

# Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán

Óscar GALINDO V.

Universidad Austral de Chile

## RESUMEN

El artículo analiza la dimensión distópica y apocalíptica en dos poetas chilenos actuales, Óscar Hahn y Gonzalo Millán, como parte de una reflexión sobre escenarios urbanos caracterizados por la alienación y la degradación. A nivel de las estructuras profundas del texto asoma, sin embargo, una tensión entre el discurso distópico-apocalíptico y el discurso utópico que aflora desde una significación alegórica y literaria.

**Palabras clave:** Óscar Hahn; Gonzalo Millán; Utopía; Distopía; Apocalipsis; Ciudad; Naturaleza.

## Dystopia and Apocalypse in the Poetry of Óscar Hahn and Gonzalo Millán

## ABSTRACT

The article analyses dystopian and apocalyptic elements in two contemporary Chilean poets, Óscar Hahn and Gonzalo Millán, as part of a reflection on the alienation and degradation that characterizes urban life. However, from the deepest structures of these poets' texts, it detects a tension between the dystopian-apocalyptic discourse and the utopian discourse which creates diverse allegorical and literary meanings.

**Key words:** Óscar Hahn; Gonzalo Millán; Utopia; Dystopia; Apocalypse; City; Nature.

**SUMARIO:** 1. Oscar Hahn: ciudad y apocalipsis. 2. Gonzalo Millán: bichos y utopías. 3. Para concluir. 4. Bibliografía

*Hermosa es mi piel de visión.  
Me persiguen por ella.  
Me capturan. Por ella  
me matan. Me desuellan.  
(Gonzalo Millán)*

La discusión sobre el concepto de utopía en la poesía hispanoamericana actual está teñida de un profundo sentido de desencanto, acorde con los procesos de industrialización y urbanización acelerada e inarmónica. Si la utopía está ante todo definida por la idea de insularidad (isla, cumbre, desierto, ciudad armónica, reducto), la acronía (negación del tiempo histórico) y la autarquía (autosuficiencia y autosustentabilidad económica), también entronca negativamente con la idea de pérdida de libertad: planificación, reglamentación, sistemas totalizantes. Así la utopía se

articula siempre en un doble movimiento: a veces eutópico, a veces distópico. Si la utopía es el sueño de la ciudad cristalina o transparente, los vapores industriales retornan y hacen opaca e invisible esta posibilidad. Si la utopía es panóptica, la distopía es telescópica, ofreciendo una mirada grotesca y exagerada de la realidad. En el contexto de la poesía chilena contemporánea no pocas veces la ciudad futura es distópica. Vicente Huidobro en el Canto I de *Altazor* (1931) anuncia las ciudades del porvenir «en donde el hombre hormiga será una cifra», resultado de «la hermosa vida que preparan las fábricas». El escenario distópico se mantiene con frecuencia en Neruda, como por ejemplo en «El sobrino de occidente» de *Cantos ceremoniales* (1961), donde el lamento ecológico se metaforiza en la imagen de la ciudad devoradora: «y poco a poco el mundo tiene gusto a gusano / y no hay hierba, no existe rocío en el planeta». El discurso antimoderno, y a su vez plenamente moderno, tiene el sello de la crítica al mito del progreso en las decadentes ciudades de Enrique Lihn, simulacros de simulacros, como ocurre en *A partir de Manhattan* (1979) o *El paseo Ahumada* (1983); es también el anhelo imposible de la aldea y la invasión de la cultura urbana decadente en Jorge Teillier, sobre todo en «Notas del último viaje del autor a su aldea natal» de *Para un pueblo fantasma* (1978). Herederos de una cultura forzosamente modernizada, los poetas chilenos contemporáneos se mueven en el lamento de asistir a la descomposición de un espacio que al menos existió en el mito y en el relato de la memoria.

La articulación entre la mirada apocalíptica y distópica es el objeto de estas líneas a propósito de la poesía de los chilenos Óscar Hahn y Gonzalo Millán. Poesías de lenguaje urbano, los elementos de la naturaleza jamás emergen en sus escrituras para el canto, sino como residuos simbólicos, pretextos para hablar de una modernidad que ha perdido sus vínculos con la naturaleza. Residuos milenaristas, también, que nos conectan con una utopía sofocada en la dimensión apocalíptica de la amenaza nuclear, que afecta al imaginario ciudadano hasta alterar incluso la mirada.

## ÓSCAR HAHN: CIUDAD Y APOCALIPSIS

La poesía de Óscar Hahn (1938) es breve pero fundamental en el panorama de la poesía hispanoamericana actual e incluye desde sus inicios una obsesiva preocupación por la muerte y por imágenes apocalípticas que surgen de la conciencia de la crisis provocada por la carrera nuclear. Si el tema de la muerte en su condición abstracta es la unidad dominante de la poesía de Hahn, encontramos también una serie de textos donde existe la tendencia a situar históricamente el espacio de la danza mortal. Me refiero, por ejemplo, en un sentido amplio, a «Adolfo Hitler medita en el problema judío», «A los niños de Auschwitz» o «Visión de Hiroshima», y, en un sentido específico, a algunos poemas que aluden a la violencia del poder y específicamente al de la dictadura militar chilena (1973-1988) como «La muerte tiene un diente de oro», «Un ahogado pensativo a veces descende» y «Restricción de los desplazamientos nocturnos» de *Arte de morir* (1977) o «A una lavandera de Santiago» de *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989) e inclusive a «Año

viejo 1973» y «Hotel de las nostalgias» de *Versos robados* (1995). *Imágenes nucleares* (1983), que reúne poemas dispersos en distintos libros, ofrece la visión apocalíptica y milenarista de la amenaza nuclear a partir de la segunda guerra mundial, en un lenguaje que evoca el «Apocalipsis» bíblico y sus alucinadas imágenes. El último libro de Hahn es *Apariciones profanas* (2002), en el que proyecta las obsesivas imágenes del subconsciente en escenarios urbanos y visionarios que no escapan a esta mirada global de su poesía.<sup>1</sup>

La imagen de la ciudad de Hahn está marcada por el desarraigo y el extrañamiento, vividos por un sujeto que asiste a la contemplación permanente de la soledad. El desamor en buena medida es causa de este escenario en que los individuos han perdido su conexión con los elementos de la naturaleza. Hasta la publicación de *Mal de amor* no encontramos en Hahn de manera consciente y sistemática una contemplación de la ciudad contemporánea, despersonalizada y enajenante. El poema «Sociedad de consumo» (1996: 76), que irónicamente juega con la ambivalencia del consumo comercial y el amoroso, incorpora dos elementos fundamentales de esta mirada: la producción en masa de los productos alimenticios («Caminamos de la mano por el supermercado / entre las filas de cereales y detergentes») y la cultura de la publicidad y el simulacro («Examinamos el nuevo producto / anunciado por la televisión»). Lo interesante es que la historia de amor en la urbe se ha reducido a una metáfora de la sociedad de consumo («Y de pronto nos miramos a los ojos / y nos sumimos el uno en el otro // y nos consumimos»). Los modernos recolectores y cazadores transitan por un paisaje artificial, donde literalmente la naturaleza ha desaparecido como no sea lo que queda de ella convertida en «tarros de conserva». El acto de comer, de evidentes connotaciones eróticas en la tradición lírica, ha quedado reducido a un acto mecánico que no empobrece la estatura del amor, pero sí las posibilidades de encantamiento. Así no es casual que en el poema «Ecología del espíritu» (1996: 87) la crisis amorosa se relacione con el «ahogo», la falta de aire, el vuelo de un pez en la pecera.

El poema «Televidente» (1996: 103) que cierra *Mal de amor* es un notable ejemplo de esta imposibilidad de plenitud en la urbe moderna:

Aquí estoy otra vez de vuelta  
 En mi cuarto de Iowa City

Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell  
 Frente al televisor apagado

La pantalla refleja la imagen  
 De la cuchara entrando a mi boca

Y soy el aviso comercial de mí mismo  
 que anuncia nada

a nadie.

<sup>1</sup> Todas las citas de la poesía de Óscar Hahn provienen de *Antología Virtual* (1996), edición casi completa de su poesía, con excepción de *Apariciones profanas*, aparecido posteriormente.

Si la poesía de Hahn es fundamentalmente una poesía de la mirada, en estos textos aparece ya como una poesía *sobre* la mirada: una metarreflexión sobre el significado de mirar en la ciudad actual. Se puede leer este poema desde la «estructura de sentir»<sup>2</sup>, es decir, como una resemantización del tópico del «abandono de la amada».

El breve conjunto de textos titulado *Imágenes nucleares* (1983), dedicado irónicamente a «Otto Hahn, Premio Nobel de Química, 1944, descubridor de la fisión nuclear», sigue siendo una poesía sobre la mirada: la de un sujeto que asiste a la contemplación de un mundo en ruinas. El individuo se encuentra en medio de la destrucción, de una ciudad en llamas que se derrite y fantasmagóricamente ofrece formas que sólo ese ojo puede ver. El conjunto de poemas insiste en una serie de imágenes que dan cuenta de la pérdida de todo asidero. Ciertamente aquí «todo lo sólido se desvanece en el aire»: llamas, metales licuándose, brumas, pero la principal metáfora es, sin duda, el ojo. Los seis poemas aluden de una u otra manera a la mirada, como si el sujeto inmerso en el Apocalipsis pudiera dejar registro de la disolución de la materia y de todas las formas existentes. El más conocido y violento de estos poemas es «Visión de Hiroshima» (1996: 114-115)<sup>3</sup>, que se articula sobre la base de diversas resemantizaciones de la palabra «ojo» (ojiva, poner el ojo): «Ojo con el ojo numeroso de la bomba, / que se desata bajo el hongo vivo. / Con el fulgor del hombre no vidente, ojo y ojo». La licuación de la materia la conduce hacia los alcantarillados y los alcantarillados van a dar al mar. Toda la materia nuevamente se encuentra convertida en agua, en sangre, en charcas celestes. El regreso a la simbología primigenia de la muerte, tan propia del imaginario universal mortuorio desde antes de Heráclito, nos conecta con un futuro que se reduce a una interrogación: «Y qué haremos con tanta ceniza».

En *Estrellas fijas sobre un cielo blanco* aparece por primera vez una inquietante explicación de la barbarie nuclear a que asistimos antes. Se trata del «tríptico» que gira en torno a Adán, en especial el soneto «Adán recuerda la fallida destrucción del árbol de la ciencia» (1996: 132):

Árbol de nuestro amor a cuya lumbre  
saboreamos los frutos prohibidos  
hasta que amenazados por la herrumbre  
huimos del jardín enmohecidos

Río de este vergel en cuya orilla  
nos mojamos los pies ardiendo juntos  
y despertamos de esa maravilla  
vivos pero vestidos de difuntos

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo, comentando el texto de Raymond Williams *El Campo y la ciudad*, define la «estructura del sentir» como un horizonte de posibilidades imaginarias que se manifiestan bajo la modalidad de ideas, formas literarias y experiencias sociales: «los cambios en la literatura se desatan cuando esas 'estructuras del sentir' ya no pueden encerrar las novedades sociales ni están en condiciones de formularlas dentro del elenco de convenciones conocidas». «Prólogo a la edición en español» (Williams 2001: 18).

<sup>3</sup> El poema ha sido analizado en detalle por Nick Hill en «Óscar Hahn o el arte de mirar» (1982: 99-112).

Caminamos tomados de la mano  
y el gran río cruzamos vengativos  
para incendiar los bosques tentadores

Y al calcinarse el último manzano  
nuestros lípidos cuerpos radioactivos  
se cubrieron de frutas y de flores

Vemos a la pareja bíblica vengativa cruzando el gran río «para incendiar los bosques tentadores». La venganza humana sobre los árboles («el último manzano») es irónicamente realizada por la pareja radioactiva como una suerte de castigo para Dios. La explicación mítica de la destrucción ecológica contemporánea opera irónicamente en la poesía de Hahn como castigo sobre el amor y la imposibilidad de su consumación.

En *Versos robados* encontramos otro poema «adánico» notable. Se trata de «Adán postrero» (1996: 157). La nueva pareja fundacional es una pareja mutante, alejada ya definitivamente de la tarea creadora divina. Dios parece ya definitivamente resignado, dejando a la pareja abandonada a su suerte:

Sentado en un montón de escombros  
espero a la mutante que será mi mujer

Mis pulmones son negros  
y mi aliento huele a carbón

El viento dispersa árboles calcinados

Alguien me arranca una costilla  
y la costilla se convierte en hollín

Hijo mío me dice  
¿por qué me has abandonado?

Y se aleja pisando cenizas radioactivas.

No son pocos los poemas de Hahn que reiteran esta imagen. Ocasionalmente encontramos también una serie de textos que buscan recrear espacios míticos más vivificadores, un breve intento por recuperar espacios de armonía entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, éstos carecen de una dimensión histórica posible y se acercan en rigor a una nueva forma de poesía pastoral ciertamente desprovista de todo arraigo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en «Hipótesis celeste» (1996: 137-139), que abre *Versos robados*, donde en un paisaje pastoril y cósmico se narra el encuentro de una muchacha («Mi doncella de singular hermosura / duerme a la orilla de un arroyo celeste») y un joven («Recostado en la hierba espacial / yace un joven de risueñas formas y colores») que asisten a un nuevo orden cósmico («Repugna al orden del mundo que las cosas / estén fuera de su lugar natural»), porque hace ya mucho que «la Tierra / saltó en pedazos». Inevitablemente el discurso diatópico y apocalíptico oculta entre sus líneas el sueño de un nuevo orden aun en poetas radicalmente escépticos.

## GONZALO MILLÁN: BICHOS Y UTOPIÁS

La poesía de Gonzalo Millán (Santiago, 1947) significa fundamentalmente una ruptura de la noción de analogía y, por ende, de la metáfora como principio constructor del poema. En su perspectiva el poeta se convierte en un manipulador semiótico de los materiales verbales. Su obra se inicia tempranamente con un sólido libro «adolescente»: *Relación personal* (Santiago, 1968); casi una década más tarde publica uno de los poemas extensos de más singular factura en la poesía chilena contemporánea, *La ciudad* (Montreal, 1979). En el año 1984 publica *Vida (1968-1982)* (Ottawa), que en su primera parte incluye una versión revisada y reordenada de *Relación personal*. Esta sección se completa además con el poemario *Ouróboros (Historietas) 1968-1969*. La segunda parte, *Vida. Antología 1969-1982*, incluye textos en su mayor parte inéditos hasta esa fecha, dividido en las secciones «Vida doméstica» y «Nombres de la era», textos que nos ocuparán principalmente en estas páginas.

La poesía posterior de Millán puede ser leída, en una de sus dimensiones más relevantes, como un alegato político, claramente situado por la dictadura militar. Es en rigor el poeta de su promoción que con mayor profundidad y explicitud ha abordado los problemas del exilio y la represión en *Seudónimos de la muerte* y *La ciudad*<sup>4</sup>. De todas maneras es importante consignar que *Seudónimos de la muerte* hace juego en su título con «Nombres de la era», como una forma de hacer evidentes las relaciones entre un lenguaje falso y otro que se propone testimonialmente como verdadero. Los seudónimos o alias de la muerte son precisamente la derrota (no es casual que la primera sección se titule «Visión de los vencidos»)<sup>5</sup>, la represión y el exilio (que se desarrolla en la sección segunda «El nombre de la hoja»). El epígrafe que pretende dar sentido exegetico al libro es una cita de Miguel de Cervantes: «Suele la indignación componer versos».

Desde la publicación de *Relación personal* la crítica descubrió no sólo un poeta de notable lucidez creativa, sino que asistió también al asombro de una escritura destemplada y despiadada en su visión de mundo. Antonio Skármeta advirtió que los elementos naturales de que se sirve la poesía de Millán se caracterizan porque «Si hay vida orgánica en ellos, su movimiento señalará sólo una tendencia a la descomposición» y que cuando no se trata de elementos terrenos, de todas maneras «las imágenes escogidas complotan para señalar la fugacidad, una forma más espiritual de descomposición» y, finalmente, que la escritura, «carece también de permanencia y significación» (Skármeta 1970: 91-95). Temáticamente se advierte el desarrollo de dos aspectos íntimamente relacionados: «la infancia está concebida como una etapa mutilada; todas las relaciones que establece el adolescente, que es también la continuidad esperpéntica de la niñez, devienen relacio-

<sup>4</sup> Es conveniente destacar que esta idea de una escritura en proceso se explicita en la nota que cierra el poema donde se señalan como momentos de la escritura del libro: «Santiago de Chile, septiembre de 1973. San José, Costa Rica, enero-agosto de 1974. Fredericton, Canadá, agosto de 1974-agosto de 1976. Ottawa, Canadá, agosto de 1976-noviembre de 1978. Santiago de Chile, septiembre de 1994» (Millán 1994: 127).

<sup>5</sup> Evidentemente este título es una referencia a otro título de otra derrota: la de los aztecas a manos de los españoles. Me refiero al clásico libro de Miguel León Portilla: *Visión de los vencidos* (1976).

nes feístas con el tú-mujer, conflictivas con los espacios juveniles inmediatos y hostilmente distanciadas de la ciudad» (Campos 1987: 39). El lector se encuentra ante un escenario caracterizado por la degradación, la descomposición y la relativización de los paradigmas convencionales para tratar los escenarios de la nostalgia, el amor en tanto iniciación, la juventud como espacio de búsqueda y la ciudad como trasfondo vital. Para Carmen Foxley: «El personaje vive la atracción fascinante de un período de iniciación cognoscitiva en el que se encuentra de improvisado cara a cara con la transitoriedad, la ausencia o el vacío como únicos residuos que deja el contacto con el mundo y con los otros» (1991: 57). En fin, es visible una tendencia a los recursos de lo que podemos llamar con propiedad el feísmo estético, la destrucción casi patológica de los espacios de amparo de la cotidianidad y el distanciamiento expresivo, o la búsqueda de una interioridad neutral para referirse a los elementos del mundo.

Pero existe además una tendencia a trabajar desde la mirada de una galería animalésca, que conecta no sólo *Relación personal*, sino *Vida*, en su conjunto, con la tradición de los bestiarios, pero en su versión más repulsiva: caracoles, serpientes y otros bichos habitan estos poemas, que no sería difícil conectar con otros poetas del momento como Manuel Silva Acevedo, por ejemplo. Langostas, culebras, caracoles, mariposas, algún gato, algunos pájaros, contribuyen a la percepción de la fragilidad y la inestabilidad que habita la vida como un jardín entre cuyas plantas el sexo aparece para desaparecer.

La segunda parte de *Vida* se encuentra dividida en dos grandes secciones: «Vida doméstica» y «Nombres de la era». La primera puede ser leída como una proyección de *Relación personal*, en tanto vuelve sobre los microespacios vitales en su terreno doméstico. El poemario organiza en sus distintas secciones («Álbum», «Nido», «Incubadora», «Apocalipsis doméstico» y «O'Connor St. Blues», que nos advierten del desenlace de esta historia) los estadios de un relato de «amor» que desde su mismo inicio se advierte como el intento de unir dos mitades de un árbol partido por un rayo («Árbol de la vida»).

El debate sobre los escenarios distópicos que ofrece opera en rigor como una secreta mención a otro tiempo más vital. Las imágenes apocalípticas que Millán comparte con Hahn y otros poetas de su promoción (Jaime Quezada, por ejemplo) ofrecen una dimensión que va más allá del fatalismo de la contemplación de los «vicios del mundo moderno». Una interesante discusión sobre la metáfora de la noche, en la cuarta sección de este libro («Noche»), como fin de época y como síntesis del discurso distópico, tendrá su contrapartida en el poema «Nombres de la era». La sección «Noche» se abre con dos epígrafes: el primero alude al escenario de la oscuridad epocal: «¿Acaso todo no indica la caída de la noche, / ya nada el comienzo de una nueva época?» (Bertold Brecht); el segundo a la oposición noche / día y a la necesidad de distinguir los escenarios diurnos posibles como construcción: «Los días se distinguen. La noche / no tiene más que un sólo nombre» (Elías Canetti). Los poemas construyen imágenes del presente en una doble dinámica de nostalgia hacia el pasado y el futuro. El tiempo avanza hacia ningún lugar, el amanecer se confunde con el atardecer, los sueños con las pesadillas, como si de pronto el hombre confundido no atinara a descubrir un mínimo orden para com-

prender su posición en esta catástrofe de los signos: «Nadie sabe si llega o sale, / si abre o cierra la puerta, / si estos son los sueños de ayer / o las pesadillas de mañana» («Noche»). La distopía como escenario de la ciudad en su orden inquebrantable y en sus prohibiciones, en la organización de una forma de vida marcada por los tiempos de la prohibición, escenario geométrico donde los callejones son a un tiempo horizontales y verticales, se sintetiza en el poema «Utopía» (1984: 205), como si el tiempo hubiera detenido la posibilidad de los cambios para siempre; en otras palabras la distopía se encuentra en la sociedad de consumo y sus reglas invariables:

Todo fue planteado de antemano  
en esta utopía al revés  
que no permite cambios.

Las calles y veredas  
se reemplazaron por calles  
y veredas internas;  
corredores interminables  
idénticos, y callejones  
verticales por donde van  
y vienen ascensores  
sin llegar jamás al último  
piso o la planta baja.

Afuera, parques desiertos  
donde merodean sueltos  
perros policiales en la noche,  
tras rejas a prueba de ciclones  
coronadas con alambre de púas  
y carteles que advierten:  
Keep Out! No trespassing!

El discurso utópico opera por contraste con la realidad factual y, por lo tanto, el dibujo de ese nuevo espacio se convierte en fotografía en negativo de la realidad desde la que se escribe. Desde ahí el sistema de presuposiciones entra a operar en el proceso de recepción del texto, como una crítica despiadada y, por lo tanto, la ausencia del discurso de la plenitud nace de la repulsa que produce el presente. Al fin y al cabo, detrás del discurso de la negatividad, de sus edificios, de sus «áreas grises», del «tropo barroco», donde el poeta y su amada se envuelven en el polvo y la nada, el sujeto deja ver de un modo oscuro una sensibilidad anhelante de plenitud. «Nombres de la era», poema fechado en 1970, tiene el subtítulo de «Una Profecía Sicodélica de Funcionamiento hidráulico» y un extenso epígrafe de autor que define su programa, el sueño de una sociedad distinta que permita romper con la lógica violenta del ser humano:

Instintivistas como William James, William McDougall y Neointintivistas como Sigmund Freud y Konrad Lorenz, etc..., además de sostener en común que la vio-



lencia o agresividad destructiva está enraizada en nuestra naturaleza animal —solución simplista que ahorra considerar la irracionalidad del sistema y su ideología—, comparten, a pesar de ciertas diferencias, la concepción del modelo instintivista en términos de una mecánica hidráulica. Es decir todos recurren analógicamente a una sustancia —gaseosa o líquida— capaz de determinar comportamientos energéticos, que está contenida en un recipiente antes de ser liberada y puesta en acción. Este poema de funcionamiento infinito, utiliza el mismo esquema hidráulico, pero en un sentido inverso, para ilustrar el desarrollo de unas sociedades hipotéticas basadas en la no-violencia, la paz y el amor. (1984: 235)

Otros dos epígrafes contribuyen a abundar en el sentido antes expuesto: el primero que aprovecha las coincidencias onomásticas es de William Shakespeare: «Gonzalo: I'th' commonwealth I would by contraries Execute all things...» (*The Tempest*); el segundo, un titular aparecido en los diarios luego del asesinato de John Lennon: «The Dream is Over». Este extenso poema funciona por medio de un procedimiento acumulativo y es, por cierto, el único ejemplo significativo en la poesía de Millán de este sueño cósmico (que recuerda a Ernesto Cardinal) en el que la ceremonia del mundo avanza en dirección de una segunda era marcada por los conceptos de amistad, igualdad y amor, para llenar el espacio vacío que media entre el deseo y la posibilidad de un nuevo lenguaje, completando el sentido positivo que se esconde detrás de la negatividad. El poema, organizado en diez momentos que aluden a los nombres posibles de la nueva era, es una oración plena de lirismo y esotérico lenguaje del fin de una era y del comienzo de otra. La «Era Primera» es la que se vive y por lo tanto espacio de la carencia y de la falta de plenitud:

La que termina es la Era Primera  
llamada también Era del Pez  
porque no dejará huella.  
Y la que principia es la Segunda Era  
llamada también Era del Agua. (1984: 239)

La «Era Segunda», llamada también Era del Aguador, corresponde al momento de la saciedad de la sed humana, a la «Era de la Amabilidad». Es interesante advertir que en el contexto de una obra marcada por la crisis y la crítica, Millán establece un discurso tan deliberadamente utópico. Bien es posible que se pueda realizar una lectura marcada por las circunstancias históricas, al estar el poema fechado en 1970, en un momento en el que el discurso utópico permeó más al discurso político que al poético. Pero en términos estéticos el texto opera como un espacio de contradicción (como todo discurso utópico) destinado a establecer un diálogo evidente con los otros «Nombres de la Era». Al fin y al cabo este poema se sitúa en la última sección del libro («Poemas hipotéticos»), que, en un discurso tal vez calmadamente apocalíptico, anuncia la crisis de una época descrita con esa «objetividad» de las secciones anteriores. Los «Poemas hipotéticos» apuntan hacia un futuro que se anuncia en ciertas leves huellas de la realidad contemporánea. La necesidad de acostumbrarse a una nueva era significa engullir «pintura letal», «añicos de diamantes rubios», «para ir acostumbrando / la carne tierna del animal /

cebada con flores / a piensos radiactivos» («Menú»); pero a un tiempo el escenario es ya ese futuro apocalíptico donde los hombres son los últimos sobrevivientes de «La gran emigración» (1984: 223):

En las fotografías de antaño  
figuraban aún aves en vuelo,  
arboledas, animales salvajes  
y domésticos en nuestros brazos.

Hoy hasta las ratas se van  
y nos estamos quedando solos,  
los únicos sobrevivientes  
al borde de mares estériles,  
bajo un cielo luminoso y vacío,  
longevos, grises, demasiados.

En una época en que hasta las gasolineras serán ruinas románticas (Cardenal), el sujeto no ofrece un lamento ni su dolorido sentir ante las ruinas, sino una expresión «objetiva», el lenguaje que los habitantes del futuro verán como el testimonio de este tiempo duro: «Esta gasolinera bombardeada / que los pintores pop reprodujeron / en su época casi fotográficamente, / y que los poetas cantaron / en versos objetivos, / resistió como aquellos / legendarios fuertes del Oeste, / heroicamente el asedio / de las hordas de piratas del camino...» («Monumento», 1984: 228). Así pues, entendemos que la noción de poesía objetiva en Millán supone simultáneamente un trato impersonal de los materiales asumidos, pero al mismo tiempo el privilegio de la mirada, de la contemplación de las cosas, sean estos fragmentos del cuerpo humano o social.

«Nombres de la Era» recuerda también el flujo utópico alimentado por poetas *beat* como Ginsberg y Ferlinguetti, especialmente este último en «Estoy esperando», gozosa descripción del apocalipsis como anuncio de la utopía. Lo curioso es que no existe ironía en este planteamiento, sino un culto a la catástrofe como posibilidad de transformación social y cósmica:

Y por ella la Era Segunda o del Agua  
o del Aguador o de la Amabilidad  
o de la Insaciable Sed o de la Justa Hermandad  
o de la Conciencia Universal o de la Utopía  
o del Entendimiento Universal  
o de la Revelación Acerca del Destino de la Humanidad,  
también será llamada Era del Principio del Final... (1984: 243)

La profecía utópica de estos «nombres de la era» admite la oración, el sueño, que anida detrás de esta objetividad con otros nombres posibles y por cierto mejores.

## PARA CONCLUIR

La dominación de la naturaleza por el hombre y del campo por las ciudades es una consecuencia de la modernidad capitalista, pero en el imaginario colectivo y en el imaginario literario persiste como una tensión la utopía de la armonización entre hombre y naturaleza. La discusión entre discurso utópico y discurso distópico y apocalíptico en la poesía chilena y, especialmente, en la de Hahn y Millán, da cuenta de esta tensión. La imagen de la ciudad contemporánea no se contrasta en ambos poetas con el regreso al bucolismo, sino que sobresalen los emblemas de la ciudad sitiada, enajenante y represiva. La naturaleza, cuando asoma, lo hace desde la degradación y el feísmo (Millán) o desde una significación literaria y alegórica (Hahn). Sin embargo, a nivel de las estructuras profundas del pensamiento aflora en el discurso distópico-apocalíptico dominante una vertiente utópica de menor intensidad, pero relevante a la hora de leer las relaciones entre poesía y ecología, entre cultura y naturaleza. Poemas marginales disonantes expresan un discurso que, pese a las alambradas y murallas, da cuenta de una «ecología del espíritu» que, sin embargo, no se resuelve en la historicidad, sino en la imaginación y el mito.

## BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS, Javier

- 1987 *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)*. Minneapolis-Concepción, Ideologies and Literature-Lar.

FOXLEY, Carmen

- 1991 «La negatividad productiva y los gajes del oficio. La poesía de Gonzalo Millán», en C. Foxley y Ana María Cuneo, *Seis poetas de los sesenta*, Santiago de Chile, Universitaria: págs. 54-86.

HAHN, Óscar

- 1977 *Arte de morir*. Buenos Aires, Hispamérica.  
 1981 *Mal de amor*. Santiago de Chile, Ganimedes.  
 1983 *Imágenes nucleares*. Santiago de Chile, América del Sur.  
 1989 *Estrellas fijas en un cielo blanco*. Santiago de Chile, Universitaria.  
 1995 *Versos robados*. Madrid, Visor.  
 1996 *Antología virtual*. Santiago, Fondo de Cultura Económica.  
 2002 *Apariciones profanas*. Madrid, Visor.

HILL, Nick

- 1982 «Óscar Hahn o el arte de mirar», *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 20: 99-112.

MILLÁN, Gonzalo

- 1968 *Relación personal*. Santiago, Arancibia Hermanos, 1968.  
 1979 *La ciudad*. Montreal, Les Éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine.  
 1984 *Vida*. Ottawa Ottawa, Ediciones Cordillera.  
 1984 *Seudónimos de la muerte*. Santiago de Chile, Ediciones Manieristas.  
 1994 *La ciudad*. Santiago, Cuatro Propio, 2.<sup>a</sup> ed.

PORTILLA, Miguel León

1976 *Visión de los vencidos*. México, Universidad Nacional Autónoma.

SKÁRMETA, Antonio

1970 «*Relación personal*», *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 1: págs. 91-95.

WILLIAMS, Raymond

2001 *El Campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.