ATENEA

CIENCIA ARTE Y LITERATURA

461

UNIVERSIDAD DE
CONCEPCION
CHILE

Gonzalo Millán

La poesía de Gonzalo Millán

(Atención al detalle y concentrada intensidad)

SOLEDAD BIANCHI*

Saliendo de la adolescencia, cuando acaba de cumplir 21 años, Gonzalo Millán publica *Relación personal* en 1968[1]. Sin embargo, esta primera publicación no es un libro adolescente como esas endebles recopilaciones con poemas primerizos y tentativos, que con posterioridad avergüenzan a sus autores. Por el contrario, dieciséis años más tarde, Millán no sólo rescata la mayoría de estos textos sino que, incluso, muchas veces conserva la misma ordenación inicial en la nueva *Relación personal* que acoge esa suerte de summa poética que es su tercer volumen, *Vida* (1984).

Y estos textos primeros no sólo son válidos para su autor pues en una lectura presente de toda la obra de Millán —formada, además, por *La ciudad* (1979), *Seudónimos de la muerte* (1984) y *Virus* (1987)—, parece inequívoco que muchos de sus rasgos globales tienen sus gérmenes en esa publicación inicial de hace más de veinte años.

¿Qué nos hace sospechar que una obra sea de un artista determinado?,

* SOLEDAD BIANCHI. Profesora de Literatura Hispanoamericana en Chile y en la Universidad de París-Nord. Autora de numerosos estudios sobre poesía chilena actual.

[1] *Relación personal*. Santiago de Chile, Arancibia Hermanos, 1968. 48 pp. Por esta obra, su autor recibió el Premio "Pedro de Oña" de la Municipalidad de Ñuñoa.

Por razones de espacio, me limitaré a señalar los títulos y el año de los libros publicados por Gonzalo Millán. No podré referirme al resto de sus publicaciones ni tampoco podré aludir a toda la bibliografía crítica.

¿cómo y cuáles serían las marcas que nos parecen personales, indentificatorias e identificables? Decidoras son, sin duda, aquellas características que vuelven más de una vez, como en ciclos: verdaderas obsesiones indicadoras de una pista de señas individuales relacionadas con organización, temas, miradas, lenguaje, trazos... y otras notas singulares. A través de ellas intentaré, entonces, rastrear las particularidades de la obra de Millán cuya producción completa una mano, según su decir: así, con una visión general, pero partiendo desde su primer conjunto publicado, se leerán ciertas líneas de esta mano de cinco libros.

UN POETA DE CICLOS

Cuando en *Vida*, Gonzalo Millán declara: "No quiero volver a vivir lo vivido ni volver a escribir como he escrito", este poeta de ciclos piensa finalizada una 'primera fase' de su trabajo poético y concluido un momento de su escritura que se extiende a sus cinco obras impresas.

Si solamente *Vida* y *Seudónimos de la muerte* están divididos en fragmentos, estos ejemplares y cada uno de los restantes posee una unidad. Nunca en las publicaciones de este autor los poemas reunidos se conciben aislados o dispersos y, así, con 'meticulosa atención al detalle', la unidad-libro concentra textos que ordenan correspondencias de enlaces varios y amplitudes diversas. Por rechazo al agregado casual y lejos de él, cada una de las obras de Millán aspira al todo, a la coherencia y a establecer conexiones a distancias diferentes. De este modo, en sus volúmenes o en algunas de sus secciones, entre otras características, puede notarse cierta progresión temporal, la persistencia de algunos temas y de varias constantes organizativas.

HISTORIAS E HISTORIETAS

Desde su título, *Relación personal* alude a una historia íntima y, de cierta manera, así se ordenan sus 42 poemas[2] que, además, en ocasiones, están ligados narrativamente unos con otros.

[2] A pesar de los cambios, el total de textos llega a 42 en ambas ediciones pues hay cinco poemas suprimidos ("A campo abierto", "Como un pez se me pierde tu rostro en mis aguas", "Te escojo y te saco del racimo", "Rompiente" y "Parásito para sí"), pero otros tantos agrega-

Como se verá, esta característica no es exclusiva del primer libro de Millán y se extiende a los restantes, con especial énfasis en *La ciudad* que a pesar de estar constituido por fragmentos que podrían leerse de modo independiente, cobran su verdadero sentido en ese todo, el poema narrativo que se abre cuando esa urbe (poética) comienza a bullir, y finaliza cuando fallece el escritor encargado de construir un poema que habla de una ciudad: de este modo, los procesos de escritura y de lectura alcanzan una particular cercanía.

Un hilo narrativo se prolonga, asimismo, entre los textos de las diferentes secciones y partes de *Vida* y de *Seudónimos de la muerte*, mientras *Virus* es recorrido obsesivamente por la preocupación de la escritura como tema principal. Hay momentos en que la calidad de relato puede obtenerse por la suma de descripciones que constituyen muchos poemas.

Entre "Historieta del blanco niño gordo y la langosta" y "Eclipse" se desarrolla, en *Relación personal*, la historia *personal* e individual de un muchacho —que transita entre la niñez, la adolescencia y la edad adulta— marcado por su propia y constante experiencia del deterioro, de lo efímero, del fin, del destrozo. Esta fugacidad se enfatiza aún más en la segunda edición por la presencia de casi todos los poemas agregados (muy en especial, "La mutilación de los patios") y también parecen reiterarla los cambios de lugar: la cercanía inmediata de "Y como una mala canción de moda/ te nombro y te repito" y "Hago señas y signos pasajeros" no hace más que resaltar lo transitorio del amor y de sus rastros.

Son, especialmente, la naturaleza y el amor que enseñan y determinan al hablante en su particular *relacion*(arse) con él mismo, con su entorno y con los otros. La realidad se impone, entonces, cuando en la *relación* amorosa atraviesa las etapas que van desde la ignorancia ilusionada hasta el conocimiento y el posterior desencanto y, así, coincidiendo, sin saberlo, con aquellos que sostienen que el amor feliz no tiene historia en occidente[3], el

---

dos ("Bautismo de polvo", "la cara de Dios", "La mutilación de los patios", "Escena original" y "Disco de Oro"). Además, existen algunos cambios de ubicación.

En la selección final se recogen muchos de los poemas que se irán mencionando a lo largo de este artículo.

[3] Según Denis de Rougemont: "...sólo hay novela del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja, tampoco es el amor realizado sino la pasión de amor, y pasión significa sufrimiento..." *(L'amour et l'occident*. Edition définitive. Paris 10/18, 1972, pp. 15-16). (La traducción es mía: S.B.L.)

joven vive siempre el amor como algo pasajero, con la conciencia de su término, de su destrucción y hasta se empeña en conservar el sufrimiento del abandono para negarse al olvido ("Letra de canción para una melodía vieja").

Siendo de este modo, no puede ser plácido el sentimiento amoroso que se percibe y se vive en su cotidianeidad, sin negarse a la violencia que pueda tener ni a su carga de incertidumbre, dolor, insatisfacción y desconocimiento mutuos, mucho más presentes que una lograda y satisfactoria correspondencia y comunicación, anulada muchas veces por el impulso de poseerse, advertido por el mismo Millán en 1968: "Un primer otro que no es espejo que me refleja y esclarece, sino, por el contrario, que me aspira y funde en una imagen doble, oscura e indiferenciada, que me impide deslindarme, precisar el contorno de yo y por lo tanto develarlo"[4].

Posiblemente para contrarrestar esta continua pérdida de identidad (que puede alcanzar la despersonalización en "Y tu piel me es doblemente extraña"), tal vez por la tenaz inseguridad de la *relación*, quizá por la inesquivable soledad, la presencia del YO es casi una constante: *personal*mente se expresa el hombre joven, con gran proximidad sentimental, a veces; sufriendo transformaciones varias (él mismo o/y su rededor), en otras; o distanciándose como un (auto)observador cuya lejanía puede ser tanta que llega al desdoblamiento: el extremo lo alcanza "Parásito para sí" donde no se trata de un vegetal o de un animal que se aproveche de otro organismo vivo sino del propio hablante, convertido en "Diminuta y viscosa, roja sanguijuela", que se alimenta de sí mismo[5]. Con toda lógica y coherencia, este poema pasa a integrar la sección "Ouróboros", segunda parte de la *Relación personal* definitiva, congregada en *Vida*, que estaba ausente de la primera versión de 1968.

Es innegable que en *Relación personal* se dan progresiones temporales que los cambios de la última edición ponen en especial evidencia cuando ha-

[4] "Poética" en *Trilce* 13 (Valdivia, enero-marzo 1968), p. 15. Retomada en la *Antología de la poesía chilena contemporánea* de Alfonso Calderón. Santiago, Editorial Universitaria, 1970, p. 365.

[5] Nótese el juego con los sonidos del título, "Parásito para sí", cuya paronomasia repite en eco las tres sílabas iniciales de "pará-si-to" y cambia el sentido original de este término valiéndose —como dice Wolfgang Kayser— de los efectos "disolventes" del juego de palabras (*Interpretación y análisis de la obra literaria*. 2ª. ed. revisada. Madrid, Gredos, 1958, p. 178. Tal vez la repetición casi cacofónica del título implique, de algún modo, lo repulsivo de la situación poetizada.

cen más notorio un trayecto desde el infante del comienzo hasta el ser que en los poemas finales parece optar por su suicidio, desde la clara "curva del mediodía" del inicio a la final oscuridad asfixiante, o cuando la travesía del amor pasa por diferentes etapas hasta llegar a su deterioro y su término, concretado a partir de "Historieta sobre un gato y un pájaro de agua". Podría pensarse, entonces, que *Relación personal* posee muchos elementos que permitirían enfocarla como un ciclo donde no sólo hay una historia sino, también, historietas.

Como se dijo, al ser nominado *relación*, este libro alude a una historia, pero ¿qué puede significar, en este caso, el nombre de historietas con que son presentados tres de los poemas del conjunto? A simple vista, podría significar una narración de menor importancia comparada con una historia (la *personal*, por ejemplo); podría referir, asimismo, a un relato donde participan animales: mencionados, por lo demás, tanto en "Historieta del blanco niño gordo y la langosta"[6], en "Historieta sobre un caracol y una mariposa" como en "Historieta sobre un gato y un pájaro de agua" (en estos dos poemas, los animales corresponden también a alguna de las múltiples metamorfosis del hablante y su amada). Además, sabiendo que los artistas plásticos pop se interesaron por estas historias ilustradas, y conociendo la declarada atracción de Gonzalo Millán hacia esa tendencia, es posible que —tal como lo señala el poeta— su inclusión corresponda a una coincidencia temática

[6] En la edición definitiva, el título se vuelve más vago por la variación del artículo femenino al indefinido.

En su excelente análisis sobre *Relación personal*, "Mi otra cara hundida dentro de la tierra", Jaime Concha considera que "las historietas definen un género típico" de este libro y cumplirían diversas funciones: "constituyen escenas infantiles y fábulas personales a la vez. Igualmente, repercuten sobre otros poemas, dándoles a los títulos un sabor de moraleja. ... . No hay duda de que estas fábulas representan el descubrimiento de la eticidad en el niño, la primera y fulminante experiencia del mal". Y añade: "Las historietas de Millán nos comunican asimismo con su particular bestiario. ..." (*Atenea* 421-422; Concepción, julio-diciembre 1968, 425-434).

Por su parte, Javier Campos refiere al "recurso de la 'historieta'" utilizado en el primer poema del libro inicial de Millán. Con frecuencia me parecen discutibles y, en ocasiones, algo mecanicistas, muchas de las interpretaciones que este autor hace en "La visión de la infancia mutilada y su proyección a la mujer y a los espacios sociales en la poesía de Gonzalo Millán". (*La joven poesía chilena en el período 1961-1973* G. Millán, W. Rojas, O. Hahn. Concepción. Ediciones Literatura Americana Reunida-Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, 39-69).

entre "el movimiento pictórico pop" y sus textos primeros[7], que se prolonga, también, a los posteriores "Ouróboros (Historietas), 1968-1969" donde esas imágenes logradas por medio de la palabra se vuelven todavía más visuales y visibles (XVII y XXX, en especial).

DEL DESDOBLAMIENTO A LA DESPERSONALIZACION

En "Ouróboros", el "Dragón Alquímico de Nagari" se auto-define en un epígrafe y sus singularidades empapan y se transforman en los rasgos de estos 33 brevísimos poemas[8], algunos de los cuales habían sido dados a conocer como "Reversos" a poco de haberse publicado *Relación personal*[9]. Tal como este animal, símbolo de la integración, que al enroscarse en circunferencia puede morder su cola donde se halla el antídoto a su propio veneno, en cada uno de estos textos hay un particular uso del lenguaje que provoca una sensación de darse vueltas en redondo, de mirarse a sí mismo, de no trascender los propios límites personales, y así lo entiende el mismo Millán: "...[respecto a *Relación personal*, en "Ouróboros"] se reduce lo sentimental y lo confe-

[7] "Hacia la objetividad" en *Entre la lluvia y el arcoiris*. Algunos jóvenes poetas chilenos, de Soledad Bianchi. Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pp. 55-56.

[8] El símbolo de este animal había sido utilizado por Waldo Rojas para inaugurar y concluir el texto mismo de *Cielorraso* en la Colección del Basilisco (Santiago, Ediciones Letras, 1971), mientras la portada y la contraportada, en cambio, representaban otro motivo. Como lo ha señalado Jaime Concha, Gonzalo Millán y Waldo Rojas se acercan por el frecuente uso de frases-hechas en sus poesías. Dentro de la llamada "promoción del 60", habría que considerar, también, a Manuel Silva Acevedo, Oscar Hahn y Floridor Pérez, por lo menos: cada uno de ellos las incorpora y "trabaja" con características particulares.

Es indudable que para este rasgo, Nicanor Parra y Enrique Lihn serían predecesores y antecedentes.

[9] *Arúspice* 7-8 (Concepción, otoño-invierno 1968) publicó una selección de siete "Reversos" numerados hasta el "LIX": sólo uno de éstos no fue recogido en la estricta selección definitiva de *Vida*, donde sólo se dejaron XXXIII. Dos de ellos fueron retomados en la antología de A. Calderón (op. cit., 267).

Curiosamente, en esa misma revista, bajo el título general de "Jonás redimido", Jaime Quezada dio a conocer cinco poemas breves donde el hablante también se desdobla.

Arúspice era la publicación del grupo homónimo co-fundado por Jaime Quezada y Silverio Muñoz en la Universidad de Concepción. Existió entre 1965 y 1968, aproximadamente. No todos sus miembros fueron universitarios. Además de los mencionados, se ligaron o pertenecieron a él: Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Edgardo Jiménez, José Luis Montero, Jorge Narváez y Ramón Riquelme.

sional. Allí un proceso de ensimismamiento extremo culmina en el desdoblamiento[10] que, en ocasiones —agregaría yo—, puede llegar a la despersonalización.

Ordenados entre el nacimiento y la "despedida" (XXXI); pasando por el enamoramiento, el suicidio, la desintegración, para finalizar con una promesa que anuncia un cambio de ánimo y de actitud frente al amor y la vida (XXXIII)[11], en "Ouróboros" ronda un temple de muerte acechante y de extrema y abismante soledad, no tan alejado del tono de *Relación personal* ni de algunas secciones de *Vida* y de *Seudónimos de la muerte*.

Con unidades o conjuntos de estos volúmenes y de *Virus* y *La ciudad* se asemeja, asimismo, por la presencia y el trabajo con modismos, giros y frases-hechas, y por el declive ambiguo del lenguaje, logrado muchas veces por un sutil traslado al interior de una misma familia semántica: del dinero (XII), de la alimentación (XIII), del cine (XV), entre otros[12]. A la ambigüedad colabora, también, una peculiaridad de "Ouróboros": el singular empleo de la forma reflexiva de primera persona no sólo en verbos pronominales sino en otros que un cambio transforma en reflejos como un modo extremo de sugerir desdoblamiento (XVIII), ensimismamiento y soledad (III).

[10] Ver final del subsiguiente párrafo, las líneas sobre el uso de la forma reflexiva.
La cita corresponde a G. Millán: "Hacia la objetividad" en op. cit., p. 53. (Ver nota 7).
El desdoblamiento puede rastrearse también en *Virus*.

[11] Desde el presente, el poema XXXIII podría considerarse un vaticinio de "Album", sección de "Vida doméstica" que, a su vez, integra *Vida*. Sin embargo, el anuncio optimista no se cumple a causa del posterior fracaso de la vida en pareja.

[12] Mencionaré sólo algunos textos de *Relación personal*: "Letra de canción para una melodía vieja" usa un léxico médico, también presente en "Noticia clínica", donde se entrecruza con el lenguaje del juego de naipes, el musical aparece en "La destrucción del dúo", en "A la Plaza de Armas me iré entre palomas" se fluctúa entre las familias semánticas del dinero y del empleo.
A propósito de las "clases de palabras semánticamente equivalentes", revisar: *Estructuras lingüísticas en la poesía* de Samuel R. Levin (Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1983), espm. pp. 85-86.
Utilizando la terminología de Michel Riffaterre, podría decirse que en estos poemas habría "signos de oblicuidad semántica" por "desplazamiento" y por "distorsión" ("La significance de poéme" en *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, 1983, 11-37).

El deterioro del amor

No es de extrañar este particular uso del lenguaje, pues lo que pretenden estos poemas es mostrar un intenso abandono e incomunicación, ligado, sin duda, a la concepción del amor y de las relaciones humanas que se desprenden de la obra de Millán, a partir de *Relación personal* donde —como dije— la conciencia de finitud persigue y es inseparable del vínculo amoroso, desde su origen, como dos facetas necesarias a este sentimiento.

Pero esta idéntica visión se prolonga y puede percibirse, también, en *Vida* y en *Seudónimos de la muerte*. El fragmento "Vida doméstica" de esta primera obra muestra progresivamente, a través de sus cinco partes —"Album", "Nido", "Incubadora", "Apocalipsis doméstico" y "O'Connor St. Blues"—, el deterioro entre las afinidades de una pareja, previsto por el hablante desde el mismo inicio de "El contrato" al que aporta el "miedo a la fragilidad de todo".

Numerosos poemas del conjunto de la sección parecen fotografías que fijan momentos, situaciones y hasta elementos, presentes en la "vida doméstica" de un matrimonio, desde una perspectiva punzante y reveladora de múltiples desencuentros que finalizan en la separación.

El paso del tiempo conlleva, entonces, una decadencia que impregna, también, el ambiente que rodea al hablante ("Apocalipsis doméstico"). Estos quiebres y roturas de relaciones humanas y del entorno físico vecino no se perciben sólo en el sufrimiento de la voz que se expresa en los poemas sino que colorea también títulos como "O'Connor St. Blues" que con su partícula final, tomada del nombre del desencantado canto popular norteamericano, hace extensiva la pena más allá de la precisa calle aludida, que el rompimiento matrimonial obligó a abandonar.

Tal como en *Relación personal* donde la violencia no era ajena al amor y se transmitía y contaminaba incluso el afecto y la sexualidad, ésta y otras limitaciones aparecen también en *Vida:* así, ni siquiera el poema "Novia" está lejos del universo defectuoso y manchado construido en estos escritos donde la "basura" parece prevalecer sobre la "pureza", y donde los amados se cosifican entre ellos y son vistos como objetos por sus cercanos ("Regalo de bodas").

Tampoco la ternura por la llegada del hijo, presente en varios textos de "Incubadora", logran mitigar el escepticismo y desconfianza hacia la vida en todos sus aspectos. Sea por problemas propios o por impedimentos ajenos —como en *Seudónimos de la muerte*—, las situaciones parecen conspirar

para agudizar y mantener una constante y definitoria fragilidad, apuntada con hondura en dramáticas imágenes definitivamente visuales, al inicio de "Nido" y al clausurar "El bosque de Kralingen: fragmentos de un retorno parcial" que concluye *Seudónimos de la muerte*:

"No me alabo. Hago por ti
lo que por su hembra
el pájaro carpintero:
el nido en un árbol podrido".

("Nido" en *Vida*)

"Arbol de la esperanza,
creciendo al borde
del abismo
con la mitad
de las raíces al aire:
¡Mantente firme!"

("El árbol de la esperanza" en *Seudónimos de la muerte*).

UNA IMAGEN URBANA NEGATIVA

Si en *Relación personal*, la ciudad apenas se atisba pues prima un ambiente natural, campestre o marítimo, bastaría sólo el poema "Y tu piel me es doblemente extraña" para notar la percepción de una urbe poco amable por su artificialidad.

La ciudad, en cambio, es un libro completamente referido a un ámbito espacial que es, asimismo, escenario de una obra poética con argumento y personajes, y escena de su escritura. Entonces, no sólo importa la temática urbana sino, además, que en este texto se produzca una reflexión sobre el escribir, en general, y sobre la escritura de la obra que en el momento de la lectura está ante nuestros ojos, es decir, sobre esta segunda publicación de Gonzalo Millán.

Nuevamente, el espacio representado en *La ciudad* es negativo y desde el primer fragmento se alude a "la herida" que la lesiona y que se hace extensiva, asimismo, a sus habitantes, a todos, vencedores y vencidos. "La ciudad toda está herida", se señala sólo cuatro unidades antes del término, en el fragmento 64, cuando se retoma esta imagen que es casi una definición de esa urbe asolada por una dictadura. Esta misma causa podría ser el motivo de la peste que contagia tan indiscriminadamente que hasta "El lenguaje está contaminado" por el solo hecho de referir a una atmósfera infestada. Esta es una de las lacónicas formulaciones, características de esta obra, que su-

giere y postula toda una concepción del lenguaje (literario) y de la escritura, a la que me referiré más adelante.

¿Dónde se sitúa esa ciudad asolada por un tirano? Varias concreciones, temporales y espaciales, hacen pensar que se trataría de Santiago, si bien lo poetizado no es espejo sino reelaboración imaginaria donde aparecen ciertas situaciones, rasgos o momentos reconocibles históricamente. Es cierto que en el fragmento 48 es imposible no identificar algunos acontecimientos resultantes del golpe de estado chileno, pero el modo como se presentan parece subrayar un deseo de *hacer ver* la libertad que puede tomarse el escritor frente a la "realidad real" para componer una obra: así, toda esta parte está dispuesta como si fuera una película proyectada en sentido inverso, es decir, tomando como punto de partida lo que en efecto sucedió, el poema continúa los hechos, pero al revés, pues en lugar de avanzar, éstos retroceden.

A pesar de estas *situadas* menciones, un formulado anterior provoca un quiebre espacial, y así: "Toman once./ Toman mate" pareciera proponerse ampliar el espacio geográfico, ya que mientras en Chile se usa esa primera expresión, la costumbre aludida en segundo lugar resulta más usual en Argentina, Uruguay y Paraguay, países donde también sucedían hechos represivos similares a los expuestos.

"Las definiciones deben ser claras y breves", señala uno de los personajes de *La ciudad*, como aludiendo a los enunciados que componen el libro. Así, con expresiones cortas y concisas, tal vez semejantes a los ejemplos de los diccionarios o a las frases utilizadas en la enseñanza de idiomas[13], se va construyendo este mundo ficticio donde impera una atmósfera agobiante y casi

[13] Sobre *La ciudad*, ver: "Sobre la construcción de *La ciudad*" de Gonzalo Millán (tengo solo el texto mecanografiado que, con posterioridad, apareció en *Posdata* de Concepción). También las reseñas de Jaime Quezada: "El recurso del silabario" (*Ercilla* 2321, Santiago, 23 enero 1980), Jaime Giordano (*Araucaria* 11, Madrid, 1980) y de Hernán Castellano Girón (*Trilce* 1, Madrid, abril 1982), y los artículos: "Exilio, conciencia: coda sobre la poesía de Millán" de Jaime Concha (*Maize* 1-2, San Diego, 1981-1982, 7-15), "Re-construir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio" de Steven White (Literatura chilena, creación y crítica 23, Los Angeles, California, enero-marzo 1983, 12-15) "Gonzalo Millán construye *La ciudad*" de Grinor Rojo (en su libro *Crítica del exilio*. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Santiago, Pehuén, 1988. Reproduce su artículo "Poesía chilena del exilio: a propósito de *La ciudad* de GM" publicado en *Ideologies and Literature* 17, Minneapolis, sept.-oct. 1983, 256-278), "Mirar la ciudad en poemas de Gonzalo Millán y Tito Valenzuela" de Soledad Bianchi (*Berthe Trépat* 2, Barcelona, noviembre 1983, 14-23), Walter Hoefler: *Prospecciones I*. Sobre Gonzalo Millán. Ed. mimeografiada, s.f. 31 pp.

sin salida, causada por las razones políticas ya dichas y obtenida, también, por esa lectura sincopada a la que obligan las sentencias que constituyen los versos, entregadas generalmente a través de un hablante en tercera persona. Distinto aparece, entonces, este nuevo trabajo de Millán si se le compara con el precedente pues es efectivo que once años antes, en *Relación personal*, por lo general se expresaba un YO. Sin embargo, una semejanza puede establecerse con algunos textos sueltos que se habían publicado antes de *La ciudad* donde podía notarse ese camino "hacia la objetividad" que le interesaba a su autor[14].

Muchos de ellos pasaron a integrar la sección "Nombres de la era" de *Vida* que a pesar de su supuesta "objetividad", porque rara vez se hace presente una voz personal, resultan una crítica enérgica y terrible a la sociedad de consumo, aludida tangencialmente en las sinécdoques que constituyen varios de los títulos de sus fragmentos.

Al igual que en "Vida doméstica", ahora son también cinco las divisiones de "Nombres de la era". De este modo, "Vacaciones", "Refrigerador", "Automóvil", "Noche" y "Poemas hipotéticos" acogen una cantidad diversa de textos donde la muerte es una presencia ineludible y constante que responde a una visión apocalíptica que afecta no sólo a los seres individuales sino, asimismo, a nuestra civilización y a la humanidad en su conjunto.

Una frecuente y móvil tercera persona casi se reduce a ser una perspectiva o una rápida mirada que se detiene en situaciones o elementos que le resultan especialmente destacables y paradigmáticos. Entonces, nuevamente, muchas veces por medio de descripciones, se elaboran poemas que, acabados, parecerían nítidas fotografías que, en ocasiones, apuntan en especial a acentuar la repetición de gestos y costumbres, por poco autónomos de la voluntad humana.

Más que hombres o mujeres "vivos", aparecen aquí entes maquinales,

[14] Los poemas a que me refiero aparecieron, con variaciones en versos o en los títulos, en *Nueva poesía joven de Chile*. Selección, ordenamiento y notas de Martín Micharvegas. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972, pp. 47-52.

Antonio Skármeta certifica esa diferencia entre los hablantes de *Relación personal* y aquel de los nuevos poemas (*Revista Chilena de Literatura* 1, Santiago, otoño 1970, 91-95).

Refiriéndose a algunos textos de *Relación personal*, Jaime Concha señaló: "Hay una marcada tendencia a configurar objetalmente los sentimientos y las emociones. Sentimientos-objetos, muchos de estos poemas preparan ya ese inquietante 'Automóvil'...", y habla también de "la materialización de las situaciones poetizadas" ("Mi otra cara...", art. cit., p. 451).

automatizados y dependientes de objetos que han llegado a dominarlos ("Niño", "Esplendoroso día") y aunque no se explicite, es indudable que esta mecanización y esclavitud, propias de la sociedad industrial, se consideran afincadas en la ciudad contemporánea. Muchas veces esta poesía evidencia las dificultades para comunicarse, existentes en un mundo donde las relaciones directas se mediatizan o donde priman las ansias de posesión y el fetichismo.

De estos poemas puede desprenderse una imagen selvática de la ciudad que se transforma en un laberinto que puede llegar a ser mortal, un lugar que en vez de reunir, aísla, separa, ahoga, y estas características le son tan propias que no siempre es necesario mencionarlas como situaciones urbanas ni tampoco es preciso criticar explícitamente, pues las circunstancias y actitudes presentadas están como señales de un desplazamiento del carácter sacro a ciertos objetos (de la técnica), verdaderos "mitos de la vida cotidiana"[15], que la sociedad de consumo respeta y hasta adora.

OTRAS VIOLENCIAS

Como intensidad en un tema ya presente en obras anteriores de Gonzalo Millán, puede percibirse *Seudónimos de la muerte*. Aparecido en Santiago, en 1984, a poco del término de la censura previa de los libros, impuesta durante casi una década por el gobierno militar, este nuevo volumen aborda con certeza y sin rodeos la brutalidad de la represión —que ya se había advertido en *La ciudad*—, en un conjunto de poemas congregados en el primer segmento, "Visión de los vencidos". Sin embargo, Millán amplía el alcance del castigo político y percibe el exilio como otra etapa represiva, en una se-

[15] *Mythologies* de Roland Barthes. Paris, Seuil, 1957.

Respecto a "Nombres de la era" (Una profecía sicodélica de funcionamiento hidráulico), de 1970, conviene aclarar que no sólo se distancia de los escritos inmediatamente precedentes por su longitud sino que, además, se opone a los anteriores que mostraban la mitología de la civilización industrial, sus mecanismos y funcionamientos. Aquí, por el contrario, un tono profético se utiliza para proponer una utopía social (y no una "utopía al revés", como en algunos de los textos previos) en un extenso poema acumulativo cuyo final desconcierta, pues los puntos suspensivos finales podrían apuntar tanto a esa vocación de "funcionamiento infinito", expresada en su introito, como también a un mal augurio o presagio apocalíptico, pues entre los nombres que se le dan a esta "Segunda Era", el último señala que "también será llamada Era del Principio del Final...". Ver tb. W. Hoefler, *op. cit.*, 21.

gunda parte llamada "En el país de la hoja". Por último, "El bosque de Kralingen: fragmentos de un retorno parcial" completa el libro y el ciclo del destierro con el regreso al país de origen, enlazándolo con el amor y su carga de violencia, observadas en *Relación personal* y en secciones de *Vida*.

Utilizando el nombre de un texto ya clásico que recoge "Relaciones indígenas de la Conquista"[16], la "Visión de los vencidos" de Millán se propone, asimismo, dejar constancia de una derrota política donde los vencedores se ensañan con sus oponentes.

Sin ser una autobiografía, es innegable que *Seudónimos de la muerte* —al igual que *Vida*— expresa vivencias personales, no *vividas* obligatoriamente por el propio hablante. Puede tratarse, en cambio, de impresiones frente a hechos experimentados por otros o, incluso, de circunstancias oídas o leídas.

De nuevo existe, entonces, el deseo de dejar huellas, de hacer permanecer mediante la escritura. Sin embargo, si bien hay rasgos testimoniales, nunca se da facilismo, ni se alude siempre a situaciones *reales*. Por esta razón, cuando en "Ideas" se dice:

> "Hermosa es mi piel de visón.
> Me persiguen por ella.
> Me capturan. Por ella
> me matan. Me desuellan", ("Visión de los vencidos").

la situación del perseguido se hace extensiva al animal con el que el ser humano se identifica por su semejante debilidad e impotencia frente al conquistador.

Usando con frecuencia un YO, aparece en esta sección una suerte de recorrido, tal vez cercano a un "álbum", que en sus enfoques o momentos muestra las diferentes penas y afrentas soportadas por las víctimas de una guerra que nunca se dio.

[16] *Visión de los vencidos*. Relaciones indígenas de la Conquista. Introd., selección y notas: Miguel León-Portilla. 12ª. ed. revisada y enriquecida. México, UNAM, 1989. 224 pp. (Bibl. del Estudiante Universitario 81).

En "Hacia una poesía totalizadora" (*Cauce* 30, Santiago, 6 de noviembre de 1984, 48-49), Mariano Aguirre hace agudos alcances sobre *La ciudad*, *Vida* y *Seudónimos de la muerte*.

Seudónimos de la muerte podría enfocarse como un diario de vida (más/menos ficticio). En su segundo tiempo, "En el país de la hoja", el lector se encuentra con poesía *sobre* el exilio y realizada, también, allí. hay en estos poemas una progresión narrativa que se inicia con una reflexión sobre el destierro, antes del viaje, que se prolonga con escritos sobre la salida del país, la llegada al territorio ajeno, la extrañeza y el sentimiento de desarraigo, para finalizar con "Saint John River. N.B." donde, oponiendo el ayer al presente, el hablante reconoce un cambio de actitud y agradece a "esta generosa tierra" dé acogida.

A pesar de una fuerte carga de añoranza, de la poesía de Millán están totalmente ausentes los lugares comunes y la mitificación, presentes con cierta frecuencia en la poesía *del* y *sobre* el exilio. Millán los supera mediante su conocida preocupación por el lenguaje preciso y apropiado y por el uso de una fantasía que, en ocasiones, transforma los poemas en nítidas imágenes visuales. En "Hockey", por ejemplo, el hablante se sirve de su condición de extranjero para burlar a la "muerte canadiense"[17], y en "Apátrida" y "Mercado", el sentimiento de diferencia transforma al hablante en objeto.

Curiosamente, la posibilidad del regreso también se vuelve dramática en el tercer período de *Seudónimos de la muerte* pues en "El bosque de Karlingen" es sólo la mujer de la pareja de expatriados quien puede retornar a su país. En muchos apóstrofes a su amada, el hablante se lamenta y demuestra resentimiento respecto a una posibilidad que a él le está prohibida. Como señalé, puede observarse en esta sección una dosis de violencia, inseparable del amor que se piensa tan agresivo que, incluso, los amantes se conocen cuando ella está herida ("La muchacha del herpes"). Entonces, como un signo premonitorio, el desgarro y el deterioro se transmiten y contaminan toda la relación que, ahora, es afectada por causa de otros —los vencedores, nuevamente—, quienes deciden en lugar de los propios enamorados.

La mayoría de estos textos son meditaciones traspasadas por el dolor. Ordenadas temporalmente entre el encuentro, el anuncio del posible regreso para ella, el comportamiento de él, la partida de la mujer, las especulaciones sobre su llegada y la comparación de ambas circunstancias, cerrar esta unidad con "El árbol de la esperanza" (ya citado) pareciera significar que el hablante se niega a persistir en sus lamentos y que a pesar de la precarísima situación del árbol (y de él mismo), no desea negarse a la posibilidad de conti-

[17] Grinor Rojo me recordó que en *La tierra baldía* de T.S. Elliot aparecía "la muerte por agua", mientras en "Hockey" de Millán, ella "se desliza.../ rauda sobre el hielo".

nuar, en una actitud muy diferente a la manifestada en "Eclipse", el último poema de *Relación personal*.

LA OBSESION DE LA ESCRITURA[18]

Si en todas las obras de Gonzalo Millán se hacen referencias a la escritura, con profundidad y alcance variable, las reflexiones meta-literarias y meta-lingüísticas de *La ciudad* y de *Virus* se vuelven temas fundamentales.

Desde *Relación personal*, sin embargo, eran perceptibles fugaces grafías[19], destinadas a desaparecer tanto por la levedad del soporte —un árbol, un bolsón, la piel— como por la utilización de medios escriturales tan momentáneos como la saliva que, evidentemente, deja rastros demasiado precarios y perecederos, ligados, sin duda, con la concepción del amor que se desprende de ese primer libro.

"Amanece./ Se abre el poema.", es el inicio absoluto de *La ciudad*. Como ya se dijo, puede verse aquí un intento deliberado y explícito de entrelazar y vincular el trabajo poético con las actividades y acontecimientos que suceden en el texto. Así, en la lectura, nosotros-lectores vamos conociendo ese espacio urbano que, a su vez, integra y forma parte de ese otro espacio que es el poema, aquél producido por un anciano, una de las figuras de este mundo ficticio de la urbe, que perdura por toda la extensión del volumen: entonces, cuando *La ciudad* finaliza, su escritor deja de existir (o viceversa).

Sin embargo, muchos de los razonamientos sobre el lenguaje y la literatura y respecto al poder de la palabra y la construcción de la obra no dependen de este longevo autor, sino que obedecen a un impersonal hablante básico, totalmente consciente del proceso de la escritura y de la labor literaria, que son mencionados con frecuencia.

A través de estos versos va apareciendo toda una concepción sobre el lenguaje y el quehacer literario y cuando se dice: "El anciano remeda./ El

[18] Mariano Aguirre llamó "La obsesión de la escritura" a un artículo suyo sobre *Virus* donde apunta a varios de los aspectos que yo trato en este párrafo (*La Epoca*, Santiago, 8 de mayo de 1987, p. 23). Ver tb.: *Le dégré zéro de l'écriture* de Roland Barthes. Paris, Seuil, 1972. (Points 35).

[19] Para J. Concha, estas inscripciones son "verdaderos epitafios" y "leyendas póstumas del amor" que no pueden ser consideradas "cifras culturales" sino "marcas de la experiencia": "Mi otra cara..." *art. cit.*, pp. 428-430.

anciano se pasa el tiempo jugando./ Inventa una ciudad de juguete.", no hay duda que existe especial interés en mostrar el carácter lúdico e imaginario del escribir de los que participan la elipsis, la ambigüedad sonora o la constante relación entre significante y significado:

"La mordaza impide el habla.
Vvms mrdzds.
Vvmos mrdzdos.
Vvimos mrdzados.
Vivimos amordazados".

Es notorio, también, que la escritura se estima un trabajo manual, similar a coser o componer zapatos. Asimismo, el lenguaje es considerado en su opacidad: entonces, el vocablo escrito "repite... imágenes" que tienen la misma consistencia tangible de los objetos pre-literarios: "El anciano corrige./ La goma borra lo escrito./ Donde había un edificio deja un sitio baldío." porque allí, en el soporte, en el papel, hay sólo un hueco en espera que otro término ocupe ese lugar desierto.

Algunos de estos principios se propagan: de este modo, en "Ouróboros" XXIV, esta materialidad se concreta y se extrema hasta el límite de poder tomar una letra O entre los dedos, tal como en "Puntura" de *Virus*. En ese mismo volumen, un vocablo se hace tan tangible que se hace posible extraer "jugo/ de la porosa palabra *naranja*." ("Practicante").

Un idéntico cuidado por exponer la escritura como una actividad inseparable de materiales táctiles y corpóreos se extiende y profundiza en *Virus*: al lápiz, la goma y el papel, mencionados como instrumentos y soporte en *La ciudad*, se adjuntan, ahora, las referencias al escribir, al bolígrafo, la pluma fuente, la máquina de escribir, la tinta, el papel secante, el alfabeto, el idioma, las palabras, los versos, los poemas, el texto, las correcciones... Sin embargo, el ejercicio de apuntar, borronear y componer no se concibe limitado a la mano ni a cifrar caracteres sobre una hoja: entonces, como un engarce entre las obras extremas de Millán puede contemplarse la importancia otorgada a la oralidad, muy evidente en el nuevo "Disco de Oro", de la *Relación personal* definitiva[20].

[20] "Disco de Oro" fue publicado por primera vez en *Poesía joven de Chile*. Selección y prólogo de Jaime Quezada. México, Siglo XXI, 1973 (Colección Mínima 63), 46.

Y así como en ese primer libro no sólo era importante la voz o una "aspiración expirada", en *Virus* se hace actual la ya lejana observación de Jaime Concha que señalaba: "Millán localiza la fuente de la poesía en la mojadura elemental de la saliva". Con todo, pareciera no querer aislarse la escritura del habla ni la baba de la escritura, ni viceversa ("Reserva", "Vacuna", "Colonización efímera", "Jugo de bellota", "Título de autoría"), y, por esta razón, el alcance que se le otorga al acto de leer ("Paradero de taxis", "Lectura") podría verse como un resultado de la necesidad de entablar nexos entre lo oral y lo escrito.

En *Vida*, a veces era un poeta quien se expresaba cuando aludía a su quehacer literario, pero ya allí aparecían las auto-apelaciones que se hacen tan constantes en *Virus*, donde es muy frecuente que el propio escritor se dirija a sí mismo utilizando el TU en muchísimas de sus reflexiones sobre el escribir, creando, nuevamente, ese desdoblamiento al que me referí antes. En esta real "obsesión de la escritura", al hablante parecen no habérsele escapado aspectos de su faena, que enfoca desde los más diversos ángulos. Así, tal como en "Boliche" de *Vida*, se constata la inutilidad de la poesía, en *Virus* se insiste en la aflicción que acarrea el acto de escribir cuyo padecimiento puede llegar hasta el dolor ("Avispa"). Pero, no obstante la angustia, sin descanso se continúa el cuestionamiento sobre el proceso escritural, del mismo modo que el poeta prosigue su labor, a pesar de su consecuente soledad y pese a la monotonía, rutina y distancia que puede establecerse con la "variedad del exterior". Sin embargo, "Trabajo gozoso" que es una de las muestras que relaciona pintura y escritura, evidencia que la libertad y el juego permiten no derivar siempre en el fracaso.

Parece innegable que *Virus* representa un momento de crisis del hablante frente al escribir, de ahí su cansancio a formas poéticas muy usadas ("Borrón y cuenta nueva", "El viejo poney"), su escepticismo y desconfianza respecto al lenguaje y a la eficacia de cierto tipo de escritos ("Combatiente"), de ahí también tanto su ironía como sus recomendaciones y su inclinación al silencio. De ahí, además, el título y el epígrafe pues al apropiarse de la frase de William S. Burroughs que constata: "La palabra es un virus", el poeta la considera una enfermedad contagiosa, una infección y hasta un veneno.

Desde *Vida*, Gonzalo Millán no teme incorporarse a su propia escritura, no sólo en experiencia sino, también, en... escritura. Es así, como en sus tres últimas composiciones hay textos que refieren a letras de su nombre o apellido o a éste completo. Sin duda, el poema "Firma" significa que el artista quiere hacerse presente al interior de su obra, pero al no tratarse de la rúbrica manuscrita, se produce un deseado enlace entre la mecanización de la que

todo libro —y *Vida*, también— es producto y el maquinismo tan presente y revelado en los poemas que lo componen[21].

Esa "Firma" que, como marca personal, aún está "inconclusa" en *Vida*, recién se completa en *Virus* ("Conclusión sobre la firma"), tal vez para señalar el término de esa etapa poética que Millán percibe finalizada y que con sus cinco libros visualiza cómo ese instrumento de la escritura que es la "mano", esa misma mano que en estas páginas hemos intentado leer en algunas de sus líneas.

Selección de poemas de Gonzalo Millán

HISTORIETA DEL BLANCO NIÑO GORDO Y UNA LANGOSTA

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.

[21] W. Hoefler alude a este mismo poema (*op.cit.*, desde p. 20).

Eclipse

Y a veces pienso que después de tanto
y tanto aire, soplo y saliva malgastados
en el intento de apagar el sol,
como me dijeron,
estará sólo la manta de la oscuridad,
ahogándome,
y nada más en torno a mi cabeza,
si lo apago.

La mutilación de los patios

Del garrón reciente del limonero
cuelga un par de patas de ave,
secas, atadas por un cordel sucio.
Ni señas de la rama del columpio
ni la lerda gallina castellana
que picaba trozos verdes de vidrio.
Un puñado ruin de aserrín rucio.

Y como una mala canción de moda te nombro y te repito

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.

Hago señas y signos pasajeros

En aquel mismo árbol fui a buscar
otro verano, el corazón ése, mal grabado
sobre una playa de corteza tersa
con la hoja viva y rota de un cuchillo.
La crecida del invierno y de la savia
había arrastrado nuestras letras,
flechas y dibujos infantiles,
hasta perderlos en el laberinto para siempre
tragados por el remolino de las ramas.

Letra de canción para una melodía vieja

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

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

Y tu piel me es doblemente extraña

Mientras en lo alto se iluminan
las ruedas gigantescas y las torres,
huimos a escondernos
a un cuarto cubierto de postales,
en donde libres de las ropas
de nuestra piel borramos

el olor a perfumes
y el olor a manillas de metal
de nuestras manos.
Hasta quedar en la noche
de falsos colores comerciales,
desnudos, espantados,
sin cuerpos, sin rostros, sin olores.

XXII

Diminuta y viscosa, roja sanguijuela:
me adhiero a mi espalda blanca y me chupo,
en sangrienta ampolla me englobo, jorobado
a mí mismo me peso desangrado,
me adhiero a mi henchida bolsa y me chupo:
Diminuto y pálido, voraz gusano.

Historieta sobre un gato y un pájaro del agua

Repetido por los vidrios y el agua,
dorado, me pavoneé ante ti, inocentísimo,
y mis castañas alas de mojadas plumas
agité y envuelto en mi larga y doble cola
de velos y abanicos, saqué espuma.

Pececillo muerto ya,
tieso y seco sobre el piso,
luego que tu blanda zarpa
volcó la pecera de la mesa.

Con mi vida y la tuya a cuestas abajo,
arrastro mi rastro de babas y subo
con palos de ciego a tu siga y encuéntro-
te, mariposa lista al vuelo y dispuesta
a dejarme otra vez con el bulto.

XVII

Tenso el arco
del pecho
y lo suelto.
Como una exhalación
mi corazón vuela
a ensartarse
en la flecha.

XXX

Vomito sapos y culebras,
sabandijas
de una tentación de santo.
Finalmente de mi boca
sale un globo que dice:
Los ratones me comieron
la lengua.

XXXI

Esta es la despedida.
Me saco la camiseta
color carne
de hombre de historieta,
y cierro mis tristes ojos,
color del humo
de un agua que hierve.

XXXIII

Quiero decir amor
hasta perder la voz,
la entraña, el seso,
tal como todo
lo que en aire, mar
y tierra alienta
y clama por pareja.

Me prometo:
No más saña de alacrán
en círculo de fuego.

XII

Me pago de mí mismo
y me doy
vuelto y vuelta
el sello y la cara.

XIII

Me siento a cenar
y me sirvo,
bien preparado
y compuesto
para mi gusto
en un plato.
Me devoro con hambre,
tenedor y cuchillo,
y rebaño hasta dejar
libre la silla
y limpio el plato.

XV

Acomodador del rotativo
de mi mente. Aburrido
de una película vista
hasta el cansancio,
con la linterna
alumbro
mi sexo.

Noticia clínica

Hora por hora, todos los días
en anaranjados y espumosos orines
echo fuera los podridos huevecillos
y al gusano que masqué de tu manzana:
Dama coriácea de corazón, sobada
y pringosa carta de naipe
de una baraja de segunda mano.

La destrucción del dúo

Fui tu instrumento vano y lleno de viento
o si lo prefieres, un solista que ignora
la cuerda que tocó entre tus maderas.
Y si bajo la dirección de tu batuta
y a la ciega siga de tu partitura
sonó la flauta,
te confieso mi creencia
de que ese agudo y ridículo pitido
no vale un pito.

Me pagas con mala moneda, mujer,
y con un sueldo vital el empleo
que te hago de mi amor y de mi tiempo.
Me voy a jubilar un día de éstos
y me retiraré a vivir gastado,
sólo con mis pobres rentas.

XVIII

Me enamoro de una mujer
y me abandono por meses.
Me diviso en su compañía
por plazas y avenidas
y me siento muy solo,
hasta que me veo regresar,
triste, dispuesto a olvidarla.

III

Me preño, me alimento y crezco
ovillado en mi interior, me hincho
y pateo el vientre hasta dolerme.
Un día me canso de esperarme,
me enlazo el cordón al cuello,
me saco la lengua y aborto.

El contrato

Por mi parte a este contrato aporto
mi adorada y devoradora desdicha,
un frasco con clavos
de olor (afrodisíacos),
y el miedo a la fragilidad de todo.

Novia

Atrapo una mosca posada
en el cajón de la basura.
La limpio y desinfecto
hasta dejarla "blanca
y radiante como una novia".
Entonces escribo un poema
en sus alas sobre la pureza.
La suelto. Vuelve volando
a posarse en la basura.

Regalos de boda

Después de regalarnos
a su antojo, nos pusieron
en un departamento puesto
como la parejita de novios
en lo alto de una torta
encalada
de siete pisos.
A cambio, cada uno exigió
una tajada de nuestra vida.

La ciudad

1.

Amanece.
Se abre el poema.
Las aves abren las alas.
Las aves abren el pico.
Cantan los gallos.
Se abren las flores.
Se abren los ojos.

Los oídos se abren.
La ciudad despierta.
La ciudad se levanta.
Se abren llaves.
El agua corre.
Se abren navajas tijeras.
Corren pestillos cortinas.
Se abren puertas cartas.
Se abren diarios.
La herida se abre.

Sobre las aguas se levanta niebla.
Elevados edificios se levantan.
las grúas levantan cosas de peso.
El cabrestante levanta el ancla.

Corren automóviles por las calles.
Los autobuses abarrotados corren.
Los autobuses se detienen.
Abren las tiendas de abarrotes.
Abren los grandes almacenes.
Corren los trenes.
Corre la pluma.
Corre rápida la escritura.

Los bancos abren sus cajas de caudales.
Los clientes sacan depositan dinero.
El cieno forma depósitos.
El cieno se deposita en aguas estancadas.

Varios puentes cruzan el río.
Los trenes cruzan el puente.
El tren corre por los rieles.
El puente es de hierro.
Corre el tiempo.
Corre el viento.
Traquetean los trenes.

De las chimeneas sale humo.
Corren las aguas del río.
Corre agua sucia por las cloacas.
Las cloacas desembocan en el río.
Las gallinas cloquean.
Cloc cloc hacen las gallinas.
De la cloaca sale un huevo.

El río es hondo.
El río es ancho.
Los ríos tienen afluentes.
Los afluentes tienen cascadas.
Los afluentes desembocan en el río.
Las avenidas son anchas.
La calle desemboca en la avenida.
El río desemboca en el mar.
El mar es amplio.

48.

El río invierte el curso de su corriente.
El agua de las cascadas sube.
La gente empieza a caminar retrocediendo.
Los caballos caminan hacia atrás.
Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.
Las balas entran en los cañones.
Los oficiales enfundan sus pistolas.
La corriente se devuelve por los cables.
La corriente penetra por los enchufes.
Los torturados dejan de agitarse.
Los torturados cierran sus bocas.
Los campos de concentración se vacían.
Aparecen los desaparecidos.
Los muertos salen de sus tumbas.
Los aviones vuelan hacia atrás.
Los "rockets" suben hacia los aviones.
Allende dispara.

Las llamas se apagan.
Se saca el casco.
La Moneda se reconstituye íntegra
Su cráneo se recompone.
Sale a un balcón.
Allende retrocede hasta Tomás Moro.
Los detenidos salen de espalda de los estadios.
11 de septiembre.
Regresan aviones con refugiados.
Chile es un país democrático.
Las fuerzas armadas respetan la Constitución.
Los militares vuelven a sus cuarteles.
Renace Neruda.
Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.
Le duele la próstata. Escribe.
Víctor Jara toca la guitarra. Canta.
Los discursos entran en las bocas.
El tirano abraza a Prat.
Desaparece. Prat revive.
Los cesantes son recontratados.
Los obreros desfilan cantando
¡Venceremos!

Niño

Encontrarán siglos después,
cuando sólo queden los envases
de una sociedad
que se consumió a sí misma,
sus restos
de pequeño faraón
dentro de un refrigerador descompuesto,
enterrado
bajo unas pirámides de basura.

Esplendoroso día

¡Esplendoroso día!
Y lava, encera, acaricia
como no acariciará nunca
a su mujer ni a los hijos,
el necrófilo, su automóvil.

Saint John River N.B.

Hoy hago las paces
con esta generosa tierra
gracias a este torrente amplio
como arteria de bisonte piel roja
o yugular de caballo araucano.
Yo que ayer escupí en sus hielos,
hoy beso con reverencia
sus sagradas aguas consanguíneas.

Hockey

La muerte canadiense
se desliza hacia mí,
rauda sobre el hielo
como un jugador de hockey
esgrimiendo
su guadaña de palo.
Yo no sé ni patinar,
yo juego fútbol, le digo.

Apátrida

El avión que acaba de aterrizar
me depositó en un sobre aéreo
tamaño aeropuerto.
No traigo dirección ni remitente.
Carezco de nombres y equipaje.

Los altavoces
anuncian mi llegada amplificando
el supersónico silbido del vacío.
y señalan pájaros
detectores de metales mi paso
con sus trinos estridentes.

En adelante me será barrera
el horizonte, para siempre cierro
dentado.
Me apego a la pared
con la espalda engomada de sudor;
tras el flash, un matasellos al rojo
para herrarme, busca mi rostro.

MERCADO. Colonel By Market. Ottawa.

Miradme,
el orgullo de la huerta familiar,
ahora un producto de exportación.
Oíd mi nombre irreconocible
y mi cerebro voceado como un repollo
en este extranjero mercado de trabajo.
Puro y sucio, recién desarraigado,
un rábano blanco.

LA MUCHACHA DEL HERPES

Cuando te conocí tenías
un herpes en los labios.
Pocos habrían osado
besar tu boca,
pero yo adiviné
que tras los labios heridos
había una brasa dulce.
—No lo hagas, advertiste,
Ojalá te hubiera escuchado

XXIV

Mantengo entre los dedos
pulgar e índice
una esférula negra,
la O de un monosílabo
como la de Yo o No;
cochinilla de humedad,
minúsculo armadillo
que en sí mismo se cierra.

PUNTURA

Sostienes con la pinza
del pulgar y el índice
la O de un monosílabo
que a punto se cierra
en sí misma
como un esfínter
de hormiga. ¡Ohyo mínimo!

The O is playable.
Robert Indiana

PRACTICANTE

Te ejercitas con el bolígrafo
de punta retráctil
como con la hipodérmica
el aprendiz de practicante:
inyectando glóbulos de aire
y extrayendo jugo
de la porosa palabra *naranja*.

Disco de Oro

Hago como si tocara una guitarra
con las manos que escriben,
y con la boca que susurra
estas inaudibles palabras
hago como si cantara a jóvenes
enloquecidos al oírme.
Escribo este poema,
como cualquier muchacho
compone una canción
que sabe no estará jamás
entre las diez primeras,
soñando con un Premio Nóbel
o el Disco de Oro.

Reserva

Estoy sordo
a la palabrería de los ágrafos.
Estoy ciego
al literateo de los grafómanos.
Son cada vez menos las palabras
que incrusta en el papel mi pluma.

Son cada vez menos las palabras
que salen de mi boca embozada
por el bigote que zurce mis labios
con cientos de puntos entrecanos.

Vacuna

En realidad ya no escribo,
inoculo vocales, consonantes
de un alfabeto de microbios.
Vacuno con el virus
de la verborragia, el silencio.

Colonización efímera

Trabando las burbujas
de aire que haces
con pequeña saliva
y una pluma fuente
hasta hoy has conseguido
esponjas, y a lo más
espumas en papel secante.

Jugo de bellota

Bates, baba. Espumas
unas exudaciones vencidas
por el uso excesivo
del verbo. Y con el zumo
glaseado de la glándula
transcribes redivivas
unas repetidas palabras.

Título de autoría

A diferencia del astado
blando y dulce que satina
midiendo todo lo que toca,
hilas unas babas opacas
de las que un científico
análisis podrá decir
en el futuro, a lo sumo:
fueron de su puño y letra.

Paradero de taxis

Estos vehículos de letras
se ponen en movimiento
al leerse, sucesivamente
como los taxis detenidos
empujados por sus choferes.

Sin encender los motores
para ahorrarse la gasolina,
van ocupando el sitio libre
de los que fueron empleados.

Y después de la carrera,
estos vehículos de letras
vuelven y allí mismo esperan
otros o a los mismos lectores.

Lectura

Humedeces la yema. Doblas la hoja
y un tizne de pestañas quemadas,
el de una mariposa tipográfica
con alas de borrosas escamas,
se queda en la piel de tus dedos.

Doblas hojas con los ojos cerrados
y estampas los surcos espirales
del irrepetible sello, los ocelos
en el papel pulsante que aletea.

El crepúsculo es el alba
de las criaturas nocturnas
y nuestra medianoche su mediodía.
Su visión se agudiza al tiempo
que aumenta nuestra ceguera.

Y en la oscuridad son abiertas
nuestras manos como libros,
hojeadas como páginas sus palmas,
por sus ojos seguidas algunas líneas
sin mayor interés por sus destinos.

Boliche

Me quedo en casa
mientras mi mujer trabaja.
Soy el dependiente inválido
—el pelo hasta los hombros—
de un boliche en bancarrota.

La poesía pesa como una joroba.
Bajo su peso echo a caminar
estos versos que no me sustentan
a mí ni a nadie y apenas
me sirven de muletas.

Fío mi poesía y nunca me pagan.
Iluso, espero el Pago de Chile.

Avispa

Entintando el aguijón
en su propio vientre
blanco y negro como rea
escribe la avispa,
y se lamenta,
mas no ceja de hundirse
con desalmada obcecación
en carne propia.

Trabajo gozoso

Utamaro trabaja y juega
vinculando una libélula
con una madeja de seda.

Después de varios días
validan el traslúcido
y veleidoso revuelo,
y la espera, dos plumadas
de un descuido preciso.

Borrón y cuenta nueva

El virus de la parvedad
que antaño fue vacuna
un antígeno del fárrago,
hoy se ha vuelto plaga.
Combátelo con formalina
o con luz ultravioleta.
Antepónle una hache muda.
Calla a ese hijo de puta.

El viejo poney

¿Por qué eres tan breve?
F. Hölderlin, *Die Kürze*

El poema breve ha sido nuestro
caballito de batalla. El viejo
poney hoy yace reventado
por el uso y el abuso
de sus obsesos y obesos jinetes.

Lo cabalgaron epigramáticos
caballeros de todas las layas;
Ezra hasta marearse girando
en el secular carrusel chino;
Bertoldo, el didascálico bávaro
partió en él montado al exilio.

Después medio mundo
lo ha cabalgado y hecho galopar
sin reposo, pienso ni abrevadero.

Desmóntalo antes que se te muera;
que paza libre y expire en paz
en una cancha de fútbol suburbana
resoplando briznas polvorientas
cerca de unas carpas de gitanos.

Y cuando el infeliz penco muera,
disequémoslo, relleno de aserrín
para que se retraten en plazas
niños ecuestres y viejos poetas
mirando la cámara sobre sus lomos,
con ojos de vidrio triste y verde.

Combatiente

Queriendo
luchar
con la pluma
escribes
dinamita
mojada
con tinta.

La Ge es una cabeza de grillo;
una piedra ladeada, abajo
el mango del espejo de mano.

La O no es una O.
es una *i sin punto*.

La Ene, una gaviota con tres alas.

La Zeta, una espina naciente;
el vientre de una abeja picando.

La letra A, una azada sin asta;
el taco de goma de un zapato.

La Ele, un álamo; un balaustre.

La *Ultima* O, un huevito
del color de las uñas.

La Eme, un báculo; el chorro
de la fuente cayendo y subiendo.

La I, el hijo, pulgarcito.

La Doble Ele, los gemelos...

(Inconclusa).

Conclusion sobre la firma

En mi apellido hay una nota
musical, y una
sílaba del arcángel.
En el centro hay un once
que me separa en dos.
en un antes y un después,
en un aquí y allá,
la vida.
Para concluir
hay una piedra,
un millar de pasos que desando
y un milenio que ya termina.