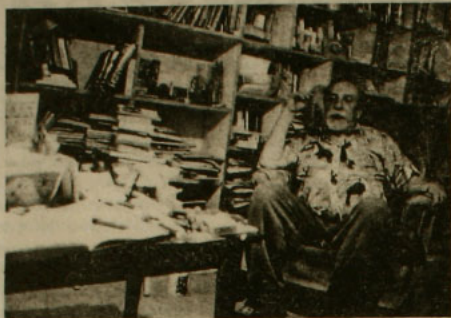


Gonzalo Millán



La poesía tiene que mutar

En las alturas del centro de Santiago mantuvimos una conversación con el poeta Gonzalo Millán, cuidando de hacer una pasada más o menos lineal por su obra. Obra que sirvió de excusa para entrar en el terreno de la creación y facturación de objetos de arte, por ello estas páginas conviven con esas ideas acerca de lo que es la palabra y la imagen, elemento que en su producción deviene en fundamental.

Las letras son las que componen el objeto visual. Son el producto para solaz del receptor.

Los 60, inicios

En mi caso la escritura es heredada de mis padres porque ambos escribían poemas. El romance buscaba la poesía como medio de comunicación erótico. Entonces la presencia de libros, de bibliotecas, también siempre. Empecé a escribir a los 13 o 14 años, cuentos y poemas, entonces la recepción era muy buena, mijito siga escribiendo. En mi caso la vocación literaria brotó espontáneamente, había una buena tierra de hojas. En el Liceo Lastarria tenía compañeros afines, 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, Keruoc, 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 60. Persiguo otra cosa, que no está aquí. En mi caso, desde niño el sueño eran las islas de los mares del sur, el Pacífico, llegar a la Polinesia, las mujeres con faldas vegetales, toda esta onda me atraía muchísimo. Había un comprensible anhelo de escapar, la evasión. Baudelaire tiene un verso que dice: "¡Lejos!, lejos de aquí no importa dónde porque estos barrotes están hechos con mis lágrimas". Para unir las dos cosas, para tensarlas, poesía y viaje, creo que la poesía también es la invitación a un viaje sobre todo para un adolescente. En ese tiempo la literatura o la cultura 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.

Relación personal 1968

Relación personal surge casi simultáneamente con una novela, que nunca se publicó, lo que explica el aspecto narrativo que tiene. Empieza con poemas infantiles, de la pubertad y después la mirada retrospectiva. 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. El epígrafe me pareció necesario adjuntarlo para desmentir el carácter de poesía subjetiva. Y más que nada me interesó esta idea de que la vida particular, al final de cuenta, es la vida de todos. De modo que cualquier vida es alegórica, habla de toda la humanidad. 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, a todo ese clima que en ese tiempo era visto como ambiguo, turbio. Discotecas y bares son las islas de los lotófagos y por otro lado también son regiones de libertad, de juego, de encuentro; de suspensión de las obligaciones basadas en la producción, en el trabajo, en el

deber, etc. Los 60 es una fecha límite porque empieza a borrarse la distinción entre alta cultura y cultura popular. Por ello tomar la historieta como modelo es casi irrespetuoso. El modelo del poema no es el carmen latino, sino una canción popular. 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, desencarnada y ácida muy crítica del mundo. Un adolescente diciendo: "esta huevía es dolorosa, horrible, no me gusta". *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 desenfundados 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.

Los 70, el golpe, el quiebre

Después de *Relación personal* empiezo a escribir dos cosas que corresponden a dos caminos, que son los poemas que podríamos llamar de la introvisión o del desdoblamiento, que es el *Dragón que se muerde la cola*, una metida pa'dentro muy grande y, por otro lado, poemas absolutamente objetivos que van a la desaparición del sujeto, poemas sobre automóviles, refrigeradores, todo eso. De alguna manera para hacer una diferencia con *Relación personal*, aunque hay continuidad, hay una presencia objetual de las cosas muy fuerte. Que es una manera de mirar o de describir el mundo. Pero llevando eso más allá del sujeto y también ir al infrasujeto, esos son los poemas del doble. Ahora toda esa poesía, más otra en que empecé a hacer un álbum de vida doméstica de pareja, fueron dos libros que iban a publicarse, pero al venir el golpe quedaron inéditos. Diez años después salieron.

Estos dos libros inéditos con la experiencia del exilio en el primer mundo, se alteran y enriquecen, porque incorporan la experiencia de llegar a ese mundo, al confort, es una situación paradójica porque era el exilio. Entonces eso determina mucho de lo que van a ser todos los poemas de *Vida*. Y, por otro lado, va a dar origen a lo que es *La Ciudad*; este creo que es un quiebre muy importante en la dimensión del proyecto a ejecutar, en la forma, en asumirse como un poeta que va a escribir un poema político y, a la vez, lúdico. Es decir, un poema comprometido y, a la vez, vanguardista. Y lo va a hacer desde lejos del lugar donde suceden los hechos. Ya no se trata de una objetividad referencial, aunque hay poemas que usan lenguaje de enciclopedia. Hasta en las relaciones sentimentales hay un poema que se llama *Weather report* en que, claro, todo lo que es emoción no está y el poema previene que no va a estar, pero entonces la objetividad de *La Ciudad* es una objetividad del lenguaje, es convertir ciertas estructuras del lenguaje en objetos ya existentes, objetos encontrados como decían los surrealistas; pero que son pedazos de lenguaje petrificado. El lado arlequinesco, lúdico de *La Ciudad* es, de alguna manera, utilizar el camino que estaba mostrando la poesía concreta y visual de ese momento, que a mí me parece fundamental. Por ahí leí que Lihn decía que fuera de la poesía concreta en América Latina la poesía permanecía en el simbolismo, un poquito exagerado, pero no deja de tener razón. Está esta objetividad del lenguaje, no es necesario de que yo para ser poeta esté inventando metáforas sorprendentes, gongorinas o como las de Lezama, 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. Entonces creo que la poética de *La Ciudad* es una poética constructivista. Construyo con palabras objetos, una estructura, una máquina hecha de palabras. Esta despersonalización es crear personajes, máscaras, personas, poblar el poema de sujetos que están por ahí. Poblar la ciudad de seres anónimos que hablan, dicen algo, quién dijo eso. Es un escenario artificial. Es una ciudad de papel y tinta.



La voz del anciano(a)

En *La Ciudad*, en su primera versión, el organizador del texto era este anciano. Siempre me interesaron las representaciones arquetípicas de la vida humana. Y para *La Ciudad*, necesitaba la representación del hombre anciano, además por hechos muy ligados a la política contingente, porque me llamó muchísimo la atención que dentro de la lucha política, de repente aparecieran elementos de organización que eran arcaicos. Me





refiero a que en los campos de concentración en Chile, los que dirigían a los prisioneros eran un consejo de ancianos, como ocurría en las antiguas tribus. Esas eran las autoridades de los prisioneros organizados. Ese valor dado al anciano me llamó la atención. El anciano había sufrido una revalorización gracias a la represión. Es algo que refleja la situación de la dictadura. El ausente es reemplazado por otro, actores no comunes de la vida normal, ancianos, mujeres. De allí el hecho de anciano y de hombre y mujer. La mujer como maestra, claro, allí está latente la figura de Gabriela Mistral, la maestra primaria, de alguna manera la prolongación de la figura de la madre en la instrucción, como que eso completaba el mundo ciudadano. Porque ahí en *La Ciudad* hay otra figura que es la beldad y que es lo contrario, la mujer frívola, es decir, el arquetipo tradicional de la mujer como fetiche, como objeto que induce al consumo, a la alienación.

Adaptar la escritura a diversos momentos

Pienso que los escritos tienen que ponerse al día, no basta que hayan sido publicados una vez y en cierto momento, es decir, si uno los quiere seguir transmitiendo tiene que ir adaptándolos al tiempo de sus lectores, traducéndolos.

Sobre todo en mi caso en que existe esta circunstancia del golpe militar en Chile. Porque de repente mi interlocutor desapareció de vista. En el exilio en Canadá, por una parte, dirigí al público compatriota mi poema *La Ciudad*, poemas sobre la represión, etc. Pero hacia los canadienses hacía poesía visual, es decir, los dos aspectos están presentes en *La Ciudad*. Hacía poemas sin palabras, trabajaba con imágenes, aplicando estructuras lingüísticas a la imagen fotográfica o impresa.

Haciendo, de alguna manera, que se interrelacionaran los dos códigos el verbal y el visual que es algo que a mí me interesa mucho. En este momento veo mi trabajo como el llegar a la interrelación entre imagen y palabra. Que no es nuevo, está el antecedente de los emblemas, que tuvo importancia fundamental en la cultura europea.

El objeto es una constante en mi poesía y por otro lado la imagen, una poesía basada en la imagen. Un poco más allá de como lo veía Ezra Pound, en la visión imaginista (fano poeía) él decía la imagen proyectada en la mente del lector, hecha de palabras. Sin embargo, pienso que en la poesía visiva ya la imagen no se proyecta imaginariamente, sino que está ahí. Es un objeto visual. Las letras componen un objeto visual, un producto gráfico. Donde también hay una cancelación del verso líneal, rítmico, este dominio de lo acústico, de lo musical en la poesía con la poesía visual queda cancelado. Es una poesía que no es del decir. El poeta deja ver, muestra, hace que diga. Ese desplazamiento es fundamental para la poesía, en relación a la poesía versal que sí es del decir, basada en la línea rítmica del verso, ella funciona con una persona parlante, ese es el sujeto.

Bitácora de un callejón sin salida. Vida. 1984

En *Vida*, la sección que habla de la vida doméstica, me propuse hacer una especie de álbum representativo de tipos humanos, de relaciones clichés, padre, madre, la pareja, el hijo. Y todos los ritos de pasaje de la pareja, el erotismo prenupcial, el casamiento, la espera del hijo, la decadencia del amor, cómo la rutina va erosionando el contexto. Es la bitácora de un callejón sin salida. La pareja burguesa no tiene futuro. Está condenada al fracaso, a la infelicidad, al desastre. En los años 60 hubo un cuestionamiento de la relación amorosa. Para qué se ama, qué hay detrás de eso, en el buscar posesión exclusiva del otro, qué se hipoteca con esa exclusividad, de qué manera quedan excluidos los demás. De qué forma la pareja burguesa es egoísta. Hay esa crisis del ambiente doméstico dirigido al trabajo y al consumo, al final de cuenta. Apocalipsis doméstico es el final. Y si remontamos la alegoría podemos decir que los dos personajes que aparecen ahí son Adán y Eva en un paraíso en ruinas. En muchos de esos poemas de *Vida* que describen interiores domésticos el atractivo exótico de estas nuevas máquinas y artefactos, aparece también la pintura pop, pero también la pintura de expresionistas como Francis Bacon porque la subjetividad de estos seres que aparecen allí está deformada por las pasiones o por el marco férreo de las costumbres y hábitos como esos personajes atroces de Bacon. En muchos casos es más potente un cartel de publicidad que la vida humana que transcurre bajo ella.

La palabra como un virus. Virus. 1987

La imposición del patrón lingüístico es tan fuerte que incluso llega a determinar los descubrimientos en bioquímica. La genética tendría como modelo el lenguaje, que son los genes, son mensajes; habría significado y significante en los genes. Pero cómo interpretar este mundo cifrado. La escritura no es un oficio benigno, el virus es mortal.

El libro cuajó a mi regreso a Chile en los últimos años de Dictadura. El proceso de fermento fue en las protestas. Claro en el poema no aparece una lectura política ni circunstancial. Qué pasaba con la poesía cuando tenía que luchar con un poder total. En esa poesía hay un enorme desengaño. Desafío muy importante es enfrentarse a la esterilidad, al bloqueo, a la página en blanco. Es un descubrimiento compartido por toda la poesía que es metapoética. En algún momento ese trayecto desemboca en ese abismo, esto es una actividad impotente. Esta dedicación a la palabra en el fondo es un pajeo, porque efecto en la realidad parece no tener. Hay una duda acerca de la función de la poesía y del arte frente al poder. Podemos referir eso en el momento en que fue escrito. Pero ahora yo matizaría. Porque han pasado años y tengo una mirada menos escéptica, menos desengañada frente a la poesía. Creo que ahí hay un error de visión, a eso se debe la virulencia del ataque, porque es haber creído en algún momento que el lenguaje tenía esos poderes. Retrospectivamente el gil fue uno. No darse cuenta que el lenguaje es un producto humano que proporciona un poder de creación grandioso, pero que por otro lado es limitado y como medio es insuficiente. Yo le echo la culpa hoy día al desengaño, a mi propia visión idealista del lenguaje. Es fundamental acotar los poderes del lenguaje, sobre todo cuando hay sospechas que el lenguaje escrito siempre ha jugado un rol enajenador del individuo por parte de la comunidad.

Autorialidad en Virus

Si la escritura es vida y la vida es escritura del libro, describirse de alguna manera es un imperativo. Uno necesita desidentificarse de los roles burgueses que le fueron impuestos. En ese sentido hay que buscar formas de descentrar el sujeto, salirse del guión. Describirse, desnaturalizarse. Creo que el anagrama es una pieza clave del idioma, allí hay recursos que analizados psicológicamente son muy ricos. El seudónimo, el alias, la chapa, todas son posibilidades de cambiar la identidad, de descubrirse, de desmarcarse. Otras vías posibles, tratar de construirse como otro sujeto. En *Virus* algo que está implícito es la valoración del silencio. Dejar de hablar para recuperar cierta libertad, yo lo veo como paso obligado hacia otra manera de hablar. No dejar de comunicar. Asumir que el silencio es parte constitutiva de la palabra. Otra cosa importante para entender *Virus* es el concepto de Big brother, el mundo de Orwell, es decir, el lenguaje como control, este esperanto oficial que se impone, mentiroso, alienador. Pienso que a ese tipo de lenguaje hay imputaciones en *Virus*. El lenguaje sirve para desinformar también. Un arte literario que no es conciente 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.

La realidad como milagro. Claro oscuro 2002

En Caravaggio hay realismo y en el caso de Zurbarán hay un hiperrealismo. Me interesa el realismo místico, en el sentido de que es un realismo de la epifanía. Me interesa esa epifanía cotidiana, hay cierta transfiguración de la personas, de las cosas, lugares, de momentos en que pierden el carácter plomizo, pesado y se convierten en visiones como debe haber dicho Blake. La realidad como milagro es lo que me interesa. La poesía para mí ha sido la manera de registrar de atrapar esos milagros. Y eso es muy de la tradición española y también muy mestiza o americana porque se junta con el materialismo. Pienso que eso me define como latinoamericano. Las cosas son espirituales, no hay separación materia espíritu en el mundo. La materia es inocente, hay que borrarle la sombra del pecado a las cosas materiales, sobretodo al cuerpo.

Creo que en el martirio cristiano católico hay una sensualidad masoquista y sádica evidente. Hay un placer en el espectáculo de estos seres que están siendo torturados y, a la vez que gozan. Desde el punto de vista espiritual es hacer una lectura de motivos sexuales donde deberíamos hablar sobre el espíritu. Todo eso da para alimentar la imaginación, los cuadros son pretextos para desencadenar procesos imaginativos. Muchas cosas son ahí descriptivas, se encuentran en los cuadros, son referenciales. Pero la mayor parte proviene de las obsesiones de quién está mirando, es la lectura lo importante no el cuadro mismo.

