

INTERRUMPIR EL GOLPE: ARTE Y POLÍTICA EN *LA CIUDAD* DE GONZALO MILLÁN

FRANCISCO LEAL

Washington University in St. Louis
fjleal@wustl.edu

Cuando una situación está saturada por su propia norma, cuando el cálculo de sí misma está inscrito sin tregua, cuando no hay ya vacío entre saber y prever, entonces se debe poéticamente estar dispuesto al fuera-de-sí. Porque la nominación de un acontecimiento es siempre poética: para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abreviar en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua.

Alain Badiou. "El recurso filosófico del poema"

La ciudad de Gonzalo Millán es, dentro de su obra, el libro más heterogéneo y, al mismo tiempo, el que ha recibido mayor atención de la crítica. Es un libro escrito bajo presión de la catástrofe política, y de ahí se ha explicado, en parte, su heterogeneidad y su recepción. Alejandro Zambra establecía, con cierta razón, que *La ciudad* es "el mejor libro del exilio y la dictadura" ("La novela de Millán"). Pero *La ciudad* no se clausura en su vínculo contextual: no es un documento, y en esto hay que ser enfático. Millán trabajó tres versiones para que *La ciudad* no se reduzca a eso. Es evidentemente un poemario escrito bajo la presión de su contexto; pero también es cierto que Millán lo modificó y lo arrancó de su referencia exclusivamente documental. Su apuesta es más radical pues, como veremos, presenta, entre otras cosas, el espacio de la dictadura no como un terreno acabado, relegado a un mal pasado, sino como una instalación que sigue operativa en nuestro presente de mercado¹. Liberar este poemario de su lectura exclusivamente referencial es una de las intenciones de este trabajo. En las páginas que siguen me propongo leer *La ciudad* desde tres instancias. En primer lugar, desde su composición, es

¹ Pensemos en la diferencia entre *La ciudad* y, por ejemplo, *Cartas de un prisionero*, de Floridor Pérez. Las dos son obras marcadas por su contexto. Son libros de dictadura, como diría Zambra. Sin embargo, se separan significativamente en su reinstalación. Al llegar los gobiernos de la concertación ambos libros se reeditan: el de Pérez idéntico a su versión original; *La ciudad* marcada por modificaciones. La diferencia no es menor: Pérez presenta el pasado (y su libro) como un ya fue, un documento que habla de la separación de ese pasado con el presente. Millán en cambio denuncia su continuidad, y se separa del coro de conformismo que tira a la dictadura a la desconexión del pasado. De ahí que la reinstalación de la ciudad con sus modificaciones se presenten como un espacio de intransigencia.

decir, como libro escrito bajo la presión de la catástrofe política, como un libro que anuda la poesía con la denuncia; pero indagando la forma en que este poemario desarregla el catálogo que separa tangencialmente la escritura de ‘avanzada’ de la de denuncia o a la poesía de exilio y de la escrita en Chile, etc. En segundo lugar, presentaré la forma en que *La ciudad* se desembarca de su criterio exclusivamente documental y se presenta no bajo la forma de un pasado cerrado que da paso al presente perfecto del consumo, sino que muestra cómo ese pasado sigue operativo en nuestro presente de mercado donde la beldad se sigue abrazando con el tirano: la inclusión o absorción del *Seudónimos de la Muerte* en la segunda versión de *La ciudad* me parece sintomática de este punto. Y por último, me detendré en dos fragmentos de *La ciudad*, tal vez los más famosos: uno de destrucción y otro de inversión o retroceso del tiempo, para explorar algunas figuras que se despliegan de la conjunción de arte y política, y más específicamente buscar en estos fragmentos una respuesta a los finalismos y derrotas que parecen preponderar como único espacio de lectura y propuesta.

LA POÉTICA DE LA PÉRDIDA DE LA PALABRA. (Y EL DESAJUSTE DEL CATÁLOGO)

Estos dos fragmentos de *La ciudad* serán la clave de lectura de esta sección:

18.

La tierra es redonda.
 La mesa es redonda.
 La mesa es de madera.
 Ponen la mesa.
 El mantel cubre la mesa.
 La mesa está puesta.
 Los cubiertos están sobre el mantel.
 El cubierto se compone de.
 Cuchillo.
 El cuchillo tiene mango y hoja.
 El cuchillo corta.
 Cuchara.
 La cuchara es cóncava.
 (...)
 El alimento cae en el estómago.
 Los estómagos no están llenos.
 La familia come en silencio.
 La familia está incompleta.
 Afuera llueve. (32-3)

23.

Sr.	Señor.
(a)	Alias.
Afto.	afecto.
Izqda.	Izquierda.
R.I.P	Requiescat in pace
a.m	Antes de mediodía.
&	y.
Cía.	compañía.
Sra.	Señora.
Id.	Ídem (lo mismo)
s.c	Su casa.
s./n.	Sin número.
P.O.	Por orden.
Excmo.	Excelentísimo.
gral.	General
B.L.M.	Besa la mano.
B.L.P.	Besa los pies.
s.s.s	Su seguro servidor.
X.	Anónimo desconocido.
Vo. Bo.	Visto Bueno. (43)

Marquemos dos elementos principales: por un lado, la pérdida (y el intento de restablecimiento) del lugar común, del significado de palabra (las siglas y su referente) y la sociabilidad de un terreno que ha dejado de ser compartido. Y por otra parte la marca de una desaparición que denuncia un vacío y obliga o arrastra a esta pérdida de significado y lugar común. “Hay ciertos temas de carácter límite que es necesario abordar mediante formas extremas”, precisaba Millán, pues es “contradictorio e inapropiado en algunos casos responder al horror mediante formas de belleza consagrada” (“Teoría viral”). La forma extrema de *La ciudad* es una escritura establecida en la dificultad poética de la pérdida de la palabra –pérdida que se mantiene en la segunda versión, indicando que esa experiencia no se clausura con los pactos de transición que suceden a la dictadura². El filósofo chileno Patricio Marchant en diferentes instancias se refería, según Pablo Oyarzún y Willy Thayer, a la situación “experiencial provocada por el Golpe de Estado de 1973 como la de una *pérdida de la palabra*” (Marchant 9). Bajo este concepto, el filósofo no se refería “únicamente a la violenta interdicción que pesó durante tantos años sobre toda emisión siquiera microscópicamente pública de contenidos o símbolos ideológicos identificables con la cultura de izquierda”, sino que se trataba “ante todo, de la relación entre el pueblo y los nombres, nombres de su habitar histórico o, en todo caso, de la posibilidad histórica de tal habitar” (9). El arte habla y acusa esa pérdida, y la extremada depuración o sustracción de la lengua que ejecuta el poemario de Millán marca precisamente ese extravío. En los poemas citados como encabezados aparece el despojo de la lengua y de la sociabilidad que sucede a raíz del vacío causado por una desaparición. La desaparición, marcada por X de anónimo desconocido o la familia incompleta, rompe el lugar común y la palabra se desorienta en esa falla. Grínor Rojo argumenta que la escritura que se desarrolla en Chile después del Golpe militar consistió en “un ejercicio de rearticulación del lenguaje y de reinvencción de la escritura. En él, con él, los chilenos comenzamos un difícil esfuerzo de revestimiento al lado de la desnudez prehistórica en que el Golpe nos dejó” (“Casi Veinte años” 58). La agobiante sencillez del lenguaje de *La ciudad* habla de ese despojo, de la desolación en que se sumerge el lenguaje en general y el de la poesía en particular³. Para ser precisos: *La ciudad* no señala la imposibilidad del poema después de la catástrofe, como proponía Adorno

² Sergio Villalobos-Ruminott habla de un *golpe a la lengua*”. (“Fin de la dictadura” 76) y Nelly Richard de un “*golpe a la representación*” (*Pensar* 105). Millán reiteró varias veces que durante la dictadura le parecía que el lenguaje estaba contaminado, y que esa contaminación exigía no solo la constatación sino escribir sobre la base de ese lenguaje corrompido. *La ciudad* y *Virus* comparten, en ese sentido, esa comanda.

³ El lenguaje de la catástrofe de la pérdida en *La ciudad* es incomparable, por ejemplo, con el lenguaje con que Neruda trabajó la catástrofe. En *España en el corazón* Neruda no traza la catástrofe y el derrumbe de la guerra como un lugar de pérdida; muy por el contrario: la derrota militar es esperanza para el futuro, las cenizas y los cuerpos son abono para la redención posterior; y el lenguaje con que presenta la catástrofe es por lo general epopéyico. En Millán, por el contrario, la catástrofe se sitúa en la lengua misma.

después de Auschwitz, sino que vuelve “obscena la elocuencia” (Badiou, *El siglo* 120).

La pérdida de la palabra es, ante todo, la marca de la desaparición. Valdés indica que un tipo de literatura bajo dictadura realizó “su actividad en torno a un vacío”, a un “omisión escandalosa” que circundaba las palabras suprimidas, “el vacío que aparece de las imágenes suprimidas; en el límite, en el de los cuerpos desaparecidos” (Valdés 69). Y explica que “este ‘estruendo mudo’, como habría dicho César Vallejo, este ‘hoyo negro’ (en el sentido astronómico) ejerce una fuerza de atracción enorme, y actúa, en diversas formas, como contenido latente respecto del contenido manifiesto” (Valdés 70). *La ciudad* constata esa desaparición escandalosa (y sigue siendo escandalosa) como lugar que fuerza o presiona un alfabeto necesariamente quebrado, de palabras rodeadas de silencio. Badiou establece que “uno de los síntomas de la descomposición es la ruina de la lengua”, que afecta la capacidad de nombrar de las palabras (*El siglo* 67). En ese sentido concuerdo con Steven White quien precisa que la catástrofe comprometida en el texto de Millán “implica también la destrucción de la concepción lírica del lenguaje, altamente subjetiva”, por eso, “el autor debe empezar a reconstruir el lenguaje recurriendo a frases muy elementales, como las primeras que se aprenden en la escuela” (White 176). De *La ciudad* se ha dicho muchas veces que es el grado cero de la escritura: no sé si esa es realmente una expresión afortunada, pero si retiene el temblor de la pérdida se sustrae la lengua de su elocuencia.

Pero cabe aquí una advertencia: indicar que tal o cual texto tiene esas características *debido* a la dictadura y sus mecanismos opresivos (al aparato censor, al miedo, etc.) le asigna un valor productivo, y por lo tanto positivo, a las dictaduras: asignatura no menor en sus implicancias. Esto no contradice que *La ciudad* se remita fuertemente a la dictadura, y que se escribe bajo esa presión. Pero hay que diferenciar para no seguir insistiendo en la aberración productiva de la dictadura, y en esa dirección hay que disponerse férreamente contra la opinión terriblemente común que asegura que bajo las dictaduras se produce buena literatura⁴.

La causalidad no es, necesariamente, signo rector en la literatura. Y con esto quiero decir que la relación entre el Golpe, la dictadura y la estética que se relacionan con ese escenario requieren más atención que la simple equivalencia.

⁴ Advierte certeramente Avelar: “La explicación más común para la proliferación de textos alegóricos durante dictaduras es conocida: bajo condiciones de miedo y censura, los escritores se veían forzados a usar ‘metáforas’, ‘formas indirectas’, ‘alegorías’” (*Alegorías* 22); sin embargo, prosigue, “dicha explicación nunca me ha convencido mucho, quizás porque yo rehúse conceder a los censores argentinos cualquier mérito por *Respiración artificial*, o darle algún crédito a Pinochet por *Lumpérica*” (*Alegorías* 22).

Recalquemos que frente a la relación entre estética y Golpe militar se establecen principalmente dos grupos de críticos. Se distinguen, por un lado, los que precisan un corte transversal en el arte tras el Golpe, corte que obliga a una nueva estética, una “escena de avanzada” (Brito) que opera sin tradición y desde la orfandad. La poesía o la literatura, para estos críticos, parte de cero tras el Golpe, igualando riesgosamente el corte institucional del Golpe con un corte estético y cultural, y en ese mantiene una “complicidad con el corte estructural del Golpe, al reiterar dicho corte en el campo cultural” (Thayer, *El fragmento repetido* 18). Por otro lado, se sitúan los que abogan que, acusado o no el golpe, la poesía plantea cierta continuidad entre antes y después del Golpe: o sea, que no se debe hablar de un corte, sino prefieren girar en torno a la idea de interrupción. Las aristas de esta discusión son múltiples y traspasan los límites de estas páginas, pero es fundamental referirlas para no caer en un maniqueísmo contextual que iguala exactamente literatura con su situación o viceversa. La discusión ha sido ardua y nada de pacífica⁵.

Lo que quiero apuntar con esto es principalmente que *La ciudad* desarregla el mapa de articulaciones con que frecuentemente se ha descrito el arte y la

⁵ Solo para retomar el tono de las discusiones, algunos ejemplos. Eugenia Brito asegura que “el golpe militar produjo un silencio y un corte horizontal y vertical en todos los sistemas de cultura” (11). Grínor Rojo, en *Crítica del exilio*, enciende la alarma cuando inquiere que el gesto de plantear y emparentar un cambio poético (tajante) con el cambio político que se plantea a sí mismo –como discurso propio de régimen militar– como radical es de alguna forma caer en la celada de creer y compartir la idea de que con el 73 Chile parte de nuevo, sin pasado o por lo menos sin pasado inmediato. Sin embargo, en otro texto (“Casi veinte años”) varía su reflexión y escribe: “Cuando se produce el golpe de Estado en Chile, en septiembre de 1973, la historia de nuestra literatura había quemado otra etapa. En esta, como en las demás esferas de la vida colectiva chilena, el golpe del general Pinochet no destruyó y no generó nada por sí solo. Precipitó una situación de *impasse*, inclinando la balanza en una cierta dirección cuando las partes que integraban el todo sobrevivían entre los múltiples apremios de una tensión aguda y no resuelta” (57). Javier Campos afirma “el golpe militar vino a significarle a la poesía chilena, que específicamente recaía en la promoción poética más joven, fue el comienzo de una significativa y profunda ruptura” (19). Soledad Bianchi en *Poesía Chilena* establece que los autores que se han referido a la poesía chilena que surge tras el golpe militar “coinciden, en general, en ligar la novedad de la literatura con un cambio de sociedad (...)”. Para insertar estas afirmaciones en la realidad sociocultural chilena, basta recordar que después de apoderarse del gobierno con el golpe del 11 de septiembre, el intento de la junta militar ha sido borrar el pasado, cortar y hacer olvidar el camino avanzado y erigirse en iniciadora de un momento histórico diferente y único. (...) Considerando, entonces, estos antecedentes (muertes de escritores, censura, etc.) no cabe duda que la poesía chilena de hoy es una “poesía Nueva” que surge y responde a una realidad desconocida para el Chile de tradición democrática (30). Juan Armando Epple dice que la promoción que había empezado a distinguirse en la década anterior al golpe se convirtió en una generación disgregada. Pero “no silenció sus voces, sino que paradójicamente fue dotando su poesía de una perspectiva más sólida y definida (...) La mayoría de ellos reinició su labor literaria publicando libros que rescataban los poemas más importantes de su producción anterior, en una autoevaluación crítica que muestra su confianza en la legitimidad de la poética personal que estaban elaborando antes del golpe”. En este mismo punto Waldo Rojas señala que si bien el golpe militar del 73 interrumpió (no rompió) la plasmación de muchos destinos, y que el reconocimiento que tuvieron los poetas del sesenta, antes del golpe, fue efímero (pues no alcanzan a integrar la escena poética), piensa que *filiar dos hechos* (uno histórico con uno literario) no significa explicarlos.

literatura bajo la dictadura; sobre todo problematiza la idea del surgimiento de una “escritura de avanzada” totalmente desvinculada de la tradición. Adriana Valdés establece en *Composición de lugar* que después del Golpe se distinguen tres grupos de artistas y escritores en Chile; y es esta distinción la que ha preponderado como el mapa: primeramente están, en un número nada despreciable, los artistas “cuya obra siguió adelante, en algunos casos acusando golpes, pero sin alterar fundamentalmente una trayectoria ya establecida” (66). Sería este el caso, por ejemplo, de la poesía Parra, entre tantos otros. Por otro lado estaban los “que desde las artes visuales y desde la literatura hicieron lo que fácilmente se puede reconocer como *arte contestatario*” (67). *La ciudad* inscribe, sin duda, parte de estética en este escenario que sutura lo artístico con lo político. Es un libro que pretende, entre otras cosas, “dar cuenta de la tiranía y la opresión, la resistencia y el exilio” (“Grado cero”). Millán trabaja sobre la base de la llamada literatura contestataria, en un terreno emotivo de denuncia y emergencia. Pero *La ciudad* no solo trabaja el espacio contestatario de la emergencia y la denuncia, también presenta complejidades que exceden estas referencias. En ese exceso *La ciudad* se relaciona también con el tercer grupo de artistas que menciona Valdés, es decir, aquellos “artistas y escritores que entraron en una tarea más oscura, pues:

En un momento de insuficiencia de la representación, de fenómenos sociales que parecían darse más allá y más acá de los discursos hechos para analizarlos y explicarlos, proponían imágenes que exigían segunda y tercera lectura; proponían inscripciones a veces crípticas, con algo de escritura de catacumbas. Se trataba de recorrer un espacio que no respondía a los trazados preconcebidos, y de postular una actividad de exploración en el sentido, una percepción de la experiencia del autoritarismo por otros medios que los que entonces ofrecía el discurso ideológico. (*Composición* 69)

Ese es el arte que emplearon, para parafrasear a Walter Benjamin, conceptos completamente inútiles para los propósitos de fascismo⁶. “Algo indigesto, solía

⁶ Richard establece una separación similar al estipular que en Chile se manifestaron dos tipos de arte: el “de compromiso, de ‘denuncia emotivo referencial’, por una parte, y por otra una ‘escena de neovanguardia de prácticas artístico literarias que desplegaron un lenguaje –antilineal– de la discontinuidad histórica y de la fractura lingüística’ que trabajó diferentes formatos, que dificultó la precisión de los géneros literarios; escena que prefirió “la rotura sintáctica al dogma militante, la parodia cultural a la fraseología revolucionaria, el vocabulario microbiográfico a la epopeya historicista”. (*La insubordinación de los signos* 42), que “rompieron la verticalidad doctrinaria del sentido cerrado sobre sí mismo (la ideología)

decir Enrique Lihn; algo que no entrara en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema, ni aun bajo la especie de signo explícito de disidencia” (Valdés 73). *La ciudad*, por medio de “la monotonía, la fatiga, la impersonalidad, el lugar común, la sentencia llana como un módulo, la repetición maquinal de lo idéntico como procedimientos” (“Grado cero” 2), se coloca dentro de ese tipo de obras indigestas. Pero, como decía antes, sus versos tampoco responden solo a la experimentación de la neovanguardia; también trabaja la emergencia desde el lugar de la continencia. El problema de la crítica ha sido el desmedro de una de esas partes: es decir, o se lee *La ciudad* como un texto de denuncia o como un texto de experimentación. Me parece más interesante el lugar del cruce que plantea y la forma de reconfigurar ambos espacios. Entre la denuncia de emergencia y la producción de conceptos inútiles para los propósitos del fascismo, se posiciona poéticamente *La ciudad*, que no renuncia a responder a un espacio contingente de denuncia política: sustracción a la que se plegó la neovanguardia. La radicalidad de Millán está precisamente en el extremo de no cerrarse ni a la exclusividad de la denuncia política ni en la privativa experimentación de signos y códigos: *La ciudad* se suma pero también se sustrae de ambos escenarios, sometiéndose a un lugar sin duda incómodo, pero fundamental en la poesía de Millán.

Pero el texto de Millán además mantiene otra estampa: la del exilio⁷ (incluso las marcas del retorno, en su segunda versión, son también de “desexilio”, como diría Grínor Rojo, cfr. *Crítica del exilio*). Y aquí también *La ciudad* desestabiliza el mapa. Los estudios que *abordaron* (hay que remarcar el pasado) la relación entre el exilio chileno y la literatura hablan de dos impulsos: 1) el *silencio*; los artistas dejan de producir arte tras la catástrofe, argumentando o afiliándose a

mediante una poética horizontal de lo suspensivo y de lo discordante”. (41) Insisto en el espacio entremedio de Millán, que en artes visuales también desarrolla Alfredo Jaar. Es decir, tanto Millán en *La ciudad* como Jaar en sus instalaciones se entrecruza una denuncia legible, no amarrada completamente a la oscuridad del signo, pero también separada a la legibilidad y digestión por medio de la pantalla de la experimentación.

⁷ La discusión sobre literatura chilena de exilio, hoy tapiada y clausurada, fue intensa. Ver sobre todo el trabajo de Soledad Bianchi al respecto. Eugenia Brito en *Campos minados* indica sintomáticamente que su estudio no hablará “nunca de escritores residentes fuera de Chile” y precisa: “Simplemente creo que ellos vivieron otro proceso. El examen de sus obras así lo revela y creo que este periodo de transición a la democracia pueda tal vez generar, en la crítica literaria, el marco teórico requerido para repensar las diversas experiencias del país bajo perspectivas más amplias e integradoras. Sin embargo, tal integración debería salvaguardar las diferencias; de otro modo caeríamos otra vez en la visión única de un proceso; visión utilizada ya por los ideólogos de la dictadura, los que construyeron única y hegemónicamente de un sujeto “chileno,” monolítico, plano, sin estratificaciones sociales o psíquicas” (140). Brito separa, impide y tapa la discusión. De más está decir que la vuelta a la democracia lejos de inscribir el problema lo eliminó; un protocolo de lectura así no ha sucedido. Más que abrir esta vertiente se instaló desde el principio un conflicto: por ejemplo, cuando regresó Millán de Canadá y escribió sobre los escritores que estaban afuera para reubicarlos en el panorama chileno, Raúl Zurita y Patricio Marchant, entre otros, escriben una carta de dudosa comicidad para que Millán vuelva a Canadá.

la vena de Adorno para quien después del Holocausto es imposible escribir un poema, o 2) la *verborrea*; se escriben páginas y páginas en la desesperación. Jaime Concha precisa en ese sentido que “había una pequeña confusión entre denuncia y literatura” (3). Marcelo Coddou, por su parte, indica que los poetas chilenos del “exilio buscaban la verdad y la belleza en un espacio no muy lejano de la contingencia, las contradicciones y vicisitudes históricas” (73). En el exilio preponderan los textos de emergencia cuyo objetivo principal es la denuncia de las atrocidades que se estaban cometiendo en Chile. El problema con esta literatura que se sutura a la contingencia política sucede en el momento en esa contingencia se desfigura. Muchos de esos textos han desaparecido también por arrogarse a la contingencia política: ha sido esa misma denuncia la que ha sepultado a este tipo de literatura, o si corre mejor suerte, se la ha amontonado como un documento más de la tragedia que se vuelve amarillo en las bibliotecas y archivos.

La ciudad de Millán se ha desencajado medianamente de esa condena. Concha alababa la ejemplaridad de Millán, al ubicarlo “a años luz y en las antípodas de cualquier banalización de la tragedia” (Concha 2). Luis Cárcamo, en la misma línea, indica que el libro de Millán “es documento testimonio de la realidad chilena posterior al Golpe militar de 1973, aunque también aventura del signo, exploración de otros campos de percepción en términos lingüísticos, líricos y estéticos” y anuncia que este libro “se aleja radicalmente de la vieja poesía de denuncia, en la medida que prescinde de la voz emblemática del victimado e incorpora la elasticidad del escenario,” y con eso “*sobrepasó* el vínculo referencial con dicho contexto” (Cárcamo 3, énfasis míos). Las indicaciones de que *La ciudad* deja atrás o “sobrepasa” a la “vieja” y obsoleta poesía de denuncia y su contingencia se repiten incansablemente⁸. Lo digo de una vez: Millán no deja atrás la literatura de denuncia, no habla de una línea progresiva donde la emergencia se obsoleta. Lo que hace Millán es reinscribir los límites que suturan la literatura con política, a la poesía con la contingencia: tarea sin duda más complicada. El valor de *La ciudad* radicaría, para estos críticos, tanto en lo que hace como en lo que deja de hacer: que sería establecerse en el espacio de una denuncia. Sin caer en la discusión de cómo se debe escribir en época de torturas y desapariciones, lo que debemos retener es la irregularidad con que se presenta a *La ciudad* de Millán como texto de exilio, de experimentación, de militancia y denuncia y, sobre todo, la forma en que *excede* la exclusividad de

⁸ Jorge Etcheverry, en la introducción a la antología en inglés de Gonzalo Millán, *Strange Houses*, señala que “in Chile after the coup in 1973, and among Chilean writers in exile, the literature of political commitment and denunciation has generally developed quite separately from the search for experimental or meta-poetic forms of expression”, cosa que no sucede con el texto de Millán, cuya excepcionalidad radical en que él “achieved a perfect balance of theme and form and thus became one of most important books in contemporary Chilean poetry” (i).

esas limitaciones: ‘exceso’, ‘límite’, ‘desarreglo’ son conceptos que no pueden faltar a la hora de hablar de *La ciudad* en particular o de Millán en general.

Hay que anotar otra singularidad más, y es que *La ciudad*, aunque publicada en el exilio, fue un texto que circuló o merodeó (como los espectros de Marx) en Chile. Incluso Ignacio Valente en *El Mercurio* denunció su disidencia política –“que a ratos se manifiesta sólo en algún verso pasajero” (3)–, y desvalorizó el texto esbozando su disgusto ya que sintomáticamente le parece un libro “enormemente monótono y aburrido” (3). La ‘crítica’ de Valente, vista desde ahora, no hace más que remarcar que el texto de *La ciudad* no se digiere ni como texto de denuncia, que lo es, ni como texto de exilio, que lo es también. Su situación es irregular, y esa irregularidad opera como su apertura, es decir, como su política, como su desarreglo. *La ciudad*, como decía, no se cierra en estas coordenadas, en esa escritura bajo la presión de la catástrofe, *La ciudad* no es pasado.

LA CIUDAD COMO INTERRUPCIÓN

Usemos en esta sección el poema “La aparecida” de *Seudónimos de la muerte* que pasa a ser el fragmento 27 en la nueva versión de *La ciudad*⁹:

Apareció. Había desaparecido.
 Pero apareció. Meses después.
 La encontraron en una playa.
 Apareció en una playa.
 Meses después con la columna.
 Rota y un alambre al cuello. (47)

¿Qué es lo que aparece en esta incrustación? Sintomáticamente el cuerpo de una torturada arrojada al mar: aparece lo que altera, el retorno de lo reprimido por el presente: lo impresentable. Es el aparecimiento de aquello que

⁹ *Seudónimos de la Muerte* es un libro que habla directamente de la dictadura, del exilio y del retorno. Dice Millán: “De *Seudónimos de la Muerte*, publicado en 1984 en Chile, saqué cierto número de poemas breves que abordaban la represión y la tortura y los rigores del destierro. En algunos casos corregidos, en otros tal cual, incólumes. Pero la extracción, intervención descontextualización, la pérdida de los títulos, la integración al texto anterior como injertos o parches, y citas, los transformaron en otra cosa... Algunos fragmentos se integran y otros quedan como nódulos o quistes” (“Grado” 1). *Seudónimos de la Muerte* es un libro sintomáticamente desaparecido, no solo como volumen: *no aparece* en la antología *Trece Lunas*; quedó solo como un libro *incluido* en *La ciudad*. Reforzando esta idea, en 2003 la editorial Eloísa la cartonera publicó, con su formato de fotocopia y cartón, *Seudónimos de la Muerte*. Es un libro que mantiene así la marca del reciclaje, sacado de la basura de la historia e instalado pero con las marcas del desecho. La edición de Eloísa la cartonera no hace más que reiterar el valor residual de este libro de Millán.

precisamente se busca mantener oculto para mantener las frías aguas del cálculo y el consumo tranquilas y consensuadas. Este apareamiento es sintomático del reapareamiento de *La ciudad* en su nueva versión: es el acoso de los espectros, en el sentido marxista, de la dictadura que acechan *intempestivamente* el presente, denunciando su dato secreto dispuesto a la desaparición, mostrando lo que el presente ocultó (sus crímenes y torturas) para existir¹⁰. Presento mi hipótesis entonces: la vuelta de *La ciudad* no es un gesto documental ni monumental, sino de interrupción, y la inclusión o intercalación de *Seudónimos de la muerte* refuerza esa perturbación. *Seudónimos de la muerte* interrumpe el curso de *La ciudad* así como *La ciudad*, en su nueva versión, interrumpe el precario cierre que la democracia de los acuerdos que se instaló en el terreno de la política. La vuelta de *La ciudad* es una denuncia de lo que el presente tuvo que desaparecer para constituirse como tal. Nelly Richard asegura que la transición a la democracia en Chile giró en torno a la idea de la “historia como libro, como volumen cerrado al que se le debe dar vuelta a la página”. (*Signos* 31). Sin embargo, advierte, “el orden de esos sentidos puede verse alterado” (*Signos* 31) y *La ciudad* opera en esa alteración. El regreso de *La ciudad* es el retorno incómodo de los fantasmas de la dictadura, el exilio, la tortura, las desapariciones; todos escenarios irresueltos, latentes que reaparecen alegóricamente con este libro en su nuevo contexto. Existía “la necesidad de adaptar el texto a otra situación histórica”, indica Millán (“Cero grado”). Reinstalar *La ciudad*, con modificaciones y permanencias, en un escenario diferente presenta al pasado descalzado del documento y el monumento: lo explora como apertura y la descolocación¹¹. *La ciudad* así trabaja una memoria estética y política que consiste en ubicar anacrónicamente elementos dispares que vienen a desarreglar los protocolos de olvido del presente. “Destruyeron la ciudad./ No podrán aniquilar el recuerdo” (90)¹².

La adversidad de *La ciudad* sucede en su reubicación que no solo se niega a la clausura que se propuso con el supuesto fin de la dictadura. También aparece el

¹⁰ Lo intempestivo es un concepto fundamental para entender la reinstalación de *La ciudad*. Es un concepto de Nietzsche que, como precisa Avelar, “Lo intempestivo sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse como tal”. (35) En ese sentido, “intempestiva sería aquella mirada que aspira ver en el presente lo que a ese presente le excede – el suplemento que el presente ha optado por silenciar” (37).

¹¹ Varias modificaciones aparecen en la nueva versión: desde sus umbrales, la firma del autor, la dedicatoria, las fechas, etc. Pero además de las inclusiones de *Seudónimos de la muerte*, la otra variación más significativa es la alteración de género del cronista, que pasa de un anciano a una anciana: el anciano desaparece y la anciana ocupa su lugar.

¹² Dittborn establece que “la memoria se produce al conectar elementos distanciados entre sí. La memoria se produce al juntar una figura con otra, un procedimiento con otro. No es una reminiscencia rescatada de algún fondo y traída a la superficie, sino un término que se precipita sobre otro para trasformarlo o que vertiginosamente recorre la misma distancia para encantarlo y hacer catástrofe con él. Esa pequeña catástrofe produce memoria”. (Citado de Thayer, Willy. *El fragmento repetido* 93).

trabajo de las versiones como parte importante del trabajo poético de Millán. Una versión, comenta Foxley, “no excluye a la otra y tampoco la completa, pero las relaciona y las abre a nuevas constelaciones del sentido” (133). Este trabajo, sin embargo, no apunta hacia “la fijación de un texto definitivo que pudiera servir de documento confiable y base de la interpretación”, al contrario: “el imperativo consiste en desplegar el carácter efímero de unos textos que varían con el tiempo, y en marcar nuevos énfasis otorgándoles una indudable apertura y flexibilidad significativa” (133). Son “operaciones metafóricas,” como indica Millán, que hacen descreer de los “textos definitivos, de los monumentos inmutables escritos de una vez para siempre” (“Cero grado”). La nueva versión de *La ciudad* responde al ímpetu de adaptar el texto a otra situación histórica, que no implica coordinarla a los dictados reconciliatorios de esos nuevos tiempos, al contrario. La aparición de *La ciudad* con sus modificaciones *interrumpe*, con su irregular anacronismo, las marcas del presente para mostrar lo que ese presente oculta. Poéticamente enturbia el traspaso de la dictadura a la democracia y el proceso de “blanqueamiento” que validó y posibilitó ese traslado.

El gesto de la reinscripción de este libro es una pregunta abierta que da pie a una lectura hecha de retazos, especulativa: cada vez que pienso en esta reinstalación, nuevas de constelación de sentido y posibilidades se abren; pero una cosa es cierta y es que se niega a ser documento. Tampoco es monumento que vuelve heroica la resistencia (o padecimiento) antidictatorial bajo la figura de la víctima, en momentos de apatía política. Su desarreglo tiene mucho que ver con la adición de poemas o fragmentos de *Seudónimos de la muerte*, por medio de lo cual Millán se transforma en un complejo traductor de sus propios textos: presenta al poema como un texto palimpsesto, como un texto que marca sus relieves, sus borraduras, sus silencios, sus agujeros. *Seudónimos de la muerte*, como parte de este nuevo libro, presenta la denuncia más evidente de la catástrofe. Para decirlo de una vez: las marcas de *Seudónimos de la muerte* en esta nueva versión de *La ciudad* marcan el registro más frontal de denuncia que desmantela las marcas de olvido que suceden tras la instalación del Estado de mercado. Intercalar los *Seudónimos de la muerte* (ese libro desaparecido) en el poema y reinstalar *La ciudad* en un contexto que intenta borrar las huellas de la catástrofe señala el acoso, lo inacabado y lo irreparable. El proyecto de *La ciudad* contradice el blanqueamiento del traspaso que denuncia Moulian. Y para oponerse a esta impunidad no solo despliega escenarios en los que opera la violencia del estado de excepción (de tortura, desaparecimientos), sino que también expone el mecanismo por el cual estos crímenes se intentan olvidar. “Las dictaduras del Cono Sur eran el puente sangriento que nos llevaba del Estado al Mercado. *La ciudad* denuncia y registra ese tránsito” (“Grado cero” 5), indica Millán. *La ciudad*, en sus dos versiones, presenta la catástrofe en un plano de relación ineludible respecto a la circulación del consumo:

Circulan los automóviles.
Circulan rumores de guerra.
El dinero circula.
La sangre circula (12)

“Las huellas del pasado sufren hoy reiteradas operaciones de borradura, y no sólo político institucionales”, indica Richard, argumentando que esta complacencia “se mueve al ritmo fugaz de la mercancía sin tener tiempo ni ganas de preguntarse por lo que cada novedad deja atrás” (*Residuos* 15). Cortar con esa lógica del manejo de la historia o la memoria como mercancía (obsoleta) es una de las premisas que abre en la reinstalación de *La ciudad*. La política es “principalmente un pensamiento acerca de la dislocación”, precisa Laclau (110), y *La ciudad* en su singular pluralidad es principalmente dislocación: de versiones, de tiempos, de espacios, etc. La catástrofe, la frivolidad del lucro y el consumo están sellados en su interdependencia, recalca este poema. El mercado aparece en *La ciudad* como el signo donde se puede leer la catástrofe y su borradura. En primer lugar la ciudad se destruye para instalar una ciudad de maniqués, de “ciudadanos *credit card*” (*Chile actual* 102), que complementan el hedonismo del consumo con su consecuente disciplina: “Los maniqués son felices./ Están siempre sonriendo” (22). –Da terror pensar en la actualidad de esos versos. Rojo precisa que “el ideal del fascismo es una ciudad poblada de maniqués” (87). *La ciudad* presenta cómo el mercado aparece y se instala con las marcas de la catástrofe al tiempo que el mercado mismo intenta borrar su origen catastrófico. Clave en esta conjunción entre catástrofe y consumo es el personaje de “La beldad” que circula por el poema, sobre todo después de la destrucción de la ciudad. La beldad frivoliza la catástrofe y la transforma en catálogo de productos extranjeros –“La beldad se lava con pasta BLANCOR” (66). Productos que blanquean, maquillan y borran. La beldad se aplica cosméticos. “La beldad tiene tez lilial./ Maquillan sus crímenes./ La beldad se maquilla” (76). O para que no queden dudas: “La beldad y el tirano se abrazan,” (77) que es tan cierto el 73 como hoy. Como precisó con macabra ironía Eduardo Galeano, “torturaron para que los precios fueran libres”. *La ciudad* distingue el origen del consumo unido a la catástrofe, y en la segunda versión, inmersa de lleno en el escenario mismo del blanqueo que el mercado trazaba sobre la dictadura, refuerza esa denuncia, marcando su origen. En un presente en que el mercado se separa de su origen, *La ciudad* en su regreso lo vuelve a señalar. El mercado habla la lengua de la catástrofe desprovéyéndose cautelosamente su instalación, olvidando la dictadura que lo funda¹³. Señala Avelar:

¹³ *La ciudad* no fue el único proyecto que se propuso indagar esta conjunción en ese momento. En Chile, en 1983, Enrique Lihn publica uno de los libros más anómalos dentro de su producción: *El paseo Ahumada*, donde también se plantea medir la catástrofe desde su algarabía, es decir, mostrar la dictadura desde el mercado.

Ya no había ningún rodeo posible, ningún terreno intermedio, ninguna reconciliación, cuando los regímenes en cuestión habían desarrollado tal arsenal de técnicas: descargas eléctricas en los genitales, ejecuciones falsas, violaciones, palizas, submarinos, humillaciones de varios tipos, tortura en niños y mujeres embarazadas, tortura a menudo aplicada a prisioneros encapuchados, asistida por médicos y convertidas en verdadera ciencia. Puede que no sea inútil decir todo esto una vez más para que se recuerde el terreno histórico sobre el cual reposa el mercado actual. (*Alegorías* 92)

Willy Thayer es también preciso: “no insistir en la relación entre el Golpe, la tortura, la Dictadura y la actualidad triunfal, sería hacerse *acólito* del *continuum* de violencia y progreso” (39). En pleno regocijo de esa disociación aparece *La ciudad* para remarcar la dependencia que se intentó borrar. Así, en vez de celebrar las nuevas libertades y responsabilidades proporcionadas por la “democracia”, es mucho más importante, precisa Žižek, “centrarse en aquello que permanece idéntico en medio de esa fluidez global, en lo que funciona como el verdadero motor de esa fluidez: la lógica inexorable del Capital” (*The Ticklish Subject* 354). *La ciudad*, en sus dos versiones, apunta a esa desconfianza al poetizar sobre la perpetuación del estado de excepción por medio del consumo y lo irreparable de su violencia.

ÁRBOL DE LA ESPERANZA, MANTENTE FIRME

¿De qué esperanza habla este poema de *Seudónimos* que se incorpora a *La ciudad*? Es ante todo un árbol que pende del abismo, que es también el lugar de la poesía de Millán. ¿Qué posibilidades abre el abismo? Es ante todo probabilidad y apertura. En esta última sección ensayaré dos figuras de reconfiguración política a partir de dos fragmentos de *La ciudad*: uno de destrucción y otro de retroceso del tiempo, para distinguir en ellos un espacio que no está anclado excluidamente a la derrota ni a la retórica que anuncia todo tipo de finales: de la historia, de la poesía, de la política, etc. Partamos con la destrucción.

Desmontaron bosques.
 Desdentaron bocas.
 Desolaron el país.
 Desperdiciaron el tiempo.
 Desvariaron a diario.
 Desalaron el mar.
 Desanduvieron el camino.
 105 Destruyeron la ciudad. (53-6)

Este escenario de destrucción, situado significativamente en la mitad del poema, marca la destrucción del lenguaje por medio del agotamiento que se instala por medio del prefijo “des” y su angustiante reiteración: nada queda en pie, todo se deshace, se desvanece, se destruye. Badiou establece que una de las figuras principales del siglo XX es la destrucción; lo nuevo, dice, “sólo puede llegar como tomado de la ruina. Sólo habrá novedad en el elemento de una destrucción íntegramente consumada” (*El siglo 91*). Pero frente a ese impulso destructivo Badiou establece dos vertientes antagónicas: por un lado la fascista, en donde la destrucción restablece un orden antiguo, donde “la depuración es en realidad el proceso más o menos violento de retorno de un origen desvanecido”. Para el fascismo “la tarea del siglo es la restitución (del origen) mediante la destrucción (de lo inauténtico)” (*El siglo 91*). La destrucción que presenta este fragmento no es sino la restitución de propiedad privada, la eliminación de lo externo reunidas bajo el nombre de políticas de emancipación (marxismo, socialismo), y el restablecimiento de las relaciones del capital. En *La ciudad* la destrucción es el derrumbe de la política y la instalación del mercado. Rojo se refiere a ese fragmento afirmando que la tragedia consistió en que: “Destruyeron la ciudad nuestra, pero no para construir otra nueva en su sitio sino para rehacer la ciudad vieja, para ‘desandar’ el camino” (*Crítica 80*). *La ciudad* establece la denuncia de que esa destrucción reificó un espacio de mercado que rige nuestro presente, desconociendo su pasado, como si siempre hubiera sido así. Millán muestra el Estado cero de la fundación: cómo aparece el mercado, de donde se funda, y cómo sigue operando, pero también habla de la posibilidad de (su) destrucción. Pero la destrucción también tiene otra posibilidad, más productiva: la que anticipa la novedad: de la destrucción aparece algo que jamás había existido, lo nuevo. *La ciudad*: por un lado marca la posibilidad de desarticular un espacio y rehacerlo, pensar el espacio de la destrucción como posibilidad refundacional. Y aquí hay que plantearse en desconfianza con el proyecto de pensamiento que plantee que cualquier quiebre o apuesta a construir un espacio heterogéneo a la actualidad es necesariamente cómplice del Golpe y de su lógica. La vanguardia (política o estética) señala una radicalidad no privativa de la lógica del Golpe: el Golpe destruye para restituir lo viejo; la vanguardia, en cambio, se define por su aventura y desestabilización de la norma. *La ciudad* y el proyecto poético de Millán en general se presentan siempre como apuesta y riesgo, y de esa manera perforan la norma e interrumpen su terreno. Desde ahí pienso en ese abismal que carga la poesía de Millán, pues, como dice Badiou, “para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abreviar en el vacío de sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua” (89).

Pero la apertura política de la ciudad no es solo destructiva. En tiempos de fragmentos, postideologías y derrotas, donde el escenario estético debe presentarse alejado de toda interferencia política, *La ciudad* instala una sutura donde se cruza lo político con la poesía, y no solamente por medio de la denuncia:

eso distingo en el fragmento que sigue, en el cual Millán altera la corriente del tiempo para dismantelar fugazmente la teleología del capital que se mira como eterno, infinitamente reproducible, y hacernos pensar en un espacio fuera de la catástrofe actual, un lugar distinto al fundado por el Golpe:

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 reconstruye íntegra.
 Su cráneo se recompone.
 Sale a un balcón.
 Allende retrocede hasta Tomás Moro.
 Los detenidos salen de espaldas 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 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 Prats.
 Desaparece. Prats revive.
 Los cesantes son recontratados.
 Los obreros desfilan cantando
 ¡Venceremos! (85-6)

Este fragmento concentra intensamente varios temas de *La ciudad*: la destrucción de un sistema político y de la ciudad, los crímenes cometidos por agentes del Estado (fusilamientos, torturas), y también los gestos de resquebrajamiento sobre los cuales trabaja: la ruptura con la linealidad del tiempo y la tematización de una resistencia entre líneas, que recorre todo el texto. En ese frente, *La ciudad* no se despliega solamente como constatación de la derrota que se refocila en el derrumbe. Aparece también, y en este fragmento muy marcadamente, un giro hacia lo político. Este fragmento en que el tiempo se echa a correr hacia atrás termina con el grito de los obreros: “¡Venceremos!” –lema de la Unidad Popular. ¿Qué podemos sacar, hoy de ese grito, de la vuelta ese grito? El rescate de este grito final se despliega de dos maneras. Por un lado se puede mirar como un

grito apagado, obsoleto, que responde solo al museo del pasado que antecedió a la destrucción de la ciudad y que fue acabado en esa misma destrucción. Es decir, el remedo de la izquierda de viejas consignas y el relego de la política al espacio del museo o de la promesa, de la redención. Sin embargo, aparece también la repetición de ese grito, en el sentido que Žižek habla de repetir a Lenin en nuestros días: ese decir darle una nueva vida a esas esperanzas que aun siguen embrujándonos. Repetir el “¡Venceremos!” no significa volver a eso: repetir ese grito significa aceptar que ese grito está muerto, que sus soluciones particulares fallaron, que “incluso fallaron monstruosamente, pero que hay ahí un destello utópico que vale salvarlo” (*Revolution at Gates* 310). Repetir el “¡Venceremos!”, como lo hace *La ciudad*, es repetir no solo lo que se hizo a partir de esa consigna sino también en lo que se falló y en las oportunidades que se perdieron. El “¡Venceremos!” no es la melancolía del pasado destruido, sino la apertura de la política en un presente que se mira como perfecto. Volver al “¡Venceremos!” es una invitación poética y política a lanzar nuevamente los dados.

Ahora bien, hay que recalcar que el libro de Millán está atravesado por la sospecha de construir cualquier terreno sin fisuras: basta recordar que su cronista, escriba y fundador es un anciano moribundo y senil (que luego *desaparece* y su espacio es ocupado por una anciana con las mismas cualidades). El poema no escatima versos para indicarnos que estamos frente a un poema, y que ese poema se cierra. Digámoslo claramente: en *La ciudad* no hay heroísmo, hay aperturas y cierres, es decir, hay política al tiempo que hay derrota. Incluso Millán afirmaba que la “derrota es nuestra única certeza”, pero también deja temblando la apuesta ya que *La ciudad* “está condenada a empezar otra vez de cero” (“Grado” 3), a rehacerse, reinventarse, y ese vacío es también aventura: el lugar de la política. No hay en esto contradicción. Derrota y llamado político se presentan en *La ciudad* sin necesidad de síntesis y ni dialéctica: aparecen las dos, irresueltas. La poesía no tiene que decidir. Para leer en esa fidelidad a *La ciudad* debemos, primero, liberar su referencia exclusivamente documental. Es un libro escrito bajo presión, pero también es un libro que excede ese (y otros) referentes: *La ciudad* es un poemario que se instala en un lugar aun sin mapa o que se pasea en los bordes blancos, mal dibujado de los mapas. Cada vez estoy más seguro de que *La ciudad* es uno de los acontecimientos más importantes de la poesía (chilena): no tanto por su contingencia, sino por su ejecución. Sigo pensando en que esa potencia de ubicar a la poesía, por un lado, en la máxima sustracción de la lengua, al despojarla de toda elocuencia, y por otro empujarla a la máxima saturación al extenuar y agobiar una forma verso tras verso, fragmento tras fragmento, es un experimento inédito en nuestra poesía. Es decir, la afectó. Todo el trabajo de Millán es abismal en ese sentido: trabaja sobre el límite, pero no augurando el fin de la poesía (o la política), sino abriéndola y ubicándola en el lugar del abismo, como su árbol de la esperanza. Y ese es nuestro deber con su poesía: seguir explorándola desde su novedad y su riesgo.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- . *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Bianchi, Soledad. *Entre la Lluvia y el Arco Iris (Antología de jóvenes poetas chilenos)*. Rotterdam: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- . *Poesía chilena (miradas-enfoques-apuntes)*. Santiago: Documentas, 1990.
- Brito, Eugenia. *Campos minados (literatura postgolpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. Concepción: Lar, 1987.
- Cárcamo, Luis Ernesto. “El retrovisor de Millán”. *La Época. Literatura y libros* (23 abr. 1995): 3.
- Coddou, Marcelo. *Veinte estudios sobre literatura chilena del siglo veinte*. Santiago: El Mitén, 1989.
- Concha, Jaime. “Exilio, conciencia; coda sobre la poesía de Gonzalo Millán”. *Maize* 1-2 (1981): 7-15.
- Epple, Juan Armando. “El grupo *Trilce* y la promoción poética chilena de los sesenta”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46 (1997): 287-300.
- Etcheverry, Jorge. “Introduction”. *Gonzalo Millán. Strange Houses*. Montreal: Split Quotation, 1991. I-XV.
- Foxley, Carmen. “Lo móvil, efímero y abierto: *La ciudad* de Gonzalo Millán”. *La ciudad*. Gonzalo Millán. Santiago: Cuarto Propio, 1994. 129- 41.
- Laclau, Ernesto. *Reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- Millán, Gonzalo. *La ciudad*. Montreal: Maison Culturelle Quebec, 1979.
- . *Seudónimos de la muerte*. Santiago: Manieristas, 1984.
- . *Virus*. Santiago: Ganymedes, 1987.
- . *La ciudad*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . *Trece Lunas*. Santiago: FCE, 1997.
- . *Seudónimos de la muerte*. Santiago: Eloísa la cartonera, 2005.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 1997.
- Pérez, Floridor. *Cartas de un prisionero*. Santiago: Lom, 2002.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- . *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- . *Pensar en/ la postdictadura*. Ed. Alberto Moreiras. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

- Rojas, Waldo. "Los poetas del sesenta: aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición". *Lar* 2-3 (1984): 46-54.
- Rojo, Grínor. *Crítica del exilio*. Santiago: Pehuén, 1988.
- . "Casi veinte años de literatura chilena (1973-1991)". *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Ed. Manuel Antonio Carretón. Santiago: F.C.E, 1993. 57-71.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido. Escritos sobre estado de excepción*. Santiago: Metales pesados, 2006.
- . Oyarzún, Pablo. "Prólogo". *Escritura y temblor*. Patricio Marchant. Santiago: Cuarto Propio, 1999. 2-8.
- Valdés, Adriana: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996.
- Valente, Ignacio. "Dos poetas del exilio". *El Mercurio* (4 abr. 1980): E3.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "Fin de la dictadura y destrabajo del pensar: repetición y catástrofe en postdictadura". Nelly Richard. *Pensar en/la postdictadura*. Ed. Alberto Moreiras. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- White, Steven. "Reconstruir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio". *La Poesía chilena actual (1960-1984) y su crítica*. Ed. Ricardo Yamal. Concepción: LAR, 1988. 167-79.
- Zambra, Alejandro. "La novela de Millán". *El Mercurio, Revista de Libros* (22 oct. 2006).
- Žižek, Slavoj. *Revolution at the Gates: Žižek on Lenin. The 1917 Writings*. London: Verso, 2002.
- . *The Ticklish Subject*. London: Verso, 2000.