

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Dariuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche 255
Sonia Betancour

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tawantín Suyu 271
Ileana Almeida

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural 283
Mabel García Barrera

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? 303
Judith Hernández

PARTE 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador 321
Christian León

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada 337
Sonia Cristina Lino

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo 351
Sua Dabeida Baquero

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás 365
Emilio José Gallardo Saborido

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaio Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

El problema de la subjetividad en *Autorretrato de memoria* de Gonzalo Millán

Biviana Hernández*

Introducción

La poesía chilena contemporánea muestra un amplio y variado espectro de tendencias escriturales que aprehenden temáticas y formas de poetizar la realidad según las características de un sujeto definido por la degradación y fragmentación de su figura. En este contexto, la obra de Gonzalo Millán (1947-2006) indaga en las posibilidades de construcción del sujeto a partir de la forma en que se relaciona con el mundo y la manera como se define a sí mismo dentro de ese espacio que circunscribe los márgenes de la ciudad moderna: espacio físico, cultural y existencial amenazado por el vaivén del tiempo, los objetos y la rutina.

El sujeto poético de *Autorretrato de memoria* (2005) rescata ciertos momentos de su pasado a través de un conjunto de hechos cotidianos que retrotrae el acto de la memoria; hechos que confirman su estado de miseria, así como el carácter que adopta su percepción del mundo en una realidad pasado/presente que revela los síntomas de su degradación y el proceso continuo hacia su descomposición. A la postre, estos determinan una imagen y valoración de sí mismo de acuerdo a las características de un sujeto vulgar que, actualizando por medio del recuerdo un conjunto de vivencias personales, intenta justificar su experiencia del desarraigo y extravío existencial. El sujeto valida esta experiencia mediante la escritura

* Estudiante de Doctorado en Ciencias humanas. Universidad Austral de Chile.

fragmentada del autorretrato –utilizándolo como mecanismo de falsa apariencia para encubrir, cuestionar y anular la noción de identidad personal, social o colectiva– y por medio de la transgresión de los principios convencionales que rigen la construcción de un relato de memorias, motivo por el cual el autorretrato es convertido en su revés o contratexto, relato del no decir, que conscientemente oculta o desfigura el rostro sugiriendo una identidad reconstruida desde la anonimidad, el silencio, el dolor y la frustración de la experiencia de vida.

Con el objetivo de analizar de qué manera se representa la individualidad a través de la figura reconstruida del autorretrato, según un tipo de subjetividad *ad hoc* a los nuevos procedimientos de la postvanguardia literaria, se estudiará la relación que ésta entabla con el rol que cumple la memoria para la construcción del sujeto de *Autorretrato de memoria*, previa revisión de algunos de los elementos que caracterizan la escritura poética de Gonzalo Millán.

El problema de la mirada y la objetividad millanianas

Buena parte de la crítica literaria chilena reciente ha llamado la atención respecto de la perspectiva “objetual” y “objetivista” que caracteriza a la poesía de Millán, sosteniendo que estos elementos conducen el texto poético a una gradual despersonalización, en que lo nombrado aparece fijado en la realidad por una suerte de mirada sin sujeto, “que parece excluir la posibilidad de que éste asuma para sí la perspectiva del acto de nombrar, y organice la geometría de lo visible” (Rojas, 2001: 150). María Teresa Zaldívar ha llegado a afirmar que la poesía del autor, junto con ser básicamente visual, busca la objetividad a través de una mirada sintética y realista, *que resulta ser implacablemente desmitificadora*, en tanto el énfasis del texto está en reproducir un objeto no contaminado por el sujeto que percibe la imagen. La mirada de Millán “buscará la definición por oposición, la autonomía y la determinación de límites claros entre el sujeto y el objeto” (Concha, 1998: 63).

Ya en 1970 Antonio Skármeta analizó el problema de la subjetividad en la obra poética de Millán, postulando al sujeto como un “yo minimi-

zado”, cuya situación existencial estaría determinada por su relación con elementos naturales u orgánicos que definirían la tendencia a su descomposición. Jaime Concha (1988) percibió en ello una tensión ácida y corrosiva del sujeto contra sí mismo; al igual que Waldo Rojas (1997), quien definió su visión de mundo como precozmente descarnada e impregnada de una acritud desencantada.

La postura del “yo” minimizado, de acuerdo con Skármeta, dio lugar al análisis de la obra poética millaniana en relación al concepto de lo “minimal”, que Óscar Galindo (2004) ha postulado como una tendencia escritural emergente a mediados de los años 60, que vino a desplazar el exacerbado subjetivismo de las voces poéticas de comienzos de siglo por un arte *definido por su carácter preconcebido, rigor conceptual y simplicidad*. Millán ha reafirmado lo anterior sosteniendo que su concepción de la poesía “no es la del poeta romántico que escribe poseído por la inspiración. Yo creo en la poesía como algo que se construye y es un oficio” (anónimo, 1987). Ampliando esta concepción a la de su conjunto promocional:

La concepción de mi poesía es global. En ella trato de lograr una poesía objeto frente a una poesía signo, característica de la lírica tradicional. Muchos poetas de mi generación descreemos de la inspiración, y creemos en el oficio. Concebimos una poesía constructiva. Se explica por el hecho de que concede atención a la escritura, a la grafía, a los espacios, a la tipografía, al libro como objeto y medio [...]. Todos esos elementos dan una concepción de la poesía como algo constructivo, que es distinta a la concepción romántica, de un sujeto inspirado que es una especie de *medium*, de una voz trascendente, de una musa, del más allá (Brescia, 1987: 26).

Para Galindo, la dimensión objetiva en la poesía de Millán supone un trato impersonal de los materiales a los que refiere el sujeto, al tiempo que “el privilegio de la mirada, de la contemplación de las cosas, sean estos fragmentos del cuerpo humano o social” (2004: 74). Complementa esta caracterización planteando que la noción de poesía objetiva emerge de la particular mirada que surge de las relaciones entre los elementos textuales —y no de las relaciones que estos entablan con el sujeto autobiográfico o con la realidad extraliteraria—, bajo el supuesto que el lenguaje es el único referente al que puede apelar la escritura. Supuesto que, de algún modo,

comparte con Avaria, quien, a modo de interrogante, describe este mecanismo de la siguiente manera: “¿Tal es el mentado “objetivismo” de la poesía de Millán, ese efecto de distanciamiento o alienación, ese encarnizamiento en la rigidez o repugnancia de los objetos, en la vida inmanente, en la frialdad narrativa, pero paradójicamente impregnada de emoción, de ira o sátira?” (1997: 5).

A propósito de la mirada, Zaldívar sostiene que fundada la obra de Millán sobre este acto implica construir visualmente un objeto, *para verlo, en primer lugar, dentro del sujeto que mira.*

Es ésta una especie de asimilación visual del objeto, una descodificación y construcción que permite convertir esa cosa –vale decir: una pintura, un dibujo, una fotografía [...] –externa al sujeto, en un todo con cierta coherencia, posible de ser comprendido y luego reproducido, dentro de los márgenes que construye y permite una imagen visual [...]. Al introducir con los ojos un objeto visual, el sujeto que mira está (re)creando *desde sí mismo y a través de sí mismo* ese objeto para poder asimilarlo; por lo tanto, para que exista la mirada es preciso un sujeto que mire y, de la misma manera, toda mirada lleva necesariamente inscrita dentro de sí misma al sujeto que realiza la acción de mirar (Zaldívar, 1998: 20).

La autora es enfática al sostener que toda mirada centrada en el objeto es una construcción visual desde el sujeto y, por ende, subjetiva. Y si el objeto se define por ser el que recibe la acción del sujeto, entonces no existirá una percepción del objeto desde sí mismo o una percepción que sea, en consecuencia, transparente, aséptica o inocente. Dado lo cual resulta imposible, a su juicio, afirmar que exista una mirada objetiva sobre la realidad.

Foxley detecta el problema de la “objetividad” desde *Relación personal*, a través de la actitud neutral que fija la posición del sujeto millaniano, actitud que este expresa mediante la descripción de objetos o materias (saliva, sangre, polvo, costras, canas, semillas, etc.) que acentúan su naturaleza orgánica o fisiológica y que, además, implican un contenido “presuposicional que alude a la fragmentariedad y a lo primordial en trance de descomposición o de cambio progresivo y letal” (1991: 69). Galindo sostiene que dichas materias configuran en su poesía una estética del *féis-*

mo, puesta en tensión mediante dos procedimientos: a) la destrucción de espacios de resguardo de la cotidianeidad y b) el distanciamiento expresivo del sujeto, en tanto búsqueda de una “interioridad neutral que exprese su relación con los objetos y seres del mundo” (2005: 88).

Rojas y Epple exploran el significado y modalidades de expresión de esta técnica de escritura. El primero, sostiene que en la poesía del autor, particularmente en *Vida*, el sujeto poético desaparece como pronombre personal mediante la reiteración de enunciados objetivos, miméticos y paródicos de un saber enciclopédico que simplifica y traslada el concepto de vida a un funcionamiento meramente biológico. Epple, con mayor profundidad, señala que dicha perspectiva objetivista se representa, sobremanera, en la percepción visual de las experiencias de vida y en los objetos de uso de la sociedad industrial, la cual crea un efecto de distanciamiento que busca repensar la relación del individuo con su entorno vital. Skármeta, por su parte, agrega que el sujeto expande la vivencia corrosiva de sí mismo a otros elementos naturales, así como a distintos artefactos, a través de una descripción científico–ensayística por parte de un “yo”, “impersonal observador, que ultima todo esbozo de expresión enfática” (1970: 95).

Autorretrato de memoria se inscribe en el universo subjetivo del hablante a través de una introyección emocional “a partir de una composición en la que Millán prácticamente ‘se pinta’ en las palabras” (Ruiz, 2005). Las imágenes de sí mismo en que aparece retratado el sujeto develan su disposición hacia el recuerdo o a la dilación de un estado emocional. Imágenes que, de acuerdo con Ruiz, pretenden constituirse en un fiel reflejo del nombre, conjugando el espacio de la memoria con el del inconsciente. Lo anterior se explica porque este texto tiene el sello de un relato autobiográfico. Se trata de un libro que recupera el pasado, pero que también lo retrabaja con todas las oportunidades y con todas las *trampas* que el género autoriza y hasta promueve, entre ellas, “la integración retroactiva de la fragmentación de la experiencia y la estetización de la memoria” (Rojo, 2005). Alejandro Zambra (2005) sostiene que esta perspectiva se hace visible en la medida que el sujeto alude a una serie de referentes privados, vigentes en la opacidad del recuerdo, pero evitando revelar su identidad. Actitud que, según su opinión, descansa en la con-

vicción del poeta de que escribir es siempre apelar a lo intraducible o nombrar una ausencia. La concentrada y a menudo melancólica disgregación del “yo”, advierte Zambra, ocurre por cuanto *Autorretrato de memoria* constituye el relato de una autoconciencia fragmentada que tiende al fracaso y anulación de todo mecanismo de identificación; o, en sus propios términos, al rechazo y negación del “autoritarismo de la identidad”, sea esta personal o colectiva.

Veamos ahora, de acuerdo a esta hipótesis, cuál es la relación que el texto guarda entre las figuras del autorretrato y la memoria, que el autor utiliza para dar cuenta de la objetividad de la mirada en un sujeto que se reconstruye a sí mismo.

Autorretrato y memoria

La memoria¹, en tanto facultad del hombre para verse a sí mismo, constituye el principal mecanismo de representación del sujeto poético en *Autorretrato de memoria*. Los fragmentos de vida que este reconstruye semejan el *collage* de una memoria escindida que busca generar espacios de reflexión y autodefinición. El sujeto utiliza la memoria individual para recuperar disgregadamente escenas dispersas de su vida cotidiana, inscritas y desarrolladas en un devenir temporal, de allí que esta facultad prefi-

1 Un relato de memorias designa un escrito en retrospectiva, en el que una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida, “enmarcados en el contexto de otros eventos de orden político, cultural, etc., en los que ha participado o de los que ha sido testigo” (Estébanez 1999: 653). Según esta definición, la frontera que separa la autobiografía de la memoria, entendidas como dos tipos de textualidad, está dada por el hecho de que en la primera el sujeto enunciador acentúa el desenvolvimiento de su personalidad y los hechos que, de manera personal, han marcado su pasado, siendo el objeto de tratamiento de su relato la historia de su vida individual; mientras que en la segunda éste refiere sucesos de su propia vida, pero situándolos en el contexto de otras vidas y en relación con el acontecer histórico, político o cultural que ha afectado a su país o grupo(s) de referencia(s). Si un relato de memorias se distingue de uno autobiográfico por la perspectiva más o menos individualista del sujeto, también se diferencia del autorretrato por el tratamiento temporal de la narración: la memoria retrotrae la vida del sujeto (aun cuando sea solo un periodo de ella, lo importante es que se reconstruye cronológicamente con cierto detalle y orden lógico), en tanto que el autorretrato describe determinadas características personales del sujeto correspondientes a su realidad presente, preocupándose por captar sólo un instante de su vida y no el desarrollo de ciertas etapas de aquella.

gure el acto por medio del cual explicita su “yo”, aun cuando éste se encuentre mediatizado por los mecanismos antirretóricos de una escritura poética que intenta encubrirlo. Trátase de un acto fundamental de expresión, ya que si bien, como género de autorreferencia, la memoria es cuestionada por Millán, le permite al sujeto significar la realidad otorgándole sentido al pasado y, a partir de aquel, una valoración que legitime su estado actual de existencia.

La memoria erígese así en el lugar donde se elaboran las significaciones y reinterpretaciones de lo pasado que, más tarde, posibilitarán en él una determinada percepción de la realidad y, finalmente, la configuración de su vida presente. Los autorretratos² en que se representa, a este respecto, validan la arbitrariedad y parcialidad de su mirada. En ellos la memoria actúa como espacio capaz de relacionar distintos aspectos y situaciones de su vida pasada, las que remiten a vivencias que, por una parte, carecen de trascendencia y resurgen en su memoria como simple dato y, por otra, a recuerdos que aprehenden situaciones, seres y objetos impregnados de sentido al expresar una relación de dependencia entre el pasado y el presente. Así, por ejemplo, en “El paradero”, de “Autorretrato en la Chimba”, se detecta que en un lugar específico de este barrio: el Monte del Olvido, está la génesis de un camino que abre paso a un estado de crecimiento, no solo biológico, sino también vital para el sujeto, en tanto este paradero es síntesis de un aprendizaje de vida que determina de qué manera ésta se inclina hacia una concepción ácida y corrosiva de sí como del mundo que le rodea. Del mismo modo, en “1. Mapa”, primera parte de este poema autorretrato, el sujeto actualiza una imagen de las calles de la Chimba pa-

2 Para Estébanez, el autorretrato “consta de una descripción de la prosopografía y de la etopeya de un autor enmarcadas en un texto autobiográfico, en el que cobra especial importancia la indagación introspectiva de la imagen del yo y el descubrimiento de la propia identidad, según se ha ido conformando y desenvolviendo en el transcurso de la vida” (1999: 71). Pelayo Fernández (1957) postula que la prosopografía, la etopeya y el retrato son figuras de pensamiento, descriptivas o pintorescas. Fontanier define la primera como la descripción externa o física de una persona o animal, vale decir, de: “la cara, el cuerpo, los rasgos, las cualidades físicas o tan solo el exterior, el porte, el movimiento de un ser animado, real o ficticio” (En Miraux, 2005: 49). La segunda, como la descripción de cualidades morales y espirituales de un individuo, esto es, de “las costumbres, el carácter, los vicios, las virtudes, los talentos, los defectos, en suma, las buenas o malas cualidades morales de un personaje real o ficticio” (2005: 49). Y la tercera como una combinación de las anteriores.

ra explicitar, al igual que en “2. El paradero”, su profunda valoración y afecto por este barrio de la infancia, en relación a lo que subjetivamente para él implica como realidad geográfica al tiempo que arquitectónica, personal y social:

La calle Olivos coronaba la Casa de Orates
Y los locos vagaban por las desoladas laderas
Vestidos con viejos uniformes militares.
El viento prendía hilachas de sudarios en las zarzas
Y alojaba perros con escápulas bajo los espinos

Y si con detalle el sujeto recuerda momentos más o menos satisfactorios de su pasado, con fervor expresa su rechazo por identificarse con las costumbres de su país y, más aún, de cualquiera nación. Estas son despreciadas por él al ver en ellas formas que sólo en apariencia reflejan la relación del hombre con su cultura y/o sociedad. Así ocurre en “Autorretrato ecuestre”, donde dice definirse por el *gesto de la huida*, en tanto menciona una serie de referentes culturales –correspondientes a aquellos que se celebran cada 18 de septiembre– de los que airadamente reniega, con el propósito de manifestar su rotunda negación por definirse a partir de costumbres o tradiciones que lo sitúen en un contexto de pertenencia:

Huyo de huasos, gauchos y charros,
De quijotes y llaneros solitarios
Soy un centauro de potrillo y niño
Embalsamado en el gesto de la huida (...)
Huyo de la amenaza de un septiembre
Todo el año con el mismo cacho de chicha
Y las palmas de las cuecas trágicas en falsete (...)
Huyo de mi familia de héroes y tumbas
Y de las paradas militares todos los días.
Huyo de la violenta sombra de la estatua.
Huyo de la medialuna de arena consagrada
Donde se despanzurran los novillos
Y sangran las bellas bestias espoleadas.

Esto ocurre de modo consecuente con la noción de un sujeto vulgar o desarraigado que se resiste al yugo de la identidad, que define el carácter de la voz poética de *Autorretrato de memoria*. Estar desprovisto de ella, en cualquiera de sus dimensiones, aparece como un rasgo sintomático de su vivir errante por un mundo que, para él, carece de sentido.

Su relación con la identidad cultural, por tanto, personifica su figura como un (auto)exiliado permanente que sabe bien de qué quiere huir o evadirse, pero que, con la misma certeza, confunde o ignora aquello que desea encontrar, que es objeto de su deseo o búsqueda existencial. El mismo Millán ha señalado como dato biográfico tener plena conciencia de pertenecer, en términos geográficos, a Santiago, lugar que culturalmente ha determinado su vida. Pero el hecho de sentirse frustrado porque este no satisfaga sus necesidades espirituales, al parecer, nada tiene que ver con el extravío existencial del sujeto poético que vive una constante extraneidad debido a su desarraigo, a su sentir equivalente a un “no soy de ninguna parte”.

Desde un punto de vista psicológico, la memoria deja ver la temporalidad que sitúa la posición del sujeto que rememora, a partir del presente, escenas de su vida pasada. En el poema autorretrato “Con foto de luto (Aetatis sua: 20 años)”, por ejemplo, el sujeto recuerda el verano del año 67, manifestando con cierto detalle –al explicitar la edad que tenía en aquel momento– una situación específica de su vida pasada: la fotografía que congeló su dolor por la muerte de Violeta Parra. La fotografía muéstrale cómo la disolución de la imagen grabada en ella retrotrae la esencia de su negativo, que no es sino el mismo dolor o el luto de aquellos años, pero ahora nutrido por el *fogonazo* de su propio dolor y la cercanía de su propia muerte:

Imperaba una tórrida luz de rayo
En la terraza del cerro aquella tarde.
Sobrevivíamos al verano siniestro
Del 67, aquel del tiro de la Violeta.
Como un casco de laca negra
Manténíala cabeza engominada
Y un Banlón de mangas cortas
Liviano y negro como el carbón de espino.

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

Los recuerdos expresan una determinada visión del autorretrato, en la medida en que plantean de qué manera el sujeto concibe su existencia presente a partir de los hechos del pasado. Se trata de una visión manipulada por su reacción contra los mecanismos de identificación del “yo”, en la que privilegia su facultad de observación, la mirada, para revelar que su estrategia de encubrimiento no es más que un mecanismo descubridor de su discreta voluntad de autodefinición. Es así como en “Autorretrato Lúgubre” se describe como:

Yo de pie junto a las negras cortinas
De terciopelo con mi linterna.
El guardián de una memoria envenenada.
El sereno de un museo de cera.
Yo el empleado de una funeraria
Enamorado de la bella difunta.
Mi corazón como una cámara ardiente.
Yo el timonel de una barca podrida
Que se hunde apaciblemente en la niebla.

Estos versos ponen en evidencia su estado personal y las dimensiones, quizá, más profundas de su sentir espiritual, esto es, su desdicha y frustración ante una vida que se percibe y experimenta como camino al abismo o a la nada. El hecho que se defina en comparación a una barca que se hunde expresa su falta de arraigo, retratándose con esta metáfora la vida de un desamparado, cuya pérdida de sentido y de un derrotero que guíe su tránsito por el mundo lo transforman en un ser tempranamente alienado. De esta manera, la certeza de la nada, el veneno que corroe su pasado y su presente, y la podredumbre con que designa la realidad, determinan los rasgos más decisivos que, según la autodefinición que plantea un autorretrato, define su carácter y percepción del mundo.

Tan ácida como esta descripción es la que realiza al recordar a su madre, portadora de la mácula que obstruye la inocencia e ingenuidad del hijo, al manchar con su sangre el objeto, por antonomasia, privado de los hombres:

*Mami,
La próxima vez
No manches por favor
Mi cepillo de dientes
Con sangre
(Recado bajo un magneto en un refrigerador Crosley)*

Esta mancha es la que condena al inocente y provoca su infelicidad: la violación de su espacio sagrado y la transgresión de toda privacidad que, a la postre, termina corroyendo su vida en sus dimensiones más profundas, esto es, desestabilizando y, en última instancia, anulando su identidad personal. De allí que la sangre de su progenitora metaforice la dimensión inevitable, premonitoriamente trágica y dolorosa de la vida de un sujeto que no puede acendrar o expiar la tragedia que significa estar irrevocablemente unido a ella.

Por otra parte, memoria y autorretrato se ligán en la serie de “Autorretratos numerados”, poemas en los que el sujeto recuerda una serie de vivencias correspondientes a distintos periodos de su vida, actualizando en el “aquí”, momento preciso desde el que escribe, una imagen de sí mismo a partir de características que se adjudica como rasgos y valores determinantes de su personalidad. En “#180 (Proyecto)” exalta la manera como el tedio le significa el más terrible estado de corrupción de su alma, por cuanto los días, eternamente iguales, no le ofrecen más certeza que saber que *la tarde pasa*:

No sé cuántas veces
Debo escribir esta misma sentencia
De la tarde que pasa con desgana (...)
La tarde pasa no sé cuántas veces
Tengo que escribir la certeza del día.

Frente a la cotidianeidad, esta rutina le imprime una actitud anodina, pues contando con esta única verdad, viéndose al final de la vida como un hombre que, producto del paso del tiempo, ha automatizado sus conductas y sabiendo, además, que las cosas no cambian, no tiene más qué hacer ni esperar que no sea repetir la fórmula por él sabida y reexperimentada día a día: *la tarde pasa*.

En “#225 (Tricolor)”, nuevamente alude al presente, en que “Aquí soy la roja sanguiuela de la muerte/El gusano de unos pálidos y perdidos pechos”, identificándose, cual la barca podrida de “Autorretrato lúgubre”, con dos insectos que resumen su experiencia de vida: la sanguiuela, para hablar de la muerte y el gusano, de la frustración de la vivencia amorosa. Mientras que en “#347 (Aproximado)” se retrata “aquí”, en la proximidad de la muerte, destacando los efectos que en su rostro ha dejado el tiempo y el modo como éste ha consumido la nitidez de su existencia:

Aquí el contorno de la figura se pierde.
La nitidez deja de ser lo que fue,
Esfumada por el halo del color.
El valor de la línea se empaña y decae.
El rostro invadido por el tiempo
Destaca el pómulos huesudo,
Las ojeras infladas y porosas,
Las arrugas y ojeras peludas.

“Aquí” se hace presente un hombre cuya conciencia de la temporalidad acentúa el estado de soledad en que vive, de allí que simbólicamente la exprese aludiendo al rostro como metáfora de la desolación y al abandono que sugiere la idea de un desierto:

Entre una ventanilla y otra de la nariz,
Se extiende un Sahara.
Entre los ojos hay un desierto de Atacama.

“#450 (Albada vespertina)”, en cambio, refiere un periodo de la vida adulta del sujeto, en que conoció a una muchacha que le hizo olvidar los malos momentos y el sabor amargo de la vida, vivencia que lo llevó a oír

gorjeo de pájaros cuando solo era perceptible el ruido hostil de los automóviles desplazándose por las calles de la ciudad. Sin embargo, este es solo un momento fugaz que, aunque grato, tempranamente acabó en cuanto cayó la noche (¿o la muerte?):

El amor me abre los ojos
y destapa los oídos
Despierto con el alba de la tarde.
Las alarmas de los autos
Están gorjeando como pájaros.
Yacemos despiertos y abrazados
En la ciudad que se ilumina
Antes que nos separe la noche.

Y en el último de los “Autorretratos numerados”: “#500 (Como Miles)”, el sujeto realiza un retrato de sí mismo de acuerdo a rasgos físicos que exagera con el propósito de que este se transforme, más que en un retrato, en una caricatura del rostro a partir de la cual sea leída su vida y entendida su personalidad, pero sobremanera desde la que se estimule el acto de repensar los sentidos de la identidad que puede proyectar la presencia/ausencia de un nombre o la idea de un “yo” como figura de facto y la importancia de los otros en su configuración:

Tengo puñados de ojos en la frente
Cadenas de narices en la cara
Cardúmenes de bocas
Centenares de orejas
Millones de pelos.
No vengo de la unión de dos cuerpos
Procedo de muchos y voy hacia ellos.
Soy grande, pequeño, alto, bajo,
Gordo, flaco, cobrizo, negro, blanco.
Somos uno solo y sin nombre y sin rostro
Aquí me llamo Miles.

En este autorretrato numerado el sujeto sostiene que en el mundo no se sobrevive solo, de tal manera que, pese a su reticencia de los demás y a su

abominación de la identidad social o cultural, termina identificándose con los de su especie, como un péndulo que después de girar se detiene de un lado (pues recordemos que estos son los autorretratos que recrean diversos momentos de su vida pasada de acuerdo a los diferentes lugares en que vivió y a las edades que ha superado con el tiempo). Afirma así, que no proviene únicamente de la unión de dos cuerpos, vale decir, del ámbito humano solo en su función biológica o natural, sino también de su dimensión colectiva que unifica la convivencia entre los hombres.

Consideraciones finales

La perspectiva desde la cual el sujeto se posiciona para contemplar y describir el mundo, revelando de qué manera se piensa, percibe y reconstruye a través de la escritura poética, exalta el factor de la memoria como un espacio ambivalente de recuerdos, tan insignificantes como notablemente significativos para él. Es así como *Autorretrato de memoria* se inscribe como un breve poemario, en el que las relaciones entre vida/pasada y vida/presente encuentran posibilidades de expresión mediante la subjetividad y el simbolismo de aquella. Sin embargo, las características de la individualidad del sujeto contradicen el propósito fundamental de un relato cuya textualidad se propone como reconstrucción de la memoria —ya sea histórica, personal o colectiva de un individuo— en la que se seleccionan y reordenan los hechos pasados de una vida, según su devenir, sentido de trascendencia personal y relación con el grupo de referencia. Millán propone un texto en el que la memoria es el no lugar del sujeto, espacio distópico, impregnado, en su mayoría, de vivencias insatisfactorias y de amargos recuerdos que hacen de la marginalidad y el exilio permanente actitudes características de sí mismo.

La memoria opera, entonces, como una actividad que aparece deslegitimando los principios que rigen la construcción de un relato de memorias, acentuando, por oposición a aquellos, los rasgos más prosaicos de la vida cotidiana de un sujeto ordinario: el tedio, la apatía, la frustración, el cansancio, el olvido, etc. Por lo tanto, el presente del sujeto millaniano no representa la memoria de un pasado trascendental, ni siquiera de un con-

texto político-social específico. Es memoria de una infancia-adolescencia marcada por escenas, como señala él mismo en uno de sus autorretratos, poco originales. No obstante, en ellas está impregnado el valor de una vida mínima, constituyendo las escasas huellas que lo identifican no solo con el pasado, sino también con el presente, y que definen, en relación con ambas temporalidades, la naturaleza de su sino material y espiritual.

El texto se hace parte del proyecto poético postvanguardista que intenta disolver la idea de sujeto para fundar la de subjetividad sobre la noción de mirada, en que aquel asume la voluntad de uno *ojo reconstruido*, unidad poética de la fragmentación de una presencia que mira o de un anti(sujeto) que se construye como un “yo” disperso, cuya vida pasada acentúa la distancia y aparente no relación que separa un recuerdo de otro, según la fragmentariedad y precariedad que la caracterizan. La mirada actúa como estratagema de ocultamiento de la identidad personal; así, lo que mira el sujeto (su entorno y sí mismo) y la manera en que lo hace (objetiva y/o despersonalizadamente), devela una discreta voluntad de autodefinición al activar su memoria al tiempo que la conciencia de su historicidad.

En la mayoría de los autorretratos de Millán, el material referencial apunta a definir tanto una memoria episódica o fotográfica, capaz de registrar la situación de los objetos de uso, como una afectiva y crítica, que fundamenta la existencia de poemas que niegan la retórica del autorretrato como parte de una estética que, al negarla, afirma parte de su convencionalidad. De este modo, los autorretratos millanianos no se definen como textos en los que el sujeto se describa a partir de características físicas o de rasgos morales o ideológicos, sino como fragmentos de un cuerpo que se reconstruye a través de una mirada introspectiva de sí, desde una perspectiva espacio-temporal, que hace que los recuerdos actúen como características o valores determinantes de su individualidad.

Bibliografía

- Anónimo (1987). “Gonzalo Millán, premio Pablo Neruda: Este es un galardón válido frente a otros más dudosos”. *La segunda*, Santiago de Chile, 21 de octubre.
- Brescia, Maura (1987). “El poeta Gonzalo Millán recibió el Premio Pablo Neruda 1987”. *La Época*, 22 de octubre: 26.
- Concha, Jaime (1988). “Mapa de la nueva poesía chilena”. En Ricardo Yamal (Ed.). *La poesía chilena (1960-1985) y la crítica*. Concepción: Lar.
- Estebáñez, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Fernández, Pelayo (1975). *Estilística. Estilo, figuras estilísticas, tropos*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A.
- Galindo, Óscar (2004). “Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 33: 65-76.
- Millán, Gonzalo (2005). *Autorretrato de memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Miroux, J. Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rojas, Waldo (1997). “Gonzalo Millán: acerca de su poesía reunida”. En Gonzalo Millán. *Trece Lunas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Skármeta, Antonio. (1970) “Relación personal, por Gonzalo Millán” (reseña). *Revista Chilena de Literatura* 1: 91-95.
- Zaldívar, María Teresa (1998). “La mirada de Millán”. *El Mercurio*, 7 de junio Sección E *Artes y Letras*: 16.
- Zambra, Alejandro (2005). “Autobiografía de miles”, *Taller de letras*, N.º 37, 27 de septiembre: 181-4.