a sentirse distinto y que está insatisfecho con el mundo que encuentra, el Chile de los años sesenta. Persigue otra cosa, que no está aquí”.*<sup>44</sup>

La reflexión y el inconformismo, aún adolescente, con el que Millán enfrentaba el mundo que le había tocado, va ineludiblemente de la mano con su despertar literario, con la lectura de escritores de la contracultura norteamericana y con la constante tensión entre vida y poesía. La posición del dominado, dentro de la jerarquía de poder en la cual se sume un adolescente del Santiago de mediados de los sesenta, no implica necesariamente, como apunta Michel de Certeau, una pasividad o docilidad, sino que es posible un despertar acciones tácticas que son susceptibles de racionalizar y de estrategizar en función de un proyecto, por parte de un sujeto conciente. La contracultura sería, siguiendo esa lógica, una potente vía. (Pero a la vez presa fácil de la despolitización por medio del consumo, donde —en efecto— terminaron cayendo varios de los movimientos de esa época).<sup>45</sup> Millán sintetiza el periodo desde la experiencia, señalando que:

*“En ese tiempo la literatura en mi caso se empieza a dar mezclada con lo que eran las primeras expresiones de la contracultura juvenil y empezar a adherir, un joven burgués, a esos gustos que no eran los de sus padres ni los de su clase, era como una preferencia alternativa. En algún momento del descartuchamiento uno tenía que decir aquí estoy y soy distinto de ustedes, marcar la diferencia. Ya sea por el pelo largo, por la música que se escuchaba o porque se fumaban pitos”.*<sup>46</sup>

Dentro de ese torbellino adolescente, de descubrimiento y aprendizaje, surgen los poemas de *Relación personal*. En ese sentido podría ser leído como un libro adolescente —

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*

<sup>45</sup> *En las garras de la comercialización / murió toda la buena intención*, escribió con lucidez el músico chileno Jorge González en “La voz de los ochenta”.

<sup>46</sup> Millán, Gonzalo. (2003. Entrevista). La poesía tiene que mutar. *Op. cit.*



y es así como lo consideraba Gonzalo Millán—,<sup>47</sup> pues desde un punto de vista biográfico los poemas de ese libro fueron escritos entre los 16 y 19 años; sin embargo, puede observarse una estética cohesionada y una postura sumamente original respecto de las poéticas de mayor vigencia y presencia dentro del campo literario chileno. Consideremos que en 1968, año en que fue publicado *Relación personal*, las principales voces dentro de la poesía chilena eran Pablo Neruda, Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier y, por otro lado, las temáticas poéticas se estaban consolidando hacia la poesía política ligada al realismo socialista. Millán, a contrapelo de su generación,<sup>48</sup> asimila referentes atípicos influenciándose por poetas norteamericanos principalmente, de una tradición que sigue una genealogía a partir de Walt Whitman, William Carlos Williams y Allen Ginsberg; pero también capturando fuertemente el objetivismo propalado por Ezra Pound hacia la década de 1930.

Precisamente el objetivismo es uno de los motores creativos de Millán. Por ello es necesario tener algunas consideraciones para la lectura de *Relación Personal*.

El título del libro de inmediato nos advierte de una subjetividad presente que podría provocar una lectura no esperada por el autor. En una entrevista Millán se apura en aclarar estas posibles confusiones:

“Si uno va al título, *Relación personal*, ‘relato de una subjetividad’ ¿cierto? Y, por tanto, podría ser una poesía confesional o basada en la experiencia. Pero creo que no, hay tanta elaboración imaginativa, afectiva, detrás de las imágenes elegidas, que no hay anécdotas que puedan achacarse al autor”.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Algunas frases, recogidas en la entrevista citada en las notas precedentes, confirman este juicio: “Los primeros poemas están escritos en ese contexto, de un adolescente que se empieza a sentir también al margen”; “Quería lograr que esto fuera como un álbum adolescente y me interesó subrayar eso más algunos guiños, por ejemplo, la alusión a la historieta como forma, como modelo del poema o las menciones a la música pop” o; “En *Relación personal*, por ejemplo, yo diría que se provoca una amalgama de sensibilidades, Rimbaud, la violencia de Lautremont y también por otro lado el rock, una cosa como agresiva, descarnada y ácida muy crítica del mundo. Un adolescente diciendo: ‘esta *huev*á es dolorosa, horrible, no me gusta’. *Relación personal* es un libro que todavía pertenece a una sensibilidad colérica”.

<sup>48</sup> Sabemos que el concepto de generación es cuestionable, y que es una discusión interesante pero extensa. En función de los objetivos de este trabajo, no se problematiza esa noción y se equipara con el de “promoción” que es usada por Carmen FOXLEY y Ana María CUNEO (1991) en *Seis poetas de los sesenta*. Santiago: Universitaria, p. 9. Con promoción las autoras enfatizan en los años de publicación de los primeros libros de ciertos autores, más que en una visión de conjunto. Esto es atendible en cuanto Millán se escapa poéticamente de las sensibilidades de sus coetáneos, más ligadas a la tradición lárca o a la poesía social.

<sup>49</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2003. Entrevista). La poesía tiene que mutar. *Op. cit.*

Para reforzar esta idea, a partir de las ediciones posteriores Millán introduce como epígrafe del libro la cita de Wallace Stevens “La poesía no es personal”, agregando con esto, por cierto, una cuota extra de objetividad, una suerte de paraguas para proteger su escritura de lecturas centradas en el sujeto. Precisamente Millán describe a su poesía como objetiva, precisando que hay una mirada *antes* del sujeto, un estado de lucidez que antecede una personalidad,<sup>50</sup> donde la imagen sería lo principal en un poema más que una exposición de la subjetividad.<sup>51</sup>

## 2.2. Imágenes objetivas y lecturas subjetivas.

A partir de la teoría propuesta por Ezra Pound y otros *imagistas*, a principios del siglo XX, se plantea la diferencia entre la imagen estática y la dinámica, siendo esta última la que encierra un valor poético mayor pues su finalidad no es la descripción simple. Pound señala que “la imagen [dinámica] no es una idea [imagen simple y estática]. Es un nódulo radiante o constelación”, lo que también catalogaría de *vortex*,<sup>52</sup> es decir, un espacio de movimiento entre distintos sentidos. La construcción clásica de la metáfora, que utiliza las expresiones “como” y “es como”, es descartada por entregar similitudes estables entre dos imágenes, es decir, un significado dado. El dinamismo se basa en la yuxtaposición de una predicación inesperada en la que se vinculan elementos aparentemente distantes, generando imágenes de una inteligibilidad más compleja. En el caso de Millán, donde la imagen tiene un rol protagónico, opta por recurrir a la síntesis y a un laconismo sintáctico, utilizando metáforas simples y estáticas sin mayor pretensión que objetivar la comprensión de la escena montada, para disminuir las interpretaciones, concentrando de este modo el significado en los pocos versos que entrega, en una imagen dada por el autor.

---

<sup>50</sup> MILLÁN, Gonzalo. (1995, marzo 19. Entrevista). La metáfora no me interesa en lo absoluto. *Revista de Libros de El Mercurio*, 306, p. 1, 4-5.

<sup>51</sup> Una muestra de su cercanía con la imagen, es que si bien no se sentía cercano a la sensibilidad poética de Jorge Teillier, y en general a la tradición lórica, reconocía allí un aporte fundamental, pues veía elementos objetivos en la construcción de las imágenes. Cfr. BIANCHI, Soledad. (1995). *La memoria un modelo para armar*. Santiago: Dibam, p. 71

<sup>52</sup> BAECHLER, Lea; WALTON, A. y; LONGENBACH, James (eds.). (1991). *Ezra Pound's poetry and prose: contributions to periodicals*. New York: Garland Press, 1991. Cita traducida por Andrés Claro.

El objetivismo, según lo anterior, le genera una contención al universo de interpretaciones pues funciona con una mayor precisión en las imágenes. Varias décadas después de las vanguardias, los esfuerzos de Millán no estaban en diluir creativamente su escritura, perdiendo quizás en expresividad pero ganando en precisión y agudeza.

Ya en otro registro, la relación entre poesía y plástica desarrollada por Millán en libros como *Claro/Oscuro* (2002) y *Gabinete de papel* (2008), lleva esta objetividad de la imagen poética a su punto más logrado, en especial en la relación con la obra de Caravaggio,<sup>53</sup> artista que entrega realismo y objetividad por medio de la técnica del claroscuro. La visión jamás es total y, por lo mismo, la objetividad no se busca en una poética o técnica totalizadora, sino a través de un lenguaje que permita visualizar fragmentos de objetividad pero que generen proyecciones donde la subjetividad, esta vez del lector, pueda entrar.

Lo objetivo estaría en la imagen como recurso, no así en la experiencia que, como Millán señalaba, puede o no contener trazos del sujeto. No interesa rastrear la anécdota sino resignificar, tanto lector y poeta, a través del ejercicio poético. No obstante, no es la intención de asegurar aquí, así como tampoco lo hizo Millán en sus entrevistas, que la objetividad es un concepto absoluto y logrado sin matices; al contrario, para Millán la objetividad es una propuesta y parte fundamental de su poética, pero no un cedazo de subjetividades. Hay en toda su obra trazas de experiencia que conforman parte del material poético con el cual trabaja; pero como hemos dicho, y reafirmaremos, no a modo de biografía. Se desplaza, en definitiva, el referente desde el sujeto hacia el lenguaje y la creación.

En *Relación personal* podemos observar que los textos se construyen en torno a una memoria que opera a través del recuerdo como imagen. En un formato de poema breve (por lo general, no más allá de 12 o 15 versos) Millán propone una imagen que dirige al lector a una situación muy concreta y específica, configurada frecuentemente a la manera de recuerdo, que, ficticio o no, va generando a lo largo del libro una idea del sujeto poético expuesto. La edición original de *Relación personal* del año 1968 comienza con el poema

---

<sup>53</sup> *Claro/Oscuro* es un poemario que se construye a partir de obras del pintor del barroco italiano Caravaggio y también del español Francisco de Zurbarán. El poema Antídoto (7) fue escrito en diálogo con el cuadro *Narciso* de Caravaggio: *La humildad es el temblor del agua / el cabrilleo que desvanece el espejismo / como una gran pompa. / No existen reflejos en las aguas oscuras. / No hay luces en los ojos ciegos.* (Vs. Figura 3 del anexo)

“Historieta del blanco niño gordo y una langosta”.<sup>54</sup> Ya el título nos corrige la mirada al catalogar el texto como “Historieta” dando claras señales de cómo se utiliza la imagen poética en el poema vinculándolo con las viñetas de una pequeña tira cómica. La imagen traducida por el lenguaje es lo que relaciona la experiencia pasada con la memoria. El texto es el siguiente:

Sentado bajo la curva del mediodía  
refriego un insecto 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.

(*Relación personal*, p. 7)

La situación descrita es tremendamente concreta y no hay espacio para recurrir a figuras literarias, lo que no resta que el texto mismo pueda dar pie para lecturas que superen la rigidez de la objetividad propuesta. Los dos momentos del poema, donde el primero se circunscribe en la acción de refregar un insecto que produciría cierto grado de felicidad en el niño, se transforma en la triste sorpresa de verlo despedazado. La experiencia de la muerte se revela al protagonista y constituye un evento que persiste en la memoria, de ahí la necesidad de hacerlo presente. Es más, precisamente la historieta es escrita utilizando los tiempos verbales en presente, siendo fijada esa imagen por medio del poema con la intención de ser revivida y completada al momento de leerlo. La anécdota, el hecho circunstancial del poema —lo objetivo— no debilita ni trivializa la lectura, sino que encierra coincidencias entre niveles dispares, como la experiencia ingenua versus la reflexión madura, que terminan relacionadas en base a detalles significativos y hechos bivalentes.<sup>55</sup> Está presente, entonces, la voluntad del poeta de generar, a través de la precisión de las imágenes escogidas, un texto rico en significado pero contenido en su narrativa y metaforización explícita.

---

<sup>54</sup> La edición original de *Relación personal* varía mucho de la segunda versión que aparece dentro de la antología *Trece Lunas* (Fondo de Cultura Económica, 1997) en la que Millán quita y agrega poemas. Los textos citados aquí son extraídos de la versión original.

<sup>55</sup> Cfr. MILLÁN, Gonzalo. (1968). Versión personal. *Revista Trilce*, 13, p. 15

El formato breve del poema permite sintetizar las imágenes enfocándose en los detalles, como si fuese un zoom. Si bien ese acercamiento entrega aspectos pormenorizados, al ser una entrega acotada de elementos la imagen no se difumina hacia lo accesorio. Si se quisiese, se podría llevar a dibujos este y otros poemas del libro con relativa facilidad, pues la escena queda delimitada a un ámbito reconocible a partir de la experiencia casi universal de lo que se relata. La manera en extremo gráfica con la que arma el poema, tiene como función dar con el sentido lingüístico preciso que nos lleve a la relación con la muerte y destrucción, en este caso específico.

Pero además en la apertura del libro se provoca una doble tensión: por un lado el título despersonaliza el poema de un niño otro, distinto del hablante; sin embargo el poema está escrito en primera persona e involucra al hablante, mediado por el recuerdo, a la acción descrita en el poema. Se hace patente entonces la cita inicial del libro (incluida, como señalamos, a partir de las ediciones posteriores) “La poesía no es personal” como un amplio paraguas bajo el cual el autor se protege para despersonalizar o eliminar el grado de referencia de su poesía y desviar la atención de su persona. Entonces, lo importante no es de quién es esa memoria que allí se presenta, sino como esta opera en la configuración de un sujeto poético dotado de una memoria que se va a ir develando a lo largo del libro. Esto Millán lo hace quemando etapas de vida pasando por la niñez y adolescencia hasta llegar a la adultez, así los siguientes poemas van dando cuenta de un crecimiento y de las experiencias amorosas que se hacen presentes en la etapa del despertar sexual. Y es la imagen precisa y acotada la que sigue marcando el trabajo poético de Millán donde el cuerpo, masculino y femenino, tienen un protagonismo, como en el poema “El mar y tu axila”:

Hoy vi en el lavatorio  
 la maquina sucia de pelos  
 y en la arena mojada  
 un pescado muerto que hedía.  
 Tu axila, asombrosamente blanca;  
 el mar, asombrosamente azul.  
 Las algas pudriéndose verdes  
 entre las rocas.

*(Relación personal, p. 11)*

Este poema está compuesto por tres elementos que se vinculan entre sí en torno a una sola experiencia. Por un lado las axilas rasuradas de una adolescente, como un hallazgo pudoroso del varón, junto con el mar y la playa como contexto idílico de la observación de los cuerpos, del enamoramiento. Pero el tercer elemento, que se intercala, rompe esa armonía del descubrimiento generando que la pasividad se remeza recordando, quizás en el momento menos oportuno, la muerte y la degradación de los cuerpos.

En otro poema, “El adolescente huye como una culebra”, vemos también cómo la experiencia del hablante con el cuerpo femenino se hace presente mediante la tensión sexual provocada en la candidez de un juego:

Cual una jarra me vuelcas sobre la maleza;  
 tus pechos aplastan mis dedos,  
 y como una medrosa culebra  
 huyo del pesado paso de tu carne,  
 arrastrándome entre las ortigas,  
 enredados los cabellos de hojas secas.

*(Relación personal, p. 10)*

Al igual que en “El mar y tu axila”, se patentiza en los versos citados el complejo trance de la adolescencia, donde el descubrimiento del cuerpo del otro/a generan tensión y contradicciones. Así como en el primero estas se daban en el vínculo entre cuerpo femenino (axila rasurada) y podredumbre (algas muertas sobre la arena), en el segundo lo hace entre el juego y el miedo (“medrosa culebra”) y sufrimiento (“ortigas”). Estos poemas dan cuenta de experiencias homologables a otras memorias individuales, puesto que no se particulariza la experiencia, sino que se detalla

Las pequeñas viñetas que va presentando requieren de la utilización precisa de la descripción, para poner en pocas palabras los elementos necesarios para recrear la imagen. En el poema transcrito a continuación, hay pocas posibilidades de perderse en el contexto; al contrario, es claro y fiel a esa experiencia universalizable mencionada más arriba:

Cubierto con la cremosa ornamentación  
 de los pasteles  
 me he desvaído como el breve gas de las gaseosas  
 tras el marino azul de tu uniforme,  
 y con mi corbata listada y gomoso de gomina

soy otro perdido más  
 por el ruido de la orquesta  
 en fiestas juveniles,  
 y otro más entre los nombres  
 escritos con tinta sobre el cuero  
 en tu bolsón de colegiala.

(*Relación personal*, “Y como una mala canción de moda te nombro y te repito”, p. 12)

Uniforme azul marino, bolsón, gomina: imágenes y objetos que operan en una intersubjetividad inequívoca que, paradójicamente, se vale de lo objetivo. Esta objetividad que reclama Millán y que está dada por la descripción precisa, por los espacios acotados, no adolece, sin embargo, de la capacidad para generar emociones o buscar empatía y confidencialidad con el lector. Las experiencias que trata de despersonalizar Millán pueden a la vez ser situaciones propias de otras memorias. Cabe decir entonces que un recuerdo, incluso si tuviese un origen ficticio, puede pertenecer o hacerse parte de otras memorias, o, si seguimos a Halbwachs, parte de una memoria colectiva. Como en el poema anterior, el azul del uniforme, las fiestas juveniles o un bolsón escrito forman parte de un imaginario que ineludiblemente retrotrae a la adolescencia, a la inseguridad y la tímida aproximación hacia el sexo opuesto. El ejercicio de esta escritura pseudoreferencial sería para Millán un acto de apertura, una impersonalidad que se hace parte de múltiples subjetividades. Al escribir el poema, el referente no se sitúa fuera de él sino dentro del texto mismo.<sup>56</sup>

### **3. Del espacio íntimo al urbano: *Autorretrato de memoria***

#### **3.1. La intimidad del autorretrato**

El concepto de autorretrato nos remite inmediatamente al ámbito de las artes visuales, y teniendo en cuenta que Gonzalo Millán mantuvo a lo largo de su vida un interés especial por la plástica que pasó de una afición a una actividad paralela a la escritura, no debemos

---

<sup>56</sup> Una reflexión similar, pero referida a la narrativa de ficción, realiza el filósofo alemán Kart Heinz Stierle en función de la recepción. Cfr. ANTEZANA, Luis. (1999) *Teorías de la lectura*. Cochabamba: Altiplano, pp. 200 y ss.

descartar una lectura visual de *Autorretrato de memoria* (en adelante *Autorretrato*).<sup>57</sup> Por otro lado, podemos ver ya en *Relación personal* una atención especial en las imágenes, que aparecen “objetivamente” descritas, generando una suerte de diaporama de situaciones pseudoreferenciales llevadas al lenguaje poético. “La concreción, la preocupación por los objetos, el tratamiento directo de las cosas”, como apuntaba Millán en una entrevista, constituyó para él una suerte de método que nunca fue abandonado por Millán pese a embarcarse en proyectos que podían salirse deliberadamente de esa línea.<sup>58</sup> Como señala Biviana Hernández, en *Autorretrato* “reaparece la mirada como mecanismo primario de construcción del poema y la perspectiva neutral como recurso de especificación de aquella”<sup>59</sup>, no obstante, esta mirada recae no en una persona, objeto o espacio presentes, sino en la memoria.

La referencia pictórica del título se introduce en la escritura del libro abriendo una suerte de galería autobiográfica, que, va marcando también el paso del tiempo en el rostro del autor. Como señala Jorge Polanco “no hay que engañarse respecto de una identificación: tal como los pintores cambian su rostro a medida que pasan los años, los autorretratos de Millán tampoco tienen una identidad fija. Las erosiones del tiempo y las distintas ubicaciones del sujeto provocan una variación en los diversos planos del dibujo”.<sup>60</sup> Este libro albergaría entonces diversos episodios o momentos de la vida del retratado, aunque sin una continuidad ni una vocación cronológica, menos un sometimiento a los márgenes de una autobiografía formal, alejándose también de otros intentos más abarcadores existentes en la poesía chilena.<sup>61</sup> Como característica principal, predomina “una voluntad creativa más que

---

<sup>57</sup> Conocido es el trabajo que Millán realizó durante años con las tradicionales tarjetas o fichas de lectura, en las que dibujaba, pintaba y calcaba. De ellas existe una colección de varias miles agrupadas en el archivo Zonaglo. De esto consta en el documental llamado —precisamente— Archivo Zonaglo, realizado por PINO-RRRA y AGUIRRE, 2008.

<sup>58</sup> En este sentido, en *La ciudad*, al menos en términos formales (como veremos en el siguiente capítulo), la imagen es trabajada de manera más difusa y en un ritmo mucho más frenético sin el detenimiento ni el detalle de otros libros de Millán.

<sup>59</sup> HERNÁNDEZ, Biviana. *Op. cit.*, p. 116

<sup>60</sup> POLANCO, Jorge. (2007). Instantáneas de Gonzalo Millán. *Antítesis*, 2, p. 24

<sup>61</sup> Ciertas similitudes, y muchas diferencias, encontramos en *Memorial de Isla Negra* de Pablo Neruda. Este poemario publicado en 1964, podría tomarse como la versión en lírica de *Confieso que he vivido*, pues, en lo poco más de cien poemas que lo componen, Neruda hace un recorrido biográfico a lo largo de su vida, introduciéndose en múltiples aspectos. En Millán, la memoria es utilizada para hacer presente pequeñas parcelas de recuerdos, enfocadas principalmente en temas familiares y del entorno urbano de la infancia.



referencial”,<sup>62</sup> vale decir, del recuerdo como materia prima o punto de partida para reelaboraciones. Tampoco el referente está centrado en el sujeto poético, sino que también incorpora otros personajes y lugares como objetos de la poética, que retratan no ya al hablante, sino al entorno familiar y urbano de la niñez y adolescencia.

Por eso la complementariedad que podemos observar entre *Relación personal* y *Autorretrato*, es fruto del oficio de un escritor que es capaz de volver, en distintos momentos de su vida, a registros biográficos no obstante haberse distanciado de ellos en publicaciones intermedias.

Además de los poemas que dan cuenta de la adolescencia en *Relación personal*, hay otro elemento que aunque podría pasar más bien desapercibido en su primer libro, pero que sirve como una clave que engarza con *Autorretrato*, último libro publicado por Millán en vida: nos referimos a la dedicatoria de *Relación personal*: “A mi madre, que esperaba este libro”. La adolescencia de Millán está marcada por la figura de su madre quien, según señala escuetamente en algunas entrevistas, padecía una depresión mal diagnosticada que devino en una dependencia a calmantes y píldoras varias.<sup>63</sup> En *Autorretrato* la figura de la madre se hace presente como parte de los recuerdos que quedan de la infancia y adolescencia donde, tal vez sin profundizar o desenterrar demasiado, la pone como un personaje lateral pero persistente en la configuración del mapa familiar de la infancia, donde la vemos deambulando errática o postrada entre frascos de sedantes. Del poema “Yacente”:

El velador era la botica de la neurosis  
 El drugstore de El Valle de las Muñecas  
 ...  
 La camisa de fuerza química.  
 ...  
 Es duelo y duela.  
 Un sarcófago de humo  
 ...  
 (*Autorretrato*, p. 26)

Más allá de una aproximación emotiva a la madre, Millán se inclina por la descripción seca y triste de un personaje más bien distante; los elementos escogidos, relaciona-

<sup>62</sup> HERNÁNDEZ, Biviana. *Op. cit.*, p. 118

<sup>63</sup> Cfr. MILLÁN, Gonzalo. (2006, octubre 21. Entrevista) La persistencia de la memoria. *La Tercera*.

dos con la dependencia a los barbitúricos (botica, fuerza química) y la neurosis incapacitante, son las señas precisas. En “Autorretrato como pichón de paloma” realiza un ejercicio similar pero acercando el referente al hablante, utilizando la primera persona:

Aquí me toco con un pincel  
 Donde me duele el pecho.  
 En los ventrículos del corazón  
 Hay cuatro pequeñas escenas:

Aparece mi madre durmiendo  
 Junto a un frasco de Nembutal  
 Y una vela que se extingue en el velador.

...

(*Autorretrato*, p. 35)

Es interesante el giro que plantea respecto de estos y otros textos autobiográficos, pues vincula la escena con los sentimientos personales hacia la madre señalando, relacionándolos con el dolor corporal (“me duele el pecho”). Esta identificación inequívoca del recuerdo con el dolor personaliza el uso de la memoria a un grado poco usual en la poesía de Millán, pero que encaja bien con el tono del resto de los poemas que componen *Autorretrato*. Así como en *Relación personal* el epígrafe de Stevens “la poesía no es personal” servía como paraguas para desbiografiar la lectura (más que despersonalizar la escritura, a mi juicio), el concepto de autorretrato, que cruza todo el libro, permite hacer el puente con la experiencia utilizando la imagen precisa que acompaña toda la obra de Millán.

En *Autorretrato* la memoria se vuelca hacia un espacio íntimo donde los recuerdos familiares serán los que predominen en los poemas. Podríamos decir —con ciertas precisiones— que es una autobiografía compuesta de poemas, es decir, una reflexión lírica en torno a la niñez y adolescencia hecha por medio de las distintas figuras que componen ese espacio doméstico. Es una autobiografía fragmentada —por cierto— que no tiene la intención de ser total, sino que “expone el devenir humano bajo la ambigua presencia de los recuerdos, en lugar de hacerlo mediante la luz del espejo”.<sup>64</sup> En *Relación personal* el acento estaba dado en las experiencias que se dan fuera de ese núcleo, en la búsqueda de la vida

---

<sup>64</sup> MARKS, Camilo. (2005). Desde el vacío a la imaginación: “Autorretrato de memoria” de Gonzalo Millán. *El mercurio*, 30-09-2005.

más allá de las puestas del hogar; de todos modos, en ambos casos, se da la necesidad de buscar en la memoria el lugar en el cual desarrollar una poética.

Por cierto, sería erróneo obviar la distancia temporal y vital que existe entre un libro y otro, y por ello mismo la reflexión sobre los usos de la memoria en *Autorretrato* nos permiten ver a este libro desde una perspectiva mucho más biográfica que en *Relación personal*, ya que el autor se sitúa con proximidad y sin el pudor de exponer aspectos íntimos, sobre todo en la relación con su madre y la experiencia de la muerte que su temprana partida le significa; “Autorretrato lúgubre” y “Con foto de luto (Aetatis sua: 20 años)”, son dos claros ejemplos de poemas que retratan esa situación. Del primero:

...  
 El guardián de una memoria envenenada.  
 El sereno de un museo de cera.  
 Yo el empleado de una funeraria  
 Enamorado de la bella difunta.  
 ...  
 (*Autorretrato*, p. 28)

Y del segundo:

...  
 El tiempo ha subrayado las sombras  
 Del pelo azul y las ropas del tordo  
 Y blanqueado la cara del muchacho  
 Cegado por el fogonazo de la muerte.  
 La imagen que se desvanece con los años  
 Va regresando a su negativo.  
 (*Autorretrato*, p. 29)

En ambos textos se remite inmediatamente al lector hacia un pasado que conflictúa al hablante situado en el presente. Al hablar de “memoria envenenada” y del “tiempo que ha subrayado las sombras” se evidencia una mirada de claroscuros hacia la memoria, donde hay una suerte de temor o recelo de introducirse hacia espacios ingratos de experiencia. La marca a fuego que la enfermedad y muerte de su madre le significan a Millán, se había estado desvaneciendo (“La imagen que se desvanece con los años”) pero regresa por última vez al poema antes de ser guardada.

### 3.2. Hacia el espacio urbano

*Autorretrato de memoria* no circula solo en torno al espacio familiar, sino que introduce también elementos urbanos como contenedores de recuerdos. Como precisa Jorge Polanco en un ensayo sobre Millán, “el poeta no solo se pinta a sí mismo, sino también a los lugares de fuga en los que se desplaza”.<sup>65</sup> De este modo las calles que forman parte del pretérito infantil y adolescente del poeta, es decir, los barrios de la ribera norte del Mapocho a los pies del San Cristóbal se introducen demarcando la sociabilidad urbana de los años cincuenta. Millán presenta un contexto urbano situado, rastreable, a diferencia de la que trabaja en el libro *La ciudad*, donde, según señala Millán, es más bien un Santiago abstracto.<sup>66</sup> El poema allí apunta también a realidades de otras capitales del Conosur que sufrían experiencias autoritarias y de represión similares en los años en que fue escrito ese libro, por ello hay un grado menor de particularización. En *Autorretrato*, en cambio, aparecen las avenidas Recoleta, Perú; las calles Santos Dumont, Los Olivos; el cerro Blanco; cines y microbuses, elementos todos que ayudan a reconstruir un espacio urbano que se va desvaneciendo en el trazado actual de Santiago.

En una entrevista reflexiona sobre lo que significa *Autorretrato de memoria*, un libro situado en un contexto urbano específico, Santiago, frente a una vida marcada por el exilio, los viajes y largas estadías en el extranjero. *Autorretrato* es reflejo de la conciencia —y no el sentimiento— de pertenencia que le permite, mediado por la memoria, establecer una conexión vital y reflexiva del lugar de origen. Señala:

*“Para tener una visión nómada de la realidad y de la vida es fundamental tener un centro y una raíz. No se trata de flotar como plancton por el mundo. Es fundamental saber quién es uno, de dónde viene y adonde pertenece. Autorretrato de memoria es una afirmación de eso. [...] quería afirmar que soy santiaguino [...], y no solo eso, sino también me interesa mucho rescatar esas subidentidades capitalinas que son los barrios. ¿Qué soy yo? Soy santiaguino, pero también soy de la chimba, de la ribera norte y también soy ñuñoíno. [...] Todas esas experiencias*

<sup>65</sup> POLANCO, Jorge. *Op. cit.*, p. 24

<sup>66</sup> En el apartado 4.2. se trabaja esta idea de manera más completa.

*son las que permiten que uno vague por el mundo, porque uno sabe de dónde es, uno tiene ancla, contacto a tierra”.*<sup>67</sup>

Acorde a estas palabras, *Autorretrato* es un libro que trabaja la identidad propia, buscando los elementos que conecten, por medio de la memoria, los vacíos que generan el desarraigo. Las experiencias y recuerdos, así como los espacios urbanos que protagonizan los poemas, generan el enlace para un sujeto marcado por el exilio, que pese a los largos periodos fuera del país, no pretende dejar de ser chileno, santiaguino o ñuñoíno. No es este un afán nacionalista, sino es un acto de plena conciencia para la constitución del sujeto. En el poema “Autorretrato recordando”, Millán se toma de objetos e imágenes de infancia para recuperar un espacio:

Las onduladas láminas del colapez  
 La masilla fresca de los vidrios recién puestos  
 La creta en polvo para pulir el juego de peltre  
 El lavatorio con amoníaco para lavar  
 Las peinetas flotantes como peces de celuloide  
 Rincones inalcanzables con grumos de cera  
 Color cereza, como la gomina Glostora  
 El empapelado de la escalera  
 ...  
 El hervor del agua oxigenada en contacto con la sangre  
 El empleo de la palabra recordar por despertar.  
 (*Autorretrato*, p. 16)

Si nos fijamos en el último verso, podemos ver la utilización a modo de arcaísmo, de la palabra *despertar* como sinónimo de *recordar*, lo que es propio más bien de contextos rurales y que ha caído en desuso en la ciudad. En una entrevista Millán lo conecta con su madre, y con su infancia, por tanto, puesto que ella se había criado en el campo y utilizaba esa expresión.<sup>68</sup>

Para Millán Santiago y en general las ciudades de Chile es un terreno en espera de ser fabulado por poetas y narradores, la realidad chilena es suficiente para extraer mitos, “no necesitamos Macondos, basta con Quillota”, sentencia Millán. El desafío es trabajar

<sup>67</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2006, marzo 20. Entrevista). No necesitamos Macondos, basta con Quillota. *Anaquel Austral*, Santiago de Chile.

<sup>68</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2005, junio 24. Entrevista) Recordar es despertar. *Revista de libros El Mercurio*.

para la memoria, pues no perdura de manera espontánea, sino que necesita de una ejercitación constante del recuerdo. Para Millán la memoria colectiva es frágil, y es presa fácil de formas de vida alienadas, y ese convencimiento es la matriz creativa que nutre su estética de la memoria. En una entrevista señala:

*“La actitud chilena hacia el pasado es de una desmemoria tremenda y trágica. Es como si hubiéramos elegido la afasia, la mente blanqueada o una suerte de lavado de cerebro, para tener menos problemas y acometer el presente productivo y consumista con mayor facilidad. Creo que esta falta de atención a las raíces y tradiciones locales cumple con objetivos muy interesados. Si alguien dice que en un sitio histórico va a construir un condominio, un mall, a muchos les parece bueno. En Chile hay una profanación constante, se cometen sacrilegios todos los días. Uno piensa que es la ignorancia, la torpeza, el salvajismo, el que hace eso. Yo soy más suspicaz y pienso que eso se hace por razones políticas y económicas. Mientras menos memoria tenga la gente, más pueden hacer y des-hacer en todo lo que signifique dinero”.*<sup>69</sup>

Precisamente, como señala en el testimonio citado, las transformaciones urbanas son un ejemplo de cómo una sociedad se relaciona con el espacio y cuáles son sus prioridades; sin embargo, la ciudadanía, y más precisamente la sociedad civil, debe ser poseer una conciencia que le entregue la lucidez para enfrentar el avasallamiento de los intereses económicos. El descuido por el patrimonio urbanístico no es, en ese sentido, algo casual, por ello fijar espacios de Santiago en un libro, es un ejercicio encaminado a generar en el lector-ciudadano un nexo con la historia de su ciudad, historia amenazada por los intereses comerciales que se superponen a la memoria del habitante. La poesía para Millán sería, pues, una instancia de resistencia, como un episodio de las relaciones de dominación y subordinación, donde el carácter hegemónico de una cultura oficial despolitizada es visualizado por el poeta asumiendo un rol cultural activo, a partir de lo que Raymond Williams trabaja bajo el concepto de “conciencia práctica”, que vincula al autor con la urgencia de intercambio, de comunicación; la poesía como relación social en búsqueda de un entendimiento sobre cuestiones en que la memoria puede comenzar a fragilizarse.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2006, marzo 20. Entrevista). *Op. cit.*

<sup>70</sup> WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p. 153

En *Autorretrato* además de las referencias familiares que expone el hablante, hay también un recorrido por un Santiago situado históricamente pero a un nivel micro, de esa historia que comienza a ras de suelo, con los pasos, como diría Michel de Certeau.<sup>71</sup> Están los barrios y calles por las que transita la niñez de Millán, donde se funde la sociabilidad con la relación física entre el habitante y el espacio urbano y que marca la memoria. “Autorretrato en Avenida Perú 931”, “Autorretrato en La Chimba” y “Autorretrato a la salida del Cine Recoleta” son los poemas con los que el autor ingresa a una ciudad objetiva, histórica, rastreable. Del primero:

Son unas cuantas cuadras de casas dispares:  
Microvillas pomposas, casas-barcos,  
Casas de corredores profundos como trenes;  
Y uno que otro edificio raro por moderno.

Son gritos de almuecines palestinos.  
Son fingidos castillos con almenas  
En sus torres y gárgolas de mampostería;  
Escudos de fantásticos y añejos linajes  
En las estrechas ventanas con vitrales

...

(*Autorretrato*, p. 19)

En estos versos nos enfrentamos a una descripción del barrio de la niñez de Millán, donde transitaron y vivieron miles de personas y que forma parte, de a memoria de todo un país finalmente. Los barrios de los faldeos del cerro San Cristóbal, donde se crió el poeta, no difieran de los que se pueden encontrar en la mayoría de nuestras ciudades, constituyendo un imaginario incorporado a varias generaciones. El puente entre lo privado y lo público está mediado por la memoria y los nuevos significados que podemos asociar a ella, siendo, en el caso de Millán, el espacio urbano que compone la memoria de su infancia, la materia prima para una poesía que se desplaza por ejes que exceden lo íntimo y se incorporan al colectivo.

Al analizar *Autorretrato de memoria*, podría ser atendible introducirse en la categoría de poesía urbana con el fin de encontrar filiaciones con otras escrituras. Como ocurre

---

<sup>71</sup> DE CERTEAU, Michele. *Op. cit.*, p. 109

con los conceptos que tratan de englobar distintas subjetividades bajo un mismo rótulo, serían tal vez poco los puntos en común al poner en perspectiva varios autores. La ciudad como punto de partida es un tópico muy difundido y que en Charles Baudelaire se puede detectar un importante flujo de influencia. Lo esencial es la relación problemática del habitante con el espacio urbano donde pueden converger aspectos como la violencia, el caos, la vorágine, la destrucción, el tedio y el hastío o el sentirse abrumado por el peso de la ciudad. También en la contraposición de la ciudad anterior con la de un presente que produce rechazo y/o nostalgia.

En síntesis, los paralelos entre ciudad y texto que podemos leer en Millán permiten un recorrido que, como lo señalamos anteriormente, se valoriza en el proceso de lectura que se da entre las subjetividades del autor y del lector por medio, en este caso, de un espacio reconocible y transitable donde confluyen vida urbana y enunciación.<sup>72</sup>

#### **4. La memoria social: micros y macros relatos de la dictadura**

No es necesario indagar mucho para entender el profundo impacto que la dictadura generó en la producción artística, lo que no significa que ese impacto es fácil de comprender y estudiar. Por esta razón no parto de manera alguna desde la lógica del llamado “apagón cultural” tan mentado desde 1973. Dicha expresión, desde mi perspectiva, es demasiado general y no se hace cargo del fenómeno completo, centrándose en las capas más superficiales del quehacer artístico. Lo cierto es que la literatura y, especialmente, la poesía no cesan su producción: lo que cambia es el modo en que los escritores se organizan dentro del campo literario, frente a la omnipresencia de la censura y del cierre de canales de expresión literaria desde la arbitrariedad del Estado, lo que genero, desde luego, un escenario tremendamente más ingrato que el del periodo anterior. Más allá de que los medios de producción y canales de difusión del arte en general hayan sido intervenidos y, por cierto, la integridad física misma de los artistas haya sido vulnerada incluso hasta la muerte, se escribieron y/o publi-

---

<sup>72</sup> Cfr. ERRÁZURIZ, Tomás. Michel de Certau, “andar en la ciudad”. Recuperado el 24-03-2013 en <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>



caron durante dictadura textos fundamentales de la poesía chilena<sup>73</sup> y, en el caso de Gonzalo Millán, lo que fue quizás su libro más reconocido, *La ciudad* (1979).

En lo concreto la dictadura militar que atravesó a nuestro país entre los años 1973 y 1990, marca un punto de quiebre en el desarrollo cultural chileno. La configuración del campo literario previa al golpe de estado de 1973 será muy distinta a la que, con posterioridad a la irrupción militar, se irá gestando. Con relación a esto podemos ver transformaciones importantes en términos editoriales y de difusión y recepción crítica; del mismo modo, el eje oficial de la literatura cambia de rumbo cuando el gobierno de facto asume indirectamente, es decir, delegando, las políticas editoriales del Estado, existiendo un desplazo de quienes habían venido dominando la creación y edición de literatura previa al '73. Por otra parte, lo suyo hizo la censura que cerró diversas editoriales consideradas contrarias o amenazantes para la dictadura, comenzando con la Editora Nacional Quimantú, empresa estatal gestora de una parte importante de la producción literaria del país durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). Además se restringió la libertad de imprenta por medio de decretos leyes y bandos de la Junta, autorizándose la censura a cargo de funcionarios que tenían la potestad de autorizar o no la edición y publicación de libros, facultad que en 1981 quedará en manos del Ministerio del Interior, antes de ser definitivamente derogada en 1983.<sup>74</sup>

En cuanto a la prensa, el derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular y la instauración de una dictadura militar le inflingieron profundas alteraciones. Se dieron amplias atribuciones a los Jefes de Zona<sup>75</sup> para restringir las informaciones; se decretó la censura de prensa, y se autorizó la aparición paulatina de algunos medios, como los diarios *El*

---

<sup>73</sup> De esta época son, precisamente, *La nueva novela* (1977), de Juan Luis Martínez; *Purgatorio* (1979), de Raúl Zurita; *La bandera de Chile* (escrita en 1981, publicada diez años más tarde en Argentina), de Elvira Hernández o; *El paseo Ahumada* (1983), de Enrique Lihn.

<sup>74</sup> “Decreto Ley N° 1.281 del 11 de octubre de 1975 autoriza censura de prensa, radio, televisión y de cualquier otro medio de información”; Bando Militar 122 del 22 de Noviembre de 1978 establece que a Jefe de Zona Metropolitana le corresponde autorizar fundación, edición y circulación de nuevas publicaciones”; “El Decreto 3259 del 27 de julio de 1981 establece que fundación, edición y circulación de nuevas publicaciones deberán ser autorizadas por el Ministerio del Interior”; “Decreto 262 del 24 Junio de 1963 modifica decreto 3259 y pone término a la autorización previa del Ministerio del Interior para edición y circulación de libros en el país”. Citados en SUBERCASEAUX, Bernardo. (1984). *La industria editorial y el libro en Chile (ensayo de interpretación de una crisis)*. Santiago de Chile: Céneca, p. 125.

<sup>75</sup> Estas eran autoridades militares que fueron designadas durante por el gobierno de facto para las distintas provincias. Generalmente eran los comandantes de los regimientos locales.

*Mercurio*, *La Tercera de la Hora*, los diarios regionales y, en Santiago, *Las Últimas Noticias*, *La Segunda*, *Tribuna* y *La Prensa*, además de las revistas *Ercilla* y *Qué Pasa*. Se estableció, asimismo, una Oficina de Censura de Prensa. Los medios cercanos a la Unidad Popular —*El Siglo*, *Clarín*, *Puro Chile*, *Las Noticias de Última Hora*, *Punto Final*, *Principios*, *El Rebelde*, *Enfoques*— dejaron de publicarse.<sup>76</sup>

La publicación masiva sufre una restricción sin precedentes reduciéndose bruscamente las instancias donde un escritor podía sociabilizar su obra. El autor nacional es desplazado por la reedición de literatura clásica que no significaba peligro alguno para la estabilidad del gobierno de facto. Fue el tiempo en que se dispusieron para el público lector las colecciones a cargo de la Revista *Ercilla* y de la Editorial Andrés Bello, donde la gran mayoría son autores extranjeros clásicos, y de los restantes nacionales, una ínfima parte son autores contemporáneos a las ediciones. También dentro de estas dos colecciones, la presencia de poesía es mínima.<sup>77</sup>

El campo literario comienza a ser dominado por la estructura cultural oficial del Estado, avalando las publicaciones políticamente correctas y desligándose de la labor editorial tras el desarme de Quimantú. Esta, luego de ser intervenida,<sup>78</sup> es vendida y renombrada como Editorial Gabriela Mistral.

Pero el escenario de la escritura chilena no solo será coartado con la restricción de los canales de publicación y difusión, sino también con la marginación física de los escritores que abandonarán el país. El escritor Juan Armando Epple señala que “la promoción que había comenzado a distinguirse en la década anterior al golpe se convirtió en una generación disgregada”,<sup>79</sup> como lo que ocurre, por ejemplo, con Oscar Hahn (Iquique 1938) y Omar Lara (Nueva Imperial 1941).<sup>80</sup> La que se conoce como generación del sesenta,<sup>81</sup> —la

<sup>76</sup> ANP (Asociación Nacional de la Prensa). *Antecedentes históricos*. Recuperado 31-05-2007 en [http://anp.cl/p4\\_anp/site/artic/20050413/pags/20050413140930.html](http://anp.cl/p4_anp/site/artic/20050413/pags/20050413140930.html).

<sup>77</sup> La editorial *Ercilla* editó autores del Siglo de oro español (San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora, Fray Luis de León, por nombrar algunos) al igual que Andrés Bello, excepto que esta incluyó en su catálogo una antología de poesía chilena contemporánea y la reedición de la antología de Nicanor Parra *Obra Gruesa*.

<sup>78</sup> Varios trabajadores despedidos de Quimantú figuran en las listas de detenidos desaparecidos, entre ellos, Diana Aaron de 24 años de edad. Fuente: [www.memoriaviva.com](http://www.memoriaviva.com)

<sup>79</sup> YAMAL, Ricardo. (1988). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción: LAR, p. 62.

<sup>80</sup> Oscar Hahn en 1974 se radicó en Estados Unidos. Fue Doctor en Filosofía en la Universidad de Maryland, Estados Unidos. Entre 1978 y 1988 fue colaborador de *Handbook of Latin American Studies* de la Biblioteca del Congreso de Washington D.C. Es miembro de la Academia Chilena de la Lengua. *Mal de Amor*, publica-

cual integra Gonzalo Millán— habría logrado posicionarse en el campo a través de publicaciones y con la organización de encuentros poéticos de envergadura,<sup>82</sup> pero, por sobre todo, con la coexistencia de numerosos grupos literarios en distintos lugares del país, como “Trilce” (Valdivia), “Tebaida” (Arica), “Arúspice” (Concepción), entre otros,<sup>83</sup> sufre un desperdigamiento escindiéndose entre quienes abandonaron el país y quienes se quedan.

Gonzalo Millán venía precisamente de esa sociabilidad poética donde primaba el ánimo de congregar a los distintos creadores teniendo como eje articulador las revistas y encuentros poéticos. Fue un agente activo y mantuvo contacto con poetas de distintos puntos del país, en especial los de los grupos “Trilce”, “Arúspice” y “Tebaida”. Como universitario, primero en el Pedagógico de la Universidad de Chile y luego en la Universidad de Concepción, participó en torno a las elecciones de 1970 y durante el gobierno de Salvador Allende. No obstante, su orientación lírica iba más por la experimentación que por la senda del realismo socialista. En estos años, no obstante, escribe el solitario y comprometido poema “Urna (4-IX-70)”,<sup>84</sup> que hace referencia a la elección de Salvador Allende y que

---

do en Santiago de Chile en 1981, fue el único libro de poemas prohibido durante la dictadura militar, después de estar impreso y distribuido. Omar Lara, fundador y director del grupo y de la revista de poesía Trilce de Valdivia, vivió la primera parte de su exilio en Lima, Perú; posteriormente se asentó en Rumania, por casi una década donde se graduó en Filología en la Facultad de Lenguas Romances y Clásicas de la Universidad de Bucarest. Antes de retornar a su país natal, se estableció en Madrid, donde en 1981 refundó la revista Trilce y además dio inicio a las Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida).

<sup>81</sup> En poesía encontramos a Oscar Hahn (1938), Omar Lara (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1944), Gonzalo Millán (1947-2006), Castellano Girón (1937), Floridor Pérez (1937), Hernán Lavín Cerda (1939), Federico Schopf (1940), Enrique Valdés (1942), Manuel Silva Acevedo (1942). Fuente: BIANCHI, Ana María. (1990). *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago: Documentas/Cesoc, p. 40.

<sup>82</sup> Entre los más emblemáticos se encuentran los realizados por el grupo Trilce en Valdivia, en los años 1965 y 1967. Estos lograron vincular a la joven camada de escritores con los poetas de la generación anterior, la del cincuenta. Esto responde al clima de cercanía en el que se desenvolvía el campo literario de la época, muy por el contrario de las asumidas beligerancias que los íconos de la poesía chilena confesaron y profesaron décadas antes. Las querellas entre Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro o las protagonizadas por el grupo surrealista chileno “La Mandrágora”, serán desplazadas por una convivencia solidaria poco común en nuestras letras. En el ‘65, los escritores jóvenes presentaron a sus antecesores más próximos en un gesto inequívoco de reconocimiento. Para ello se hicieron presentaciones, por medio de la lectura de trabajos críticos en presencia del autor, a los siguientes poetas de la generación del cincuenta: Miguel Arteche, por Hugo Montes; Efraín Barquero, por Luis Boicaz; Alberto Rubio, por Alfonso Calderón; Jorge Teillier, por Jaime Giordano y; Armando Uribe, por Floridor Pérez. Armando Uribe hace a su vez una presentación de David Rosenmann Taub. Fuente: CORTÍNEZ, Carlos y LARA, Omar. (1966). *Poesía Chilena (1960-1965)*. Valdivia: Trilce.

<sup>83</sup> Todos profusamente investigados por BIANCHI, Soledad. *La memoria: un modelo para armar*. Op. cit.

<sup>84</sup> *Estas cuadradas de sol despiadado/ que caminamos para ir a votar/ no equivalen ni a un segundo/ de marcha por la Sierra Maestra./ Y estos goterones de sudor/ no hacen ni una gota de sangre/ caída en Bolivia o Viet-*

publica en la revista “La Quinta Rueda” en el segundo aniversario del triunfo de la Unidad Popular, texto que quedó como un testimonio de la solidaridad de un joven poeta al proyecto socialista, en una poética en la cual entra de manera forzada pensando en lo que eran en ese momento sus inquietudes escriturales.

Como hemos mencionada más arriba, los referentes culturales de Millán se vinculan con elementos de la contracultura norteamericana de los cincuenta y sesenta, lo que en un principio lo mantiene alejado de la poesía política propiamente tal. Dentro de las tradiciones poéticas chilenas, la ruta trazada por Pablo Neruda a partir del vuelco que representa su obra *España en el corazón* (1937), donde su poesía se orienta hacia temáticas políticas y sociales, abre una brecha entre la poesía comprometida y el resto, que en consideración al contexto político dejan a poetas como Millán fuera de la corriente dominante. No obstante, esta situación no representa una abulia o desinterés hacia la realidad, sino que se vincula con la profunda reflexión de Millán hacia su propia escritura, que en su juventud necesitaba desarrollar sus inquietudes estéticas. En este sentido, los libros que analizaremos en las páginas siguientes —*Seudónimos de la muerte* y *La ciudad*— representan, como en Neruda, la vinculación explícita hacia la urgencia histórica, pero sin abandonar jamás su poética como un desafío de la forma.

Como veremos, la convicción de Millán sobre la fragilidad de la memoria y su susceptibilidad para ser intervenida desde las lógicas del poder, a través de las relaciones lenguaje-poder y lenguaje-política.

#### **4.1. *La ciudad***

Desde la publicación de *Relación personal* y el golpe de estado, Millán se encontraba en una etapa de gran producción, estando próximo a publicar su segundo y tercer libros de poesía mientras trabajaba en una novela. Estos proyectos quedaron trancos al ser rápidamente intervenida Quimantú luego del golpe, ya que en sus imprentas se encontraban, entre muchos otros, los poemas de Millán. Pero no solo significará una interrupción forzada de

---

*nam,/ pero este voto vale lo que una bala/ y entierra bajo una cruz/ al mismo reaccionario.* En *La Quinta Rueda*, N° 2, Noviembre de 1972 y en QUEZADA, Jaime. (1973). *Poesía joven de Chile*. México: Siglo XXI.

sus procesos creativos, sino que además su escritura experimentará un giro radical al tomar la represión y el exilio como los referentes temáticos principales.

En diciembre de 1973 Gonzalo Millán decide partir al exilio, que si bien no fue en el estricto sentido “forzado”, de igual modo reviste una acción coercitiva si consideramos la represión evidente que atravesaba el país y la intervención de los espacios de producción cultural. Al respecto, Millán señala en una entrevista:

*“No creo que exista el exilio voluntario. Porque desde el momento que sales de Chile, sometido a miles de presiones, empiezas a ser considerado como un refugiado, en el sentido que no tienes albedrío para elegir dónde vas, cómo vas ni nada. (...) Uno empieza a ver que en el mundo eres considerado un paria, te niegan la entrada en los países, desconfían de ti. Esa imagen arquetípica de una persona o una familia que está en un andén o en aeropuerto con sus bultos, sin saber dónde ir, esa es la imagen del exiliado. A mí me tocó vivirlo”.*<sup>85</sup>

Se desprende de esas palabras una posición clara con respecto al exilio voluntario, que no es algo menor considerando que aquellos que optaron por quedarse también elaboran un discurso, no necesariamente amigable con el de los que partieron. Existen indicios al respecto, de una polémica que tuvo que enfrentar Millán de parte de Raúl Zurita y otros poetas del “in-xilio”, a fines de los setentas y que tuvo un episodio similar cuando se le otorgó el Premio Pablo Neruda de poesía joven en 1987.

Del mismo modo el exilio implica un profundo desarraigo, una confusión provocada por el remezón que sufren los débiles cimientos de la cultura nacional. El cosmopolitismo comienza a penetrar la obra de Millán y, específicamente, *La ciudad* será un claro ejemplo del trabajo poético a partir de una temática supranacional construida con la intención de no restringir la lectura a la realidad chilena. En este sentido, *La ciudad* es un libro que trabaja la represión golpista y dictatorial desde el latinoamericanismo no obstante a que en ciertos momentos —alguno de gran intensidad y emotividad— se recurra a referencias propias de la historia chilena reciente. Tal vez el pasaje más emblemático lo constituye el fragmento 48, en el cual, valiéndose de una retórica de un relato en retroceso resume la desventura de la Unidad Popular y la infamia dictatorial. (A continuación lo citaremos analizando fragmentos, siendo sus versos numerados en concordancia con la edición original).

---

<sup>85</sup> MILLÁN, Gonzalo. (1984. Entrevista). No hay exilio voluntario. *Solidaridad*.

En los primeros cuatro versos el poeta sitúa al lector en la situación inequívoca de un momento en que se detiene el paso del tiempo y comienza el salto hacia atrás:

1 El río invierte el curso de su corriente.  
 El agua de las cascadas sube.  
 La gente empieza a caminar retrocediendo.  
 Los caballos caminan hacia atrás.<sup>86</sup>

Las palabras río, corriente, agua y cascada son precisamente imágenes concretas pero a la vez de gran simbolismo, que siguen la disposición habitual de Millán de utilizar elementos visuales que eviten ambigüedades.

En los versos siguientes, comienza un desfile de imágenes que remiten a la represión y tortura y a la presencia siniestra de los culpables, donde la utilización de cuerpo —y la “carne” misma— carga al poema de desgarró y sufrimiento. Vuelve también la palabra “corriente”, pero desde otra semántica, aludiendo a la electricidad, quizás la herramienta de tortura más utilizada:

5 Los militares deshacen lo desfilado.  
 Las balas salen de las carnes.  
 Las balas entran en los cañones.  
 Los oficiales enfundan sus pistolas.  
 La corriente se devuelve por los cables.  
 10 La corriente penetra por los enchufes.  
 Los torturados dejan de agitarse.  
 Los torturados cierran sus bocas.

El movimiento invisible que supone el paso de la corriente, así como el estertor frenético del cuerpo victimado, van abandonando la escena para marcar un renacimiento. Las imágenes del golpe y la represión van a ir menguando en el poema, devolviendo a la vida a los desaparecidos y a figuras emblemáticas de la Unidad Popular: Allende, Neruda, Víctor Jara, Prats. Es también el momento para reconstituir y rearmar la memoria. De un nivel expresivo rico en imágenes y personajes de asociación inmediata, se nutre el nivel de contenido histórico, en la lógica retroceso necesario que plantea que reconstruye la pérdida:

---

<sup>86</sup> Este fragmento y los siguientes en los que se han numerado los versos, corresponden todos al no. 48 de la primera edición de *La ciudad*.

- Los campos de concentración se vacían.  
Aparecen los desaparecidos.
- 15 Los muertos salen de sus tumbas.  
Los aviones vuelan hacia atrás  
Los “rockets” suben hacia los aviones.  
Allende dispara.  
Las llamas se apagan.
- 20 Se saca el casco.  
La Moneda se reconstituye íntegra.  
Su cráneo se recompone.  
Sale a un balcón.  
Allende retrocede hasta Tomás Moro.
- 25 Los detenidos salen de espalda de los estadios.  
11 de Septiembre.  
Regresan aviones con refugiados.  
Chile es un país democrático.  
Las fuerzas armadas respetan la constitución.
- 30 Los militares vuelven a sus cuarteles.  
Renace Neruda.  
Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.  
Le duele la próstata. Escribe.  
Víctor Jara toca la guitarra. Canta.
- 35 Los discursos entran en las bocas.  
El tirano abraza a Prat [*sic*].  
Desaparece. Prat revive.

Y en los últimos versos reaparece también, a través de la potencia de las imágenes escogidas, el pueblo como protagonista colectivo de la época y sustento popular del gobierno socialista que sella la evocación dejando completo el cuadro de la efervescencia y el convencimiento irrestricto de la apertura de las puertas de la historia para los trabajadores.

- Los cesantes son recontratados.  
Los obreros desfilan cantando  
40 ¡Venceremos!

Además de lo apuntado en los párrafos anteriores, podemos señalar que el fragmento 48 es uno de los poemas más significativos de toda la poesía de la dictadura, en el cual se explicita la represión en su escabroso detalle, y se le imprime además un sentido

épico al proyecto socialista y a la resistencia.<sup>87</sup> Es un poema en el cual la memoria histórica de un país es utilizada en la construcción lírica para generar una identificación inmediata entre el lector y el contexto histórico representado. Walter Benjamin en “El narrador” señala precisamente que la memoria es el elemento esencial de la épica, lo que permite de algún modo “reconciliarse con la violencia de la muerte”.<sup>88</sup> Ahora bien, la épica se vale de la música (la rima) para facilitar la llegada del recuerdo; en Millán, en cambio, podemos relacionar esto con la utilización de “ciertas estructuras del lenguaje en objetos ya existentes”,<sup>89</sup> un puente hacia la poesía concreta. La “objetividad” de estructuras ya existentes entrega una disposición distinta para el contenido que se arma. En sus palabras:

*“Está esta objetividad del lenguaje, no es necesario que yo para ser poeta esté inventando metáforas sorprendentes, gongorinas [...], es decir, mi imaginación también se puede expresar en el hallazgo y la selección de materiales. La manera como los voy editando, montando, yuxtaponiendo, etc”.*<sup>90</sup>

Hay, si se quiere, en la lógica de esas palabras, un vínculo con el dadaísmo y otras vanguardias al utilizar objetos encontrados o ya existentes, lo que Marcel Duchamp desarrolla bajo el concepto de *ready-made*, pero que en Millán el significado es un contenido histórico y la vinculación objeto-memoria, más que la crítica hacia las concepciones de arte y museo que plantea Duchamp.

A la represión y el autoritarismo Millán los rastrea vinculándolo a su infancia, relacionándola con la estricta y militarizada formación escolar primaria. Sin embargo, más allá de su propia experiencia, los sitúa como propia de la sociedad chilena, intolerante y autoritaria, incluso dentro de la misma izquierda.<sup>91</sup> Volviendo en una entrevista al momento

---

<sup>87</sup> Precisamente en el documental *Allende* de Patricio Guzmán, se incluye el registro audiovisual de la lectura del fragmento 48 (en una versión no definitiva) de *La ciudad* que Millán hizo en Canadá en el año 1978. Es una grabación de época que refuerza la magnitud e impacto de su poesía y que entrega un telón épico cargado de dramatismo. El retroceso que ese poema hace en el tiempo lleva también al lector/espectador de vuelta hacia el periodo previo, hacia la victoria política de los trabajadores.

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. (2008). *El narrador*. Santiago: Metales Pesados, p. 16.

<sup>89</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2003. Entrevista). La poesía tiene que mutar. *Op. cit.*

<sup>90</sup> *Ibíd.*

<sup>91</sup> El pelo largo que llevaba durante los años de la Unidad Popular era mal visto desde la derecha como la izquierda, pues se establecía el nexo con el *hipismo* que era considerado por los más comprometidos como una tendencia evasiva.



de escritura y publicación de *Relación personal*, el poeta explora las relaciones entre su escritura y esta visión negativa sociedad:

“*Relación personal es un libro que todavía pertenece a una sensibilidad colérica. Hay una revelación de tipo existencialista en esas miradas negras sobre la vida, sobre el destino, esos elementos de rechazo, de desprecio por la existencia mediocre, etc. Ahora creo que todo eso está presente de una forma sumamente discreta, que era el arreglo que había que hacer al vivir en Chile: un país sumamente conservador, sumamente represivo, sumamente autoritario. Digamos, no había lugar aquí en Chile en esa época para las locuras que hacían los nadaístas en Colombia o grupos desenfrenados de poetas jóvenes en México, el infrarrealismo, qué sé yo, no. Aquí el peso de la noche, a pesar de ser los años 60, estaba ahí*”.<sup>92</sup>

Además del análisis de la sociedad de la época de *Relación personal*, Millán apuntaba hacia la escritura poética y al arte en general como estancos de conservadurismo, donde parecía poco probable que se dieran fenómenos artísticos como los que en paralelo se originaban en otros países de Latinoamérica. Esto, situándolo ya en función de la dictadura como el periodo de la escritura de *La ciudad*, precisa Millán de mejor manera los juicios en torno al autoritarismo y represión de la cultura chilena:

“*Yo, de partida, sentí que la realidad social que me tocaba vivir era negativa, era un mundo hipócrita, autoritario, represivo, y creo que la experiencia de Waldo Rojas, como la de Hahn y la mía, dan cuenta de ello. Y esto solamente se acentúa con el Golpe Militar, o sea, el autoritarismo militar que se impone, después del Golpe, nosotros lo sentimos en carne propia desde niños, de alguna manera, en las instituciones educacionales y, por esta razón, por ejemplo, ahora retrospectivamente algunos críticos pueden ver, en nuestras obras, anticipaciones o intuiciones de lo que venía, de la dictadura, porque las estructuras no cambiaron*”.<sup>93</sup>

No es, en síntesis, una novedad lamentablemente: el autoritarismo estaría enquistado en la cultura chilena, como un rasgo fundamental de lo que desde Diego Portales se conoce como “el peso de la noche”.

Es importante también, con relación a *La ciudad*, el hecho que siendo un poema contemporáneo a la dictadura —una fuente directa, en términos historiográficos— la presencia de la denuncia de la represión y tortura están presentes. Si esto lo contraponemos al

<sup>92</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2003. Entrevista). La poesía tiene que mutar. *Op. cit.*

<sup>93</sup> BIANCHI, Soledad. *La memoria: un modelo para armar*. *Op. cit.*, p. 71

discurso oficial, la contradicción por supuesto que es evidente; pero más interesante es el contrapunto que se establece con aquella memoria sesgada, que bien avanzada la postdictadura negó o —supuestamente— ignoró los crímenes de lesa humanidad. En otras palabras, *La ciudad* es también un testimonio que nutre la memoria y que aboga desde una tribuna literaria por la verdad histórica. Para Millán “el artista prueba el valor de su obra en el enlace con la historia de su pueblo”,<sup>94</sup> de ahí el compromiso ineludible plasmado en *La ciudad*. Los sistemas dominantes de creencias tienen una presencia efectiva y dañan la construcción de una memoria colectiva sensible, en el caso de Chile, hacia la condena de la represión dictatorial. Esta suerte de tabú mediático impuesto en la postdictadura, hacia temas como la tortura y la desaparición forzada, deben ser revenidos desde distintos espacios siendo para la poesía, y en especial la de Millán, un requerimiento ético. En este sentido, refiriéndose en específico a su libro *Virus*, aunque también aplicable a la generalidad de su obra, señala en una entrevista:

*“El lenguaje sirve para desinformar también. Un arte literario que no es consciente de eso corre el riesgo de ser cómplice. Algo importante en la concepción del lenguaje como virus es que la poesía tiene que ir mutando, o sea, la obligación que tiene para resistir es su mutación. Un virus rebelde, para no caer en la retórica que es una entropía lingüística”.*<sup>95</sup>

De esas palabras se desprende ética y poética, ya que el compromiso con la realidad entrega una escritura consciente de ella pero también segura de su vocación estética. La poesía, entonces, tiene que mutar para hacerse resistente y eso significa crear e innovar, utilizar el lenguaje como una sustancia escurridiza, generando con ello un compromiso estético.

Para Gonzalo Millán la memoria no es algo estático, una realidad fija. Sabía que la memoria colectiva era falible y susceptible además a ser intervenida, para bien o para mal. Por otro lado el recuerdo como “objeto” tiene sus claroscuros y le interesaba trabajar la memoria no como algo fijo anquilosado en el pasado, sino como una materia prima a la que es posible asediar desde distintos flancos.

<sup>94</sup> MILLÁN, Gonzalo. (1984. Entrevista). No hay exilio voluntario. *Op. cit.*

<sup>95</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2003. Entrevista). La poesía tiene que mutar. *Op. cit.*

Así como asume una debilidad en la memoria colectiva y, por ende, una necesidad de intervenirla a fin de generar un andamiaje, en un rol activo de poeta-ciudadano, también desacraliza el pasado común e individual para potenciar relecturas de la memoria y de su propia poesía que la contiene. La retrospectiva reflexiva y no reproductiva que puede desprenderse de varias de sus entrevistas, demuestran un cuestionamiento y un afán de repensar la memoria. Asimismo las intervenciones y modificaciones que realizara en las reediciones de sus obras nos hablan de su necesidad de trabajar su poética como algo vivo o, como señalábamos anteriormente, con capacidad de mutar, de transformarse para alimentar de mejor manera la memoria.

Un ejemplo particular lo encontramos en el emblemático fragmento 48 citado más arriba, al que agrega en la reedición de 1994 (donde pasa al número 53) luego del verso *Los muertos salen de sus tumbas*, las siguientes dos líneas: *El patio 29 se vacía./ ¿De quién son los huesos de la bolsa 20?* Dentro de la cadencia única que generan los versos compuestos por frases únicas terminadas en punto, el segundo verso agregado desencaja completamente, la utilización de la interrogación genera un contrapunto molesto siendo imposible no notararlo al estar habituado a la versión original. Precisamente esa irrupción provoca un detenimiento especial en un lugar que emerge a comienzos de la post dictadura, pues, recordemos, recién en 1991 los familiares de detenidos desaparecidos logran que se realicen las primeras exhumaciones iniciándose también las acciones judiciales para esclarecer los enterramientos clandestinos. Desde esta perspectiva, si *La ciudad* es un libro sobre la(s) dictadura(s), Millán extiende su compromiso más allá de su publicación original e interviene el libro en función de antecedentes nuevos que ayudan a completar un cuadro difuso.

Grínor Rojo en su texto “Gonzalo Millán construye *La ciudad*”<sup>96</sup> hace la equivalencia entre patria y ciudad y, en efecto, el poeta en ningún momento restringe el sentido hacia la dimensión física de una ciudad concreta sino que lo extiende a la de país; esto de todos modos, si seguimos lo ya dicho en el párrafo anterior, es decir, sin asociarlo a un país en particular. Este se concibe a la manera de concepto e imagen, dotado de sentido patrio, es decir, de pertenencia a una cultura nacional y ciudadana que está siendo asediada y des-

---

<sup>96</sup> ROJO, Grínor. (1988). *Crítica del exilio: ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén Editores, pp. 79-94

truida por las dictaduras. La ciudad en el libro homónimo es un espacio de una decadencia forzada que recupera su sentido no a través de la nostalgia, sino a través de la denuncia y la determinación de construir un relato contingente, a tiempo real de los que se quedan:

La vaca da leche.  
 El toro carga.  
 Se carga el cielo de nubes.  
 Cae una garúa.  
 Los soldados cargan armas.  
 Los mozos cargan bandejas.  
 Estoy cargado de hijos.  
 La carga agobia.  
 Soportamos el peso de la dictadura.  
 (*La ciudad*, Fragmento 11, p.24)

El verso final es el eje de los anteriores, que bien podría utilizarse como título o síntesis de la situación de agobio de la dictadura, pues redirige la sensación de peso físico (“bandejas”, “armas”, “hijos”) hacia la opresión mental y corporal de los que resisten a maltraer un país intervenido.

La contraparte es el exilio, que si bien puede tomarse como una situación de privilegio en ciertos sentidos, lleva la condena del extrañamiento aparejada, con la conciencia de que atrás quedan no solo parientes y amigos, sino también la “beldad” (personaje hermoso pero tremendamente siniestro) que con artificios comienza a transformar la cara del país mostrando felicidad y optimismo bajo un manto de muerte:

Las hojas se despiden del árbol.  
 Mañana nos vamos de la ciudad.  
 Los [*sic*] fueron a despedir al aeropuerto.  
 El viento se lleva las hojas.  
 Fue un adiós conmovedor.  
 Las bocas despiden vaho.  
 La rosa despide olor fragante.  
 La rosa es la reina de las flora.  
 La beldad es reina de belleza.  
 El cieno despide olor fétido.  
 Reina la miseria.  
 Reina la cesantía.  
 Reina el miedo en la ciudad.  
 (*La ciudad*, Fragmento 11, p. 24)

Los familiares quedan, pues, no solo tristes por la partida, sino envueltos también en la fetidez y podredumbre y azorados por la invasión de las conciencias:

El anciano<sup>97</sup> se apoya en un bastón.  
 La beldad apoya a la Junta.  
 La beldad es elegida Miss Metrópolis.  
 La beldad fue elegida Miss Universo.  
 La beldad posa para los fotógrafos.  
 La beldad suspira.  
 El suspiro denota alguna emoción.  
 La beldad sale en primera página de los diarios.  
 La beldad anuncia.  
 La beldad publicita.  
 La beldad vende.  
 La beldad es la mujer más bella del mundo.  
 La beldad y el tirano se abrazan.  
 La beldad se cuelga del cuello del tirano.  
 La beldad es la diosa de la ciudad.  
 La beldad es una falsa deidad.  
 (*La ciudad*, Fragmento 41, p. 72-73)

El poema anterior fue publicado ocho años antes del triunfo de una concursante chilena en Miss Universo, que, en el ocaso de la dictadura, sirvió como un último aire mediático para ocultar la verdad. Pero más allá de esa anécdota, la “beldad” viene siendo la pero cara de la dictadura, esa que logra engañar a miles de chilenos despojándoles de sus sueños libertarios. La frivolidad y vanidad junto con la comercialización de la sociedad quedan fijados en el poema anterior que se refuerza con el último verso que, como el becerro de la tradición judeocristiana, patentizan la ceguera.

La relación entre el habitante y la patria desplazada por los militares, transforma profundamente la creación lírica de los poetas, tanto de los que parten al exilio como para los que se quedan. *La ciudad*, no obstante ser publicada en el extranjero, guarda una conexión íntima y una complicidad enorme con los poetas que se encontraban en el país. Debemos entender a este texto en su inmediato e inequívoco protagonismo dentro del campo

---

<sup>97</sup> Es preciso apuntar que el “anciano” en *La ciudad* representa la experiencia y sabiduría, contendor y contenido de la cultura. En las siguientes versiones del libro (1994 y 2007) esta figura es feminizada transformándose en “anciana”. Según el testimonio de María Inés Zaldívar esto se explicaría como un homenaje de Gonzalo Millán a su madre Gabriela Arrate (la segunda versión además está dedicada a ella, “a Gaby”). Bajo ningún punto de vista, entonces, debe asociarse la figura del “anciano” con el dictador.

literario chileno. Millán vuelve a Chile en 1979 luego de seis años en Canadá, con el poemario, aún inédito, bajo el brazo, y realiza un recital clandestino donde asisten José María Memet, Raúl Zurita, Rodrigo Lira y Armando Rubio, entre otros. Luego regresa a Canadá donde lo publica, con la amenaza de no poder volver a Chile, pero dejando una huella indeleble en los poetas que estaban —al decir de Grínor Rojo— en el *in-xilio*.

La positiva recepción del texto se contrasta con algunas lecturas más oficiales que se hicieron de *La ciudad*. Podría ser contradictorio que un poemario de evidente rechazo a la dictadura, y publicado además en el exilio, haya sido reseñado por Ignacio Valente en El Mercurio. Los comentarios del clérigo son esencialmente negativos, centrándose la crítica en la deliberada monotonía y la expresividad lacónica que utiliza Millán. Sin embargo, aquella sola mención de *La ciudad* en El Mercurio habla del prestigio forjado ya en los tiempos de *Relación personal*, libro superior para Valente.

Efectivamente es un texto monótono, intencionalmente compuesto alrededor del tedio, donde la fatiga, la impersonalidad, el lugar común son puestos frente al lector sin mediar ningún eufemismo. Y aunque fue menospreciado por la crítica oficial, de todos modos contó con el apoyo de sus pares. Según Ana María Foxley, esto se entiende pues a pesar de ser un texto de un evidente compromiso con la circunstancia histórica, “la orientación de la exploración poética sigue persiguiendo hacer visible las condiciones latentes de una situación humana y cultural y no en representarla”.<sup>98</sup> Por cierto hay exploración, pero me parece más preciso destacar la intención precisa de generar un texto poético de características inéditas para las tradiciones poéticas con cabida en Chile, donde se combinan indistintamente elementos representativos, críticos y generativos de nuevas visiones de la realidad.

#### **4.2. Seudónimos de la muerte**

Gonzalo Millán no era un poeta excesivamente prolífico (la edición de su obra completa no debiese exceder un volumen de extensión), pero sí capaz de trabajar varios proyectos escriturales de manera simultánea, con búsquedas creativas de distinta naturaleza. En *Vida*, por

---

<sup>98</sup> FOXLEY, Carmen y CUNEO, Ana María. *Op. cit.*, p. 85

ejemplo, libro de temas amorosos y domésticos en el que tienen cabida también electrodomésticos y automóviles, encontramos poemas fechados entre 1968 y 1982, periodo en el cual destacan también otros poemarios, como el ya mencionado *La ciudad* (1979) y *Seudónimos de la muerte* (1984). Esto permite reflexionar sobre el conciente y programático trabajo de ejes temáticos específicos, que para un autor de una temprana solidez formal le permitía dirigir su poética hacia las necesidades estéticas e históricas que le interesasen, con una soltura y creatividad por sobre las corrientes más significativas de la poesía chilena.

En este contexto, *Seudónimos de la muerte* significa, junto a *La ciudad*, la necesidad de trabajar poéticamente una atribulada realidad, volviendo al exilio y al extrañamiento, la represión y tortura, y el recuerdo de los amigos muertos o distantes. Sin embargo, no constituye este libro una repetición de *La ciudad* (no obstante, algunos de los poemas de *Seudónimos* son incorporados a este). La impersonalidad y la utilización de personajes es cambiada por la subjetivización de la experiencia, al constituir el hablante (y, por qué no, Millán mismo) el referente por el cual cruza la mirada poética. Se integra, de este modo, el exilio como un tema central, que es imposible de entender sin un Millán expatriado en Canadá.

El exilio por razones políticas es una experiencia compartida por al menos unos 150 mil chilenos —según las cifras que maneja algunos sitios de derechos humanos—<sup>99</sup> que sumados a todos aquellos que parten de manera voluntaria (con las salvedades antes expuestas) superan el cuarto de millón, es decir, más del 2% de la población deja el país. Estos números ilustran una transformación que caló profundo en la relación de estos cientos de miles de chilenos para con su país, así como para las nuevas generaciones nacidas y educadas en el exilio. Manuel Jofré, para retratar esta nueva experiencia cultural, habla incluso de “la cultura chilena en el exilio”<sup>100</sup> en la que cabría este fenómeno, que por su naturaleza y dimensión, sería un fenómeno cultural de masa.

Pese a la atomización o fragmentación de esta realidad, en la que decenas de países y realidades culturales y económicas distintas reciben a los exiliados, es posible encontrar situaciones comunes que inciden en la literatura. Entre los escritores chilenos esto tuvo

<sup>99</sup> INE-Policía de Investigaciones de Chile. (1991). *Anuario de estadísticas policiales 1989*. Santiago: INE. Recuperado 05-08-2012 en [http://www.probidadenchile.cl/ver\\_articulo.php?art=144&cat=3](http://www.probidadenchile.cl/ver_articulo.php?art=144&cat=3)

<sup>100</sup> JOFRÉ, Manuel. (1986). Literatura chilena en el exilio. *Céneca*, 76, p. 1

un intenso correlato, pues decenas se establecieron en el extranjero, iniciando lo que generacionalmente se denominó como generación dispersa o de la diáspora.<sup>101</sup> El vínculo con Chile en términos culturales y con los países de acogida transformó el rumbo de las escrituras, agregando nuevos referentes e inquietudes, pero también cuestionamientos hacia la propia escritura y a Chile como espacio de creación. Jofré precisa que “la literatura chilena en el exilio tiene otra especificidad, otra dialéctica”<sup>102</sup> en la que intervienen otros códigos culturales:

“Las nuevas lecturas implican la creación y asunción de nuevas tradiciones, influencias, visiones de mundo, sistemas valóricos. Y desde allí asume la literatura chilena en el exilio su punto de hablada.”<sup>103</sup>

El localismo, siguiendo esa lógica, es desplazado por la utilización de un lenguaje más universal, que podría explicarse también por la inserción de los escritores chilenos en escenas artísticas movidas por el latinoamericanismo y por la necesidad de abrir el diálogo en los países de acogida. Precisamente, como se mencionó en el apartado anterior, Millán en *La ciudad* opta por ampliar el tema del autoritarismo y la represión hacia otros países o, más bien, neutralizar los referentes para permitir esa lectura más amplia.

*Seudónimos* es un libro donde el lenguaje del exilio es evidente y es llevado al lector por medio de la nostalgia que produce el extrañamiento. Canadá, donde se sitúa vitalmente Millán durante la mayor parte de su exilio, representa una suerte de antipatria, en la cual, hasta los detalles más pequeños, le recuerdan constantemente su extranjería:

Aquí hay “beurre” y “butter”  
 en todo pan, en cada plato.  
 Lo que yo quiero saber,  
 ¡Dónde está mi mantequilla!  
 (*Seudónimos*, “Acá Nada”, p. 42)

<sup>101</sup> Cfr. BIANCHI, Soledad. (1983). *Entre la lluvia y el arcoiris (antología de jóvenes poetas chilenos)*. Holanda: Instituto para el Nuevo Chile, pp. 5-25, y QUEZADA, Jaime. *Op. cit.*

<sup>102</sup> JOFRE, Manuel, *op. cit.*, p. 5

<sup>103</sup> JOFRE, Manuel. (1995). *Literatura chilena actual: cinco estudios (narrativa, poesía, crítica, ensayo y testimonio)*. *Documentos de Estudio*, 47, Santiago: Universidad Católica Blas Cañas, p. 39



Las dificultades que plantean los idiomas del nuevo país repercuten en lo cotidiano, que el poema citado tensiona con algo más trivial, como las costumbres alimenticias. Se habla, pues, del exilio mismo problematizando la experiencia más allá de la anécdota.

Sin embargo, algunas nociones que podemos establecer entre exilio y escritura, no coinciden necesariamente con *Seudónimos de la muerte*, puesto que Millán individualiza y denomina con propiedad, enfrentando también el problema chileno en particular. Por ejemplo, el relato poético de la represión es individualizado más allá de las referencias icónicas que forman parte de *La ciudad*, como ocurre en el poema “Fusilado” dedicado a Raúl Barrientos, militante del MIR asesinado en 1984:

Arrodillado  
                   frente al muro  
 bajo la manta  
                   espera su hora,  
 mientras a su espalda  
                   riendo  
 apuntan  
                   a las suelas con ojos  
 de sus finales zapatos,  
                   unos soldados.

(*Seudónimos*, p. 14)

En otros poemas evita nominar a las víctimas, quizás por el impacto y cobertura mediática de ciertos casos que ayudan a conectar la referencia. Así es el caso Marta Ugarte, miembro del comité central del Partido Comunista, torturada y asesinada por agentes de la DINA en 1976, quienes además lanzaron su cuerpo al mar, que llegara luego arrastrado por las corrientes hasta una playa. Este macabro hecho fue cubierto por los medios como un crimen pasional. El poema llamado “Aparecida” nos relata:

Apareció. Había desaparecido,  
 pero apareció. Meses después  
 la encontraron en una playa.  
 Apareció en una playa  
 meses después con la columna  
 rota y un alambre al cuello.

(*Seudónimos*, p. 23)

La brevedad y síntesis visual de ambos poemas nos remite formalmente a *Relación personal*, pero, en el caso de “Aparecida”, su escritura telegráfica o, como lo llama Waldo Rojas, su modelo retórico de inventario,<sup>104</sup> nos lleva a *La ciudad*, por lo mismo, no es sorpresa que esté incluido en ese libro.<sup>105</sup> Así ocurre con el poema “Conjugación”, que corresponde al número 51 de la primera edición y al 56 de las siguientes:

Almorzaban cuando forzaron la puerta.  
 Los forzaron a entrar al furgón.  
 Forzaron a su esposa.  
 Este verbo se conjuga como almorzar.  
 (*Seudónimos*, p. 22)

En el citado poema, esa aparente banalización del hecho violento genera un contrapunto entre la cotidianeidad de la represión y tortura en Chile, con otro hecho tan corriente como almorzar. Esta forma de descontextualizar las situaciones, es una herramienta que soluciona estéticamente el trabajo poético sobre las violaciones a los derechos humanos, terreno delicado para la creación artística. El acceso al tema se logra a través de la ironía que pone en alerta al lector generando espacio para una reflexión más allá del uso estético del lenguaje mismo, y no se atenta de manera alguna contra el respeto y la memoria por las víctimas de la dictadura. Por cierto no es una poesía contemplativa ni tampoco una exploración hacia la belleza, sino una denuncia, un registro que pretende a través de la condensación y el uso preciso del lenguaje una posibilidad para la poetización de una realidad saturada por la violencia.

En una entrevista redondea este tema que es extensivo tanto para *La ciudad* como —quizá en menor medida— para *Seudónimos de la muerte*:

*“Pienso que hay ciertos temas de carácter límite que es necesario abordar mediante formas extremas. Me parece contradictorio e inapropiado en algunos casos responder al horror mediante formas de belleza consagrada. En estos casos el tema no requiere la ilusión estética ni sublimadora del mal. Por el contrario necesita formas abruptas y consecuentes. Yo elegí la monotonía, la fatiga, la imper-*

<sup>104</sup> Prólogo de Trece Lunas, p. 23.

<sup>105</sup> Del mismo modo varios poemas de *Seudónimos de la muerte* se integrarán a la reedición que en 1994 se hizo de *La ciudad*. Señalar la 3ª versión reeditada por Norma y prologada por Gonzalo Rojas. También que la de Trece lunas (1997) es la misma que la de 1994.

*sonalidad, el lugar común, la sentencia llana como un módulo, la repetición maquinal de lo idéntico como procedimientos. Sobrevivir a diario durante décadas a una tiranía y al exilio no es una experiencia amena ni divertida”.*<sup>106</sup>

Habla, pues, de los desafíos y compromisos estéticos mencionados más atrás, que lo lleva a un cuestionamiento de las formas más tradicionales. Si consideramos que desde la segunda mitad del siglo XIX, con Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud como principales referentes, comienza una de las más importantes renovaciones de la poesía en occidente que acaba con la belleza como móvil constante de la lírica —y del arte burgués en general—, moviéndose con ello a exploraciones de diversas naturalezas que, a partir de las vanguardias, tomarán caminos insospechados hasta esa época. Pero más allá de las transformaciones estéticas, el devenir histórico del siglo XX y el impacto que los grandes conflictos políticos y militares generaron en todo el mundo, requirieron intelectuales comprometidos que vincularan los nuevos desafíos estéticos con una conciencia de mundo y la fuerza para transmitir un mensaje cargado de significado político. Millán se sitúa en esa corriente de reflexión poética, y así como Rimbaud asumiera el delirio, el horror o lo macabro, el chileno se vale de la repetición, la fatiga y el lugar común para vaciar su poética; de la palabra como un virus.

---

<sup>106</sup> MILLÁN, Gonzalo. (2003. Entrevista) La palabra es para mí un ‘pharmacon’: la teoría viral de Gonzalo Millán. Recuperada el 16-06-2011 en <http://www.letras.s5.com/millan1.htm>

## CONCLUSIÓN

Realizar un trabajo de análisis de textos poéticos a partir de un eje predeterminado supone un ejercicio de lectura previo que sustenta tomar una decisión de ese tipo. Pero cierto es, que la lectura de una poética se va abriendo más allá de esas consideraciones iniciales, pues se topa constantemente con fugas de análisis que complejizan y dinamizan el recorrido intelectual; no obstante, del constante peligro de la dispersión, enemigo natural del quehacer académico.

En el caso de este trabajo, se mantuvo el concepto de memoria como espacio de convergencia de lectura, ordenando con ello el análisis, que consideró textos líricos de Gonzalo Millán de casi cuatro décadas de escritura. Con esta finalidad, en la primera parte se realizó una precisión de la idea de memoria en torno a Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Paul Ricœur, planteando con ello una suerte de genealogía sucinta de los principales aportes provenientes de la sociología y filosofía europeas. Se consideró también a Steve Stern, intelectual contemporáneo, debido a su aproximación contextualizada a la historia reciente de Latinoamérica y Chile. Este recorrido conceptual traspasó la lectura de la poesía

de Millán de maneras más o menos explícitas, teniendo en consideración el no agobiar el análisis con una sobrecarga de categorías academicistas.

Creo pertinente en este apartado sintetizar de manera clara los cruces entre los aportes recogidos de los autores antes mencionados y la lectura realizada de los poemas de Millán. En primer lugar, se entiende con Halbwachs que la memoria es colectiva y se construye con experiencias que involucran a múltiples individuos, y en ese sentido, el poeta intuye que su propia memoria, que podríase nombrar como particular, está cimentada precisamente en la experiencia de una comunidad de menor o mayor grado de envergadura. La pareja, la familia, el barrio, la ciudad, el país, son espacios intervenidos poéticamente por Millán y puestos a un lector con el que genera complicidad. Y no hay contradicción alguna entre memoria íntima y memoria colectiva en cuanto a identificación social, puesto que las categorías mentales con las cuales memorizamos son, precisamente, culturales; es decir, sobrepasan el individuo.

Esto último se enlaza definitivamente con el proceso de lectura, en el que una poesía situada es leída por un lector situado. La intersubjetividad se da también en un contexto y, por lo mismo, la actualización de obra es más enriquecedora en la medida que se comparten códigos, que más allá de los referentes metaliterarios, están dados por las imágenes de la experiencia personal y colectiva.

En segundo lugar, la valoración del pasado que plantea Benjamin, a partir de la memoria de la derrota, se enlaza fuertemente con la poesía de Millán, en especial en *La ciudad y Seudónimos de la muerte*. En momentos en que la censura atraviesa no solo las publicaciones, sino también la capacidad misma de dar testimonio, la poesía de Millán recoge voces que contribuyen a proteger una memoria asediada desde el estado. *La ciudad*, en ese sentido, es un referente ineludible al hablar de poesía chilena en dictadura, porque lo que allí está nos ayuda a volver la mirada —como el ángel de la historia— contrarrestando el progreso capitalista y la desmemoria.

En relación a Ricœur, las preguntas de *qué y cómo recordar* son repasadas por Millán en un registro múltiple, que tiene como constante un pasado que se abre de lo íntimo a lo social. La memoria no es una batería de recuerdos disponibles, sino que las imágenes son escurbadas y reordenadas en una interpretación presente. *¿Qué se recuerda, entonces?:*

aquel material que se encuentra en la memoria y que puede ser resignificado, utilizando un *cómo* que da cuenta del mecanismo de utilización del pasado, así como la función nemotécnica que actúa en diálogo con el lector. Millán entrega otra configuración de la realidad pasada, que no es antojadiza o arbitraria, sino que está cimentada en el carácter colectivo de la memoria y en el poder de apropiación del pasado, desde una lógica contrahegemónica.

Por último, al referirnos a Stern, entendemos claramente la consciente utilización de Millán de la memoria como algo vivo, separándola de la melancolía, porque no tiene en sí una finalidad de recordar sino de construir, puesto que la lectura del pasado reciente es una operación necesaria. Asimismo las memorias sueltas, aquellas que forman parte de manera muy marginal en las historias oficiales, están presentes a lo largo de la escritura de Millán, desde los poemas de denuncia, el relato del exilio o la destrucción del espacio urbano.

Sobre otro aspecto planteado en la introducción, vimos cómo Millán presenta un registro dúctil, mediante el cual logra recorrer desde los espacios más personales e íntimos, hasta la memoria en su dimensión social. En ese sentido, es un poeta que se hace parte de la comunidad con un discurso que apela a un pasado común que es necesario proteger, pues apela a la derrota y a las imágenes invisibilizadas en los discursos hegemónicos. Es decir, el pasado es parte fundamental de la poesía de Millán, el que aparece no de manera espontánea o intuitiva en su obra, sino de manera programática en los textos que fueron revisados en esta tesis, ya que, de manera consciente, constituye un ejercicio poético que se apoya en una idea de país y de historia que necesitan ser dichas.

Respecto a la hipótesis planteada al inicio de esta investigación, se enfatizó en la centralidad de la memoria en la obra de Millán, destacándose el tratamiento particular del concepto en términos estéticos, lo que lo diferencia de las escrituras predominantes en las tradiciones poéticas que se desarrollaban en Chile. Ciertamente, más allá de lo etéreo, resulta difícil asociar a Millán dentro de una generación aunada por una estética. Su obra fue escrita con la suficiente conciencia y lucidez para generar un camino propio, ensanchando con ello los referentes poéticos en nuestro país.

Con todo, Millán ciertamente logra evitar la disociación entre las funciones estética y social dentro de su obra, trascendiendo más allá del testimonio, la metaliteratura o la retórica vacía. Por ello, además de las publicaciones y reediciones póstumas ya aparecidas, sin duda su escritura se irá integrando a las lecturas de las nuevas generaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obra de Gonzalo Millán

1. *Relación Personal*  
1ª Edición, Arancibia Hermanos, 1968.  
2ª Edición contenida en la antología *Trece lunas*, 1997.  
3ª Edición, UDP, 2006.
2. *La ciudad*  
1ª Edición, Maison Culturelle Quebec-Amérique Latin, Quebec, Canadá, 1979.  
2ª Cuarto Propio, Santiago 1994.  
3ª Edición, Norma, Santiago, 2007.
3. *Vida*  
Ediciones Cordillera, Ottawa, 1984.
4. *Seudónimos de la muerte*  
1ª Edición, Manieristas, Santiago de Chile, 1984.  
2ª Edición, Eloísa Cartonera, Buenos Aires, 2004.
5. *Virus*  
Ganymedes, Santiago de Chile, 1987.
6. *5 poemas eróticos*  
Suecia, 1990.
7. *Strange Houses (Select poems by Gonzalo Millán)*  
Split Quotation, Ottawa, 1991. Traducción de Annegret Nill.
8. *Trece Lunas* (antología)  
Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1997.
9. *Claroscuro*  
Ril, Santiago de Chile, 2002.
10. *Autorretrato de memoria*  
UDP, Santiago de Chile, 2005.
11. *Veneno de escorpión azul* (póstumo)  
1ª Edición, UDP, Santiago de Chile, 2007.  
2ª Edición, UDP, Santiago de Chile, 2008.



12. *Gabinete de papel* (póstumo)  
UDP, Santiago de Chile, 2008.
13. *La poesía no es personal: extractos de entrevistas de Gonzalo Millán* (póstumo)  
Alquimia, Santiago de Chile, 2012. Edición de Guido Arroyo.

### **Entrevistas a Gonzalo Millán**

14. (2007). Hay que salvar el pellejo como sea. *Nación Domingo*, 2007. Recuperado el 19-11-2011 en <http://www.lanacion.cl/gonzalo-millan-hay-que-salvar-el-pellejo-como-sea/noticias/2007-08-16/160017.html>
15. (2003). La poesía tiene que mutar. *La calabaza del diablo*, 24, pp. 17 y ss.
16. (1995). La metáfora no me interesa en lo absoluto. *Revista de Libros de El Mercurio*, 306, p. 1, 4-5.
17. (2006) La persistencia de la memoria. *La Tercera*.
18. (2006). No necesitamos Macondos, basta con Quillota. *Anaquel Austral*, Santiago de Chile.
19. (2005). Recordar es despertar. *Revista de libros El Mercurio*.
20. (1984). No hay exilio voluntario. *Solidaridad*.
21. (2003) La palabra es para mí un 'pharmacon': la teoría viral de Gonzalo Millán. Recuperada el 16-06-2011 en <http://www.letras.s5.com/millan1.htm>

### **Sobre Gonzalo Millán, poesía chilena y otras referencias literarias.**

22. BAUDELAIRE, Charles. (2006). *Las flores del mal*. Traducción de Nydia Lamarque. Buenos Aires: Losada.
23. BIANCHI, Soledad. (1983). *Entre la lluvia y el arcoiris (antología de jóvenes poetas chilenos)*. Holanda: Instituto para el Nuevo Chile.
24. \_\_\_\_\_ (1995). *La memoria: un modelo para armar*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

25. \_\_\_\_\_ (1990). *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago de Chile: Documentas/Cesoc.
26. CAMPOS, Javier. (1987). *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973 (Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Oscar Hahn)*. Concepción, Chile: LAR.
27. CORTÍNEZ, Carlos y LARA, Omar. *Poesía Chilena (1960-1965)*. (1966). Valdivia: Trilce.
28. EPPLE, Juan Armando. (1992). Poéticas de la memoria: acercamiento a la escritura memorialística en Chile. *Acta Literaria*, 17, pp. 157-170.
29. ERRÁZURIZ, Tomás. Michel de Certau, “andar en la ciudad”. Recuperado el 24-03-2013 en <http://www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>
30. FOXLEY, Carmen y CUNEO, Ana María. (1991). *Seis poetas de los sesenta*. Santiago de Chile: Universitaria.
31. FRESSOLI, Guillermina. Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Recuperado el 02-05-2012 en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=51>
32. HERNÁNDEZ, Biviana. (2008). Gonzalo Millán y la subjetividad fragmentada del autorretrato. *Estudios Filológicos*, 43, pp. 115-130.
33. JOFRÉ, Manuel. (1995). *Literatura chilena actual: cinco estudios (narrativa, poesía, crítica, ensayo y testimonio)*. Santiago, Chile: Universidad Católica Blas Cañas. Dirección de Investigación.
34. \_\_\_\_\_ (1986). Literatura chilena en el exilio. *Céneca*, 76.
35. MARKS, Camilo. (2005, septiembre 30). Desde el vacío a la imaginación: “Autorretrato de memoria” de Gonzalo Millán. *El mercurio*.
36. NÓMEZ, Naín. (1986). Identidad y exilio: poetas chilenos en Canadá. *Céneca*, 81.
37. POLANCO, Jorge. (2007). Instantáneas de Gonzalo Millán. *Antítesis*, 2.
38. PINOS, Jaime. (2009). *Almanaque*. Santiago: Lanzallamas.
39. QUEZADA, Jaime. (1973). *Poesía joven de Chile*. México: Siglo XXI.
40. RIMBAUD, Arthur. (1995). *Iluminaciones; Cartas de vidente*. Madrid: Hiperión.
41. ROJO, Grínor. (1987). *Crítica del exilio: ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile: Pehuén.
42. \_\_\_\_\_ (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom.
43. SKÁRMETA, Antonio. (1970). Relación personal. *Revista Chilena de Literatura*, 1, pp. 91-95.
44. SUBERCASEAUX, Bernardo. (1984). *La industria editorial y el libro en Chile (ensayo de interpretación de una crisis)*. Santiago de Chile: Céneca.

45. YAMAL, Ricardo. (1988). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción: LAR.

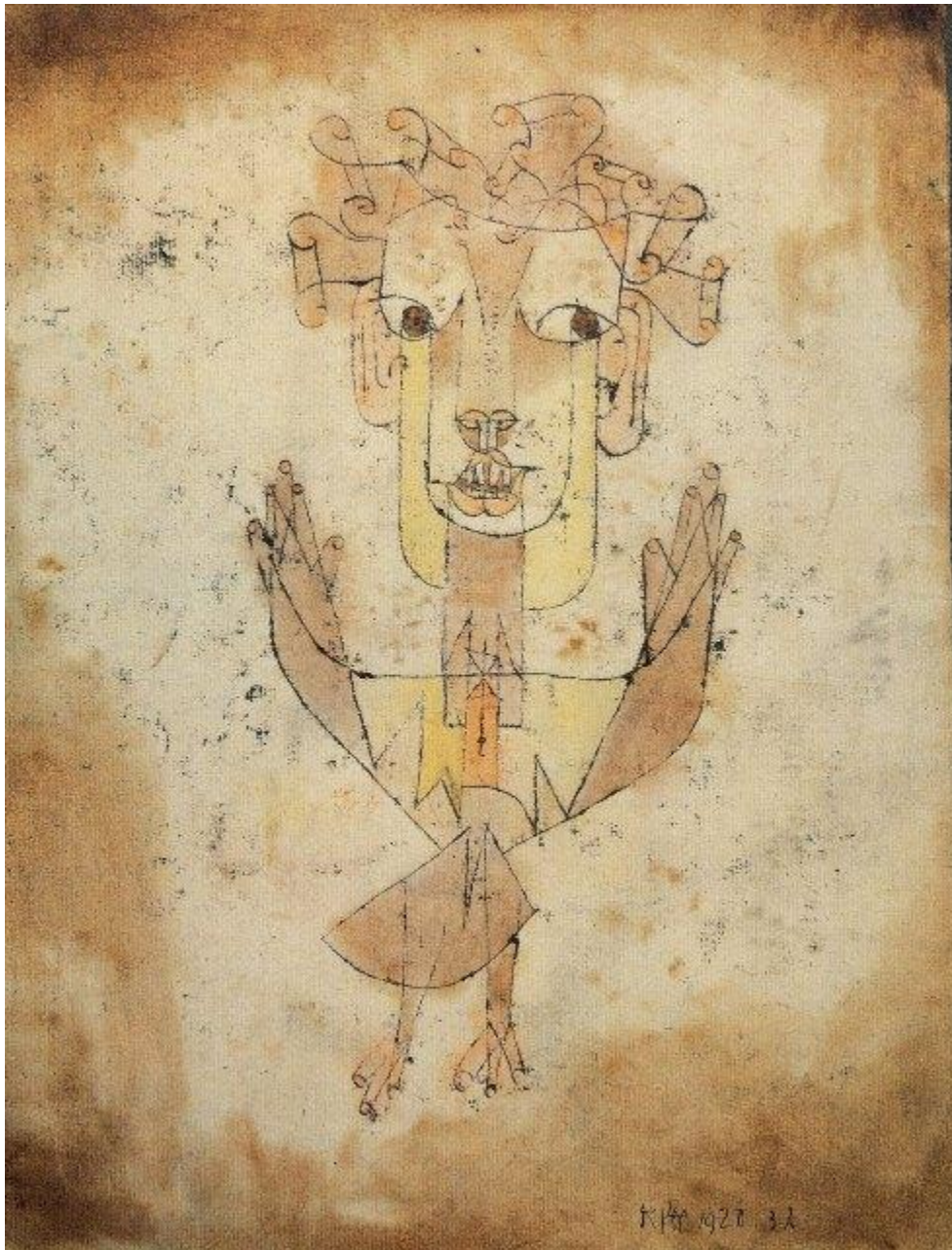
### **Sobre teoría literaria, de la memoria y del sujeto.**

46. ANTEZANA, Luis. (1999). *Teorías de la lectura*. Cochabamba: Altiplano.
47. ARAVENA, Pablo. (2010). *Los recursos del relato*. Santiago de Chile: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
48. BAECHLER, Lea; WALTON, A. y; LONGENBACH, James (eds.). (1991). *Ezra Pound's poetry and prose: contributions to periodicals*. New York: Gardland Press.
49. BARTHES, Roland. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Citado en DOSSE, François. (2007). *El arte de la biografía*, México: Universidad Iberoamericana.
50. BENJAMIN, Walter. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
51. \_\_\_\_\_ (2009). *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Lom.
52. \_\_\_\_\_ Sobre algunos temas en Baudelaire. Recuperado el 05-09-2012 en [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0012.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf)
53. BOURDIEU, Pierre. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En GENETTE, Gerard. (1967). *Estructuralismo y crítica literaria*. Argentina: Universitaria de Córdoba.
54. \_\_\_\_\_ (1996). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1996.
55. \_\_\_\_\_ (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, 25-28.
56. \_\_\_\_\_ (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
57. CHARTIER, Roger. (1999). Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la 'función autor'. *Signos Históricos*, vol. 1, núm. 1.
58. DE CERTEAU, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
59. ECHEVERRÍA, Bolívar. (2005). *La mirada del ángel: en torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*. México: Era / Facultad Filosofía y Letras UNAM.
60. ESTRADA, Marco. (2000). La vida y el mundo: distinción conceptual entre mundo de vida y vida cotidiana. *Revista Sociológica*, 15(13).
61. FOUCAULT, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones Literales.

62. HALBWACHS, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004. (En coedición con Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Concepción, Chile, y la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela).
63. \_\_\_\_\_ (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
64. ISER, Wolfgang. (1979). El proceso de lectura. En WARNING, R. (ed.). (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
65. JELIN, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
66. LYTHGOE, Esteban. (2004). Consideraciones sobre la relación historia-memoria en Paul Ricœur. *Revista de Filosofía*, 60, pp. 79-92.
67. MORATALLA, Tomás. La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricœur. *Espéculo: revista de estudios literarios*, 24, recuperado el 02-05-2012 en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>
68. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
69. RAMOS, Ramón. (1989). Maurice Halbwachs y la memoria colectiva. *Revista de Occidente*, 100, pp. 63-81.
70. RICOEUR, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
71. \_\_\_\_\_ Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. Recuperado el 02-05-2012 en <http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/ricoeur.pdf>
72. STERN, Steve. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones UDP.
73. WILLIAMS, Raymond. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

## ANEXO

**Figura 1**



*Angel Novus* (1920), Paul Klee. Museo de Israel, Jerusalén.

Figura 2



*El ángel de la historia.* Grabado que se recoge en el libro *Iconologie* de H.F. Gravelot y N. Cochin, 1791.

Figura 3



*Narciso* (1599), Michelangelo de Caravaggio. Óleo sobre lienzo, 112 x 92 cm.  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palacio Corsini.