

JAIME CONCHA

MI OTRA CARA, HUNDIDA DENTRO DE LA TIERRA *

LA POESÍA chilena ha sorprendido a menudo vestigios significativos en la superficie de la tierra. El contacto estrecho con ésta ha convertido a veces mínimas percepciones en descubrimientos de vasto alcance. Esta lírica del Nuevo Mundo heredó de sus antepasados conquistadores, una voluntad de exploración. Buscadores de vetas, filones y minas, estos poetas hacen de cualquier hallazgo circunstancial una pista en profundidad. Partiendo de una huella pueden excavar un territorio. Darío, el gran iniciador, exprimió de sus paseos por el Parque Cousiño o por el Jardín de Luxemburgo una visión de árboles y cielo tan amplia como su manigua natal de Centroamérica. Acá, más inmediato a nosotros, Angel Cruchaga ha cargado de un poder desfalleciente a la *humedad*, ese soplo misterioso del subsuelo, y ha entrevisto en el *musgo* una manifestación numinosa (*Humedad: Las manos juntas*, 1915 y *El canto del musgo: Job*, 1922). Neruda, en *Tentativa del hombre infinito* (1925), palpa, a través de una herida de la tierra, los fermentos subterráneos de la vida:

*araño esta corteza destrozo los ramales de la hierba
y la noche como vino invade el túnel.*

O es la Mistral, quien, en *Desolación* —libro demasiado incomprendido desde su anécdota del alma— nos entrega toda una evangelización del trasmundo en un tacto helado del paisaje patagónico. Huidobro, de caso más complejo, también suele percibir los poderes ciegos de la naturaleza al contemplar las flores, *esas cosas oscuras*, no

*Sobre el libro de Gonzalo Millán: *Relación personal*. Arancibia Hermanos, 1968.

en el prodigio de sus colores, sino en su compenetrada palpitación. Y son justamente estas evidencias minúsculas: musgo, hierba desprendida, nieve que cae, flores, las que —orgánicamente meditadas— han disparado el signo grandioso de esta poesía.

*

En el primer libro de poemas de Gonzalo Millán encuentro un tema semejante. Invisible para muchos, el caracol se desplaza lentamente, perfecto en su misma deformidad, dejando un rastro blanco de baba, con su frágil caparazón a cuestas. Las sugerencias grandilocuentes podrían imponerse: Sísifo diminuto, Cristo de humilde calvario y sin crucifixión... Pequeño Atlas de sí mismo —lo llamaría tal vez Gastón Bachelard, con el sutil tropicalismo que colora su lenguaje. En todo caso, un ser que Millán ha contemplado quizás con harta morosidad y que se erige en sus poemas en un expresivo núcleo de experiencia. Hasta la caligrafía del poeta tiene algo de aquellos rasgos, con volutas interiores que dan a las letras un especial redondeamiento. Predominio visible de lo curvo que remata en esas tres jorobas principales —la G, la Z y la M— que se divisan en su firma.

Relación personal, como título puede significar muchas cosas (retrato, crónica biográfica, etc), pero creo que alude centralmente al trato que el poeta mantiene consigo mismo, a su trato *personal*, a esa mezcla de familiaridad y desconocimiento que caracteriza a la autoconciencia. En este sentido, la figura invertebrada del caracol pasa a ser centro del enigma individual, esfinge del yo.

Hay un poema que tiene por iniciación estas palabras: *Pongo en mi oreja / la oreja ondulada de la nada*. Estas líneas ofrecen una disposición siamesa. El quiasmo, funcionando como siempre a modo de espejo, devuelve dos resonancias gemelas: las del poeta y su alter ego, el caracol. Este concentra, en su laberinto insignificante, los ecos mayores de la realidad: *ruido y silencio*. Lo sabíamos desde el comienzo: la nada habita este ser o, mejor, todo en él está construyendo su nada.

Vacío caracol...: la experiencia es la misma. Más allá del enigma, detrás del misterio, está siempre el vacío. El poeta contempla la esfinge, se deja absorber por su oscuro llamado, interpreta sus signos. En el fondo del monstruo se encontrará él mismo, único y exclusivo. El tránsito es idéntico al que recuerda Hegel en su *Filosofía de la Historia* (trad. Gaos, II, pág. 52). El enigma de la esfinge egipcia lo resuelve un griego, Edipo: la solución —todos la conocemos— es el

Hombre. Así Darío, en un soneto de *Cantos de vida y esperanza* (Caracol, xxix), escribía:

*Así la sal me llega de los vientos amargos
que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos
cuando amaron los astros el sueño de Jasón;*

*y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento...
(El caracol la forma tiene de un corazón).*

El imán está en Grecia, sin duda; y el polo está dentro de cada uno, en el propio corazón.

Roseta parda...: es el diseño de su cuerpo, el dibujo hermético de su caparazón. Pero no hay que engañarse: este laberinto no encierra ningún Minotauro interior, ningún príncipe bestial. Nada de Minotauro, de Dédalo ni de Icaro tampoco; ningún mito, en suma. Podría decirse que es una simple y frágil arquitectura, sin exterior ni remotos interiores. Estamos en el apogeo de la superficie, que refuerza la intuición dominante de la nada. Expresémoslo en absurdo: ovillo perfecto sin hilo, geometría pura del vientre, en que el fruto es apenas un hueco oscuro. (Tebas se avecina cada vez más). Constructor de oquedades, este caracol es un artífice que imita, ciegamente y en miniatura, esas esculturas de Henry Moore en las que el espacio vacío se constituye en el centro ubicuo del bronce o de los hierros. Isla sin mar, creador de oquedad, este molusco que se arrastra por la tierra es una idea platónica de la nada.

Serpentina de saliva...: es el reencuentro del hombre, directo y explícito y, sobre todo, el autoconocimiento del poeta. En el marco de la lírica chilena, se ha imaginado el origen de la voz poética en diversas fuerzas orgánicas. Fundada por Neruda en el principio material de la sangre, *en la noche del corazón*; establecida por Huidobro en el microcosmos aéreo del pecho; sentida por la Mistral como resina generosa que mana del costado, situada por Waldo Rojas *de los dientes para adentro* (Moscas: *Príncipe de naipes*, 1966), ahora Millán localiza la fuente de la poesía en la mojadura elemental de la saliva. La palabra poética nace entonces de ese exacto fango humano que nos burbujea en la boca, entre la garganta y los labios. En el poema que cierra el libro hallo este verso:

y tanto aire, soplo y saliva malgastados

La palabra desmixtifica su nacimiento; descendemos aquí, violentamente, desde nuestra envilecida atmósfera hasta ese mar miserable en que nos sumergimos cada día. Tales son las Musas corporales de la poesía chilena: la musa del corazón, la musa del pecho, la musa del costado, la musa de adentro de la boca y esta ninfa sospechosa de la saliva. Es claro: la Musa, para Millán, es una glándula.

Acido primario de la palabra, la saliva es también el material de la escritura. Transcribo estos versos:

*Yo me humedezco un dedo
y en el muslo trazo con saliva
las iniciales de tu nombre.*

Vemos ahora de más cerca este mundo que trata de descifrarse: junto a la esfinge existen estos signos jeroglíficos de la experiencia. Y esto debe llevar a adentrarnos algo más en esta poesía de las inscripciones:

*y soy otro más entre los nombres
escritos con tinta sobre el cuero
de tu bolsón de colegiala.*

Todavía otro momento:

*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.*

Estos signos que el poeta inscribe o ve inscritos no son cifras culturales. Están sobre el bolsón de cuero de la muchacha, no en los libros cerrados que tal vez aquél contenga. No son letras de hecho, sino grabados, incisiones. En el muslo, en la piel animal del bolsón, en la corteza viva del árbol, estas incisiones se revelan como verdaderos tatuajes, es decir marcas de la experiencia, cicatrices para reconocerse al estilo de las antiguas tragedias. Pero con esto no está dicho todo.

La lectura más simple de esta poesía nos advierte que en ella reflotan zonas amargas y sombrías. Cada poema es una ceremonia de destrucción, a veces concretamente. Insectos destrozados, caracoles deshechos, recuerdos tragados para siempre, toda esta poesía se vincula emocionalmente a la tierra, a la podredumbre, a la disolución. Hay, en la mayoría de estas composiciones, un colofón persistente

de polvo. El poeta hace irreales gestos juveniles en medio de su liturgia mortuoria, pues esta *relación* en su conjunto es una lenta pompa fúnebre, desde las *blancas carrozas* del umbral hasta ese *Eclipse* fulgurante que es el desenlace más desconsolador del libro. Este poema último es casi una totalización en muerte. ¿Cuántas veces, cuando niños, no hemos experimentado o no hemos imaginado sentirnos muertos y que nuestros familiares nos miraban compungidos, llorándonos, lamentándose? Una pena infinita nos invade y estamos allí, muertos, mientras un coro aflictivo nos circunda. Y nos sentimos alegres de que así ocurra. Nada de eso hay aquí, sin embargo: lo que rodea esta muerte de *Eclipse* es una absoluta anonimía. El poeta, también en su muerte, encuentra que esa nada suya lo ronda implacablemente:

y nada más en torno a mi cabeza.

Para comprender esta nada omnipresente que envuelve la poesía de Gonzalo Millán sería necesario inventar un suicidio que buscara eliminar toda repercusión en los sobrevivientes, un *suicidio no actuado*. Suicidarse sería entonces perderse, borrarse, anular no sólo la vida, sino el haber vivido; algo así como desnacerse. Tal es el sentido terrible que habita esta poesía¹. Pues la proyección íntima de ese eclipse es más que evidente:

¹La idea asoma en *¡Andate, pájaro, antes que viva y te mate!* poema que se refiere expresamente al tema del suicidio. Merecería, por lo demás, un comentario completamente aparte. Suicidio, complejo de castración y el Edipo reactualizan allí su estructura sicoanalítica elemental (Recuérdense las célebres observaciones de E. Jones a Freud). ¿Será preciso advertir que esta indicación no es indiscreta ni puede ser ofensiva? La pacatería oficial de nuestra crítica literaria, sumada a la mezcla de virginidad y machismo que caracteriza al erotismo nacional, ha canonizado el tabú de la sexualidad también en los estudios filológicos.

Consterna ver esos análisis de personajes *ficticios* que andan por allí y que no son otra cosa que individuos asexuados y eunucos sociales.

La línea roja / con que habré rayado la vida / en mi muñeca se dispara en asociaciones de dirección múltiple. Hace más comprensible la *celeste cornamenta de mis venas* del segundo poema. No hay que olvidar que, complejamente, éste enmarca una escena de amor bajo un título que reza: *En blancas carrozas, viajamos* y con un final así: *Tú les echas tierra / Después el polvo cae*. La inferencia se impone: esas venas son, al mismo tiempo, los surcos del deseo y de la muerte. Además, esta

*Al cielo la cabeza alzada,
observo también el eclipse
con el negativo de nuestra fotografía.*

Este día en eclipse, estos rostros en negativo —lo vemos— son miembros analógicos de la Nada. Metamorfosis temporales, espectros fugaces en que ella, de pronto, se encarna. Como el Ego stirneriano, como la conciencia según Sartre, esta Nada es creadora: sí, es creación continuada de ella misma.

Las conclusiones fluyen: en medio de esta emanación perpetua de la muerte, las inscripciones se muestran en lo que son, verdaderos epitafios. Ese nombre grabado con saliva en el muslo y muy pronto secado, esas iniciales del poeta en el bolsón, esas letras dibujadas en el árbol, son leyendas póstumas del amor. Es un alfabeto a escala humana con que esa Dama imperial y despótica gobierna, sin nombre e invisible, todas las formas, la carne plural de la existencia. No olvidemos la percepción inicial que está en el origen de esta ingente experiencia:

*Antes que llegue el rumor de la marea
y el blanco hervor de huevo de la espuma,
me oigo en el eco de un caracol vacío
como el callado hueco de aire oscuro
que hay en toda huella de pisada.*

Las fuerzas imaginativas se alimentan, en esta poesía, sobre todo de la afectividad. Hay una incomparable invención sentimental, que impregna desde los trajes y las piezas del vestido hasta los objetos de apariencia más inhumana. En un poema sorprendemos la *gillette del odio*. Su contenido profundo es ya previsible: en cuanto arma amenazante de suicidio, es suicidio coagulado, suicidio-objeto. La obsesión se potencia aquí de la misma intensidad que los vidrios cortantes

forma de suicidio quiere ser mutilación de la mano. La mano es, en Millán, el órgano infantil por excelencia, a través de esas uñas que despedazan insectos, a través de esas yemas que apelonan las migas del pan. Son las manos sucias, la palma

sucia de la mano: la infancia sucia, en fin, más acá de la inocencia. Pero sabemos también, porque la dactiloscopia nos lo enseña, que la identidad reside en la mano. Esta mutilación quiere ser, entonces, supresión de la propia identidad.

poseen en *residencia en la tierra*. En el filo agudo de la hoja habita la misma latencia de odio que expresa el título, de un modo chirriante hasta deshacer los dientes en la boca: *Los aros de hierro del triciclo sin gomas y el rascar de un clavo*. En este sentido, hay una marcada tendencia a configurar objetivamente los sentimientos y las emociones. Sentimientos-objetos, muchos de estos poemas preparan ya ese inquietante *Automóvil* que Millán ha publicado posteriormente. Otro poema, verdaderamente revelador de una íntima extremosidad, es *Yo cojea porque tu cojeas. Perdona*. En él presenciemos al final un embrión de fetichismo que nos alerta más allá de esa reacción como fenómeno amoroso:

*estrecho entre mis brazos
esa media izquierda y esa bota extraña*

Sabemos que el objeto, la prenda de vestir no es sustituto para el amante fetichista: es encarnación de la persona. Tales también los poemas de Millán, fetiches del sentimiento.

Esos poemas suyos —sentimientos objetos, fetiches— generan su propia técnica constructiva: la materialización de las situaciones poetizadas. Ejemplares son, en este respecto, el ya citado *Los aros de hierro...* e *Y ahora no sé cómo salirnos de nosotros*. En realidad, ésta es sólo la forma más amplia que presenta una nota fundamental de esta obra de Millán: su modo de poetizar mediante objetos de utilidad social, con utensilios potenciados en sus acciones, que dan a estos poemas un aire *auténticamente subpoético*, un aspecto de cosas manoseadas y gastadas; por eso mismo, vivas, existentes. *El dolor del lacre* con que se representa la mancha de sangre de la muchacha es acto coagulado, socialidad real integrada a la poesía, de manera escueta y eficaz. Idéntico valor contiene, entre tantas comparaciones, extraídas al azar:

*me he desvaído como el breve gas de las geseosas
y (borramos) el olor a manillas de metal
de nuestras manos.*

Las historietas definen un género típico de *Relación personal*. *Historieta del blanco niño gordo y la langosta*, *Historieta sobre un caracol y una mariposa*, *Historieta sobre un gato y un pájaro del agua* constituyen escenas infantiles y fábulas personales a la vez. Igualmente, repercuten sobre otros poemas, dándoles a los títulos un sabor de moraleja. *Me casé con la reina* es la irónica sublimación

con que califica el poeta una mala pisada². No hay duda de que estas fábulas representan el descubrimiento de la eticidad en el niño, la primera y fulminante experiencia del mal. El insecto destrozado hace escapar en el párvulo *la sonrisa de la boca*. ¿Qué ha sucedido en verdad? Nada, sino que se ha roto el hechizo del juego. Es un motivo también inherente a la novela chilena última, pero tratado en ella en forma completamente intelectualoide (Lafourcade, Palazuelos). Aquí, en cambio, tiene un surgimiento natural y espontáneo. Es el *ordo mundi*, la aporía fundamental de la teodicea de Leibniz, sin el optimismo de su metafísica, desde luego. ¿Por qué el gavilán devora a la paloma? El tema, que ya se insinúa como dato en los sueños de Homero, se impregnará más tarde, en los tiempos alejandrinos, con todos los recovecos de la especulación gnóstica. Ludwig Binswanger ha dedicado algunas páginas a esta imagen como estructura onírico-antropológica. Cito sólo estas palabras generales: "La imagen del ave de presa abalanzándose sobre la paloma o cualquier otro animal para desgarrarlo o aniquilarlo nos es común desde la Antigüedad³.

Las historietas de Millán nos comunican asimismo con su particular bestiario. Primera determinación negativa: su bestiario no es doméstico, nada tiene que ver con el arca de Noé. Enumero: langostas, moscas, mariposa, sanguijuela, gusano, etc. Las aves de rapiña se mimetizan un poco con esta fauna menor y larvaria; sólo por excepción un gato, más maligno y travieso que hogareño. Es un reino punzante, que no devora: su operación es picar. Lo cual es congruente en profundidad con el hecho del que el poeta sitúa la autoconciencia a flor de piel. Así, literalmente: esos lunares, esas cicatrices, esa aréola que el sujeto se pellizca son sus *cogitationes* precarias en medio de esa nada que él es y en la que flota⁴. Eso es

²Gonzalo Millán y Waldo Rojas coinciden en esta valoración poética de proverbios o dichos expresivos del habla corriente. Quedan por precisar, desde luego, sus formas específicas. Por lo demás, en esa tendencia a la materialización situacional de la anécdota —que ya Rojas observaba en Lihn— se emparentan estos tres poetas.

³*Le Rêve et l'existence*. Traduit de l'allemand par Jacqueline Ver-

daux. Introduction et notes de Michel Foucault. Desclées de Brouwer, 1954, pág. 162.

⁴Abro el diccionario: "*Aréola*. f. Med. Círculo rojizo que rodea ciertas pústulas. = Zool. Círculo rojizo algo moreno que rodea el pezón del pecho". Lo cierro. Estamos en el centro mismo de la ciudad de Tebas, en el palacio de la tragedia real.

la autoconciencia en esta poesía: rasguños, sensaciones epidérmicas. El aprendizaje del caracol da luego sus frutos: él enseñó al poeta, a través de su parda roseta, la estimación de las superficies. ¿Y qué es la piel humana sino la perfección admirable de la superficie?

Pueden separarse, como especies zoológicas de la adolescencia, la culebra y los lagartos con que el poeta busca definir su sexualidad. Esta, en su misma identificación con el nivel de lo reptil no trata de ocultarse virginalmente. Pero tampoco se revela. Como esa culebra que se esconde tras la hierba el poeta *huye en su sexualidad*. Hay un poco en esta poesía lo que hemos visto en un guión de Jean Genet, *Fuegos de verano*, en que el varón aparece con el vientre envuelto por una serpiente. Lo explícito del símbolo destruye en el objeto su carácter simbólico. Esto se evidencia también en otro poema de Millán:

*mariposa fosforecente y sedosa
que atrapé y desprendí quemada
de mi motor humeante y al rojo.*

Es inmediata y obvia la alusión fálica que se transparenta en estos versos. Pero como se refieren a una imagen, a una mujer que es *fuego fatuo* o *falso brillo de aguas*, de las aguas de la propia conciencia, lo sexual se convierte aquí en tensión interior, en fuerza íntima de la imaginación. De este modo, al *revelarse* en la forma del reptil o en otras formas, esta sexualidad *enmascara* su más secreta ligazón con la misma efervescencia creadora. ¿No se nos hace ya más comprensible, en toda su intensa brutalidad, esa saliva genésica del poema? Idéntica energía es la que circula en el orgasmo y en la creación —tal parece ser la enseñanza de fondo de esta poesía. Habría que creer en ese fabuloso mito de Wilhelm Reich —marxista, trotskysta, loco— de una substancia sexual de expansión cósmica que propone en su gran libro, *La función del orgasmo*. En todo caso, Thomas Mann ha expresado esa idea con más ceñida verdad: “¡Y cuánto engaño, burla y trampa hay en la idea de lo bello! ¿Por qué? Porque ese reino es a la vez el reino del deseo y del amor, porque el sexo interviene y determina la idea de belleza”. (*El joven José: De la belleza*). En consecuencia, esta poesía no compromete únicamente al estrato de la afectividad, sino que afirma sus raíces en la hondonada de las fuerzas sexuales. Ahora —más que nunca— sus poemas se nos muestran como efectivos fetiches. (Mi primera audición —en un recital de “La Guarida”— y más tarde la primera lectura de *Auto-*

móvil me produjeron justamente esa impresión, la de una sexualidad-objeto).

Mucho más queda por sorprender en esta poesía: una exacerbada conciencia manierista del cuerpo (*El paseo del sastre desnudo, Parásito para sí*); ese clima de verano y de playas, que tanto la conecta con el cancionero adolescente en boga (canciones débiles de Adamo, excelentes de Favio y otras italianas que no identifiqué bien); las submetáforas tan personales que maneja (*el blanco hervor de huevo de la espuma*), que no sólo subliman el objeto, sino que lo despo-tencian de toda estridencia poética; una irrealidad que sube como desprendimiento intangible de su visión de las cosas, etc. La omisión de estos aspectos en la presente crítica no me impide, sin embargo, considerar a Gonzalo Millán, ya en éste su primer libro, como un poeta de altísima... poesía.

1º de octubre de 1968 - 25 de abril de 1969.