

Objeto y exceso: una lectura del poema 'El automóvil' de Gonzalo Millán

Constanza Ceresa

Birkbeck College, University of London

En las últimas dos décadas términos como 'realismo' y 'objetivismo' han adquirido relevancia crítica en el estudio de ciertas obras poéticas y narrativas surgidas en los 90s en Chile y en Argentina. Sin embargo, tales conceptos o tendencias no tienen significación alguna si no son experimentados en la particularidad de cada obra. En este ensayo quisiera explorar los alcances del objetivismo poético a través de la experiencia de lectura de dos poemas de Gonzalo Millán. Me interesa, fundamentalmente, examinar dónde radica el carácter emancipador de su poética objetivista.

El poeta chileno Gonzalo Millán (1947-2006) produjo una extensa obra poética incluyendo libros como *Relación personal* (1968); su conocido poema-libro *La ciudad* (1979, 1994, 2007); *Seudónimos de la Muerte* (1984); *Vida* (1984); *Virus* (1984); *Trece lunas* (1997), *Clarooscuro* (2002), *Autorretrato de memoria* (2005) and *Veneno de Escorpión Azul* (2007); muchos de los cuales fueron escritos y publicados durante su exilio en Canadá. Como el mismo Millán reconoció en diversas ocasiones, su obra está fuertemente influenciada por el objetivismo poético de William Carlos Williams, Louis Zukofsky o Charles Reznikoff, entre otros. A grandes rasgos, estas poéticas apuestan por desmantelar el mundo de las apariencias con el fin de establecer una relación más directa con la realidad material y cotidiana. En el poema tal actitud se plasma a través de la erradicación de la figura del sujeto (en tanto modelo propio del romanticismo) y del lenguaje metafórico; poniendo en su lugar una mirada neutra a partir de una sintaxis concisa y controlada. Sin embargo, destituidos estos elementos, el poema objetivista está lejos de poder mostrar la realidad 'tal cual es'. Pensar el objetivismo desde una lógica mimética tiende a subordinar su potencial emancipador a la idea de falsa conciencia, como si el poema fuera capaz de develar una verdad escondida a través de un lenguaje transparente, cuando en realidad este potencial, me parece, radica en exhibir su inexorable opacidad.

El problema del lenguaje como mediación ideologizada que se estructura por y da sustancia al orden social fue siempre un eje fundamental en la obra de Millán: “Tengo un enorme recelo por la palabra. La brevedad, la concisión, la claridad, la condensación permiten al texto defenderse del carácter parasitario y tergiversador del lenguaje. Las formas breves son anti discursivas y buscan complicidad con el silencio sin retroceder al simbolismo”, afirmaba el poeta en una entrevista realizada en el año 2003 (Ramiro Quiroga, 2003). Consciente de tales limitaciones a la hora de crear, Gonzalo Millán propone una economía del lenguaje que más que representar el objeto tal cual es, busca capturar todo aquello que excede su simbolismo, exceso que es también su silencio intrínseco. En lo que queda de este ensayo intentaré desarrollar esta idea, a través de la lectura de dos poemas de su libro “Vida” (1984), el cual indaga el incomprensible poder de los objetos sobre el sujeto en la vida cotidiana. El breve poema llamado ‘El objeto’ nos proveerá un punto de entrada para comprender de qué hablamos cuando hablamos de *exceso* y luego aplicaremos estas ideas a la lectura del poema ‘Automóvil’.

EL OBJETO

Digo triunfalmente al objeto

codiciado: - Eres mío ahora.

El objeto impenetrable, opaco

me objeta: -me compras,

pero no has pagado mi secreto.

Este poema exhibe la dimensión misteriosa del objeto en tanto mercancía, y la evidente relación de negatividad que establece con el sujeto. Mientras el sujeto declara su orgullosa soberanía sobre el objeto, el objeto codiciado le *objeta* con una verdad inescrutable que le impide completar su posesión. Podríamos decir que este secreto no remunerado y opacado por el objeto mismo corresponde a la noción clásica del fetichismo de las mercancías propuesto por Karl Marx. Para

Marx, el fetiche es inseparable de la producción de la mercancía, esto es, es algo basado en la forma en que las mercancías son producidas e intercambiadas en el campo social¹. Su carácter enigmático surge de su valor de cambio, del carácter social que adquiere la mano de obra bajo el capitalismo en tanto valor y que aparece para los productores como un carácter objetivo que se estampa sobre el producto de ese trabajo [“appears to [the producers] as an objective character stamped upon the product of that labor”] (Marx, 1974, p. 77). Así, la fuerza de trabajo en tanto relación social entre personas asume ante los ojos de los consumidores la forma mágica de una relación entre objetos, o en otras palabras, como si fuera una relación material entre personas y relaciones sociales entre objetos [“there it is a definite social relation between men that assumes, in their eyes, the fantastic form of a relation between things”] (Marx, 1974, p. 77).

Para Slavoj Žižek, en la circulación de mercancías hay un elemento irracional en juego o mejor, un falso reconocimiento que no nos permite comprender que el objeto no tiene valor en sí mismo. Sin embargo, sin ese malentendido el acto de cambio efectivo no sería posible, ya que es esa fantasía la que finalmente le da sustancia a nuestra realidad ‘if we come to know too much, to pierce the true functioning of social reality, this reality would dissolve itself’ (Žižek, 1999, p. 21). En efecto, para Žižek ese secreto no está realmente enmascarado por el objeto, sino que es una parte constitutiva de su forma, es decir, del mecanismo por el cual la fuerza de trabajo solo adquiere un carácter social a través del valor de una mercancía: “the real problem is not to penetrate to the ‘hidden kernel’ of the commodity - the determination of its value by the quantity of the work consumed in its production- but to explain why work assumed *the form* of the value of a commodity, why it can affirm its social character only in the commodity-form of its product” (Žižek, 1999, p. 11). Así, desde su lectura lacaniana del *Capital*, Žižek detecta en la forma fantástica del fetiche un síntoma que contradice el universalismo de los derechos y deberes burgueses de justicia e igualdad, por lo que el cambio equivalente a la mercancía se vuelve su propia negación, la forma de explotación o de apropiación de su excedente.

¹ According to Zizek, “the labour force is a peculiar commodity, the use of which produces a certain surplus-value, and it is this surplus over the value of the labour force itself which is appropriated by the capitalist” (Žižek, 1999, p. 22)

Siguiendo esta lógica, el poema 'El Objeto' se refiere a la naturaleza antagónica de la mercancía, es decir, a cómo esta contradicción entre el modo social de producción y modo de apropiación individual y privado, está contenida en su propia forma. Entonces, si la mercancía se mantiene como un objeto opaco para el sujeto es porque lo que no ha sido aún explicada es su forma, el proceso por el cual el secreto (explotación) asume un carácter sublime, pareciendo un objeto con características mágicas. Sin embargo, encontramos entonces en esta forma una fisura que hace perceptible aquello que excede al objeto y cuestiona/objeta/cosifica al sujeto. Por un lado, ese exceso encarna las relaciones sociales de producción que usualmente se dan en condiciones de explotación o injusticia; pero, por el otro, el fetichismo de la mercancía no puede ser independiente a su relación con un sujeto, la cual es siempre una relación de deseo. Ambos excesos (antagonismo/ deseo) fuera de la fantasía son una manifestación de aquello que se resiste a ser simbolizado y que Žižek define en términos lacanianos como 'lo Real'.

Ahora bien, el poema 'El objeto' resulta aún insuficiente para percibir cómo esa fuerza irracional se dinamiza en el campo de fuerza del poema y de qué modo se hace ostensible la imposibilidad de 'develar su secreto'. En el poema "Automóvil", Millán aplica la máxima poética de Louis Zukofsky de pensar con las cosas, transformando el poema en un objeto. Con ello, intenta dismantelar las apariencias del pacto realista mimético y capturar aquello que excede los objetos en su relación con el sujeto en el proceso mismo de lectura. Por eso, más que un poema sobre un automóvil, es acerca de todo aquello que lo excede.

AUTOMÓVIL

El automóvil es celeste, metálico y cromado
con un motor, rejillas, estanque y hélices,
lubricados con aceite mineral y grasas,
que ruge, tiritan, se vacía y giran
por medio de pedales, botones y llaves.
Dentro van por tubos, líquidos minerales

que una chispa prende con ruido y humo quema.

Tiene luz generada por baterías con ácido,
cables multicolores finos y faroles,
intermitente y roja para las señales,
amarilla para las noches y la niebla.

Las puertas se abren, cierran, suaves,
y para introducir o dejar el aire
los vidrios se bajan o suben.

Los asientos acomodables se reclinan,
rellenos de resortes, esponjas y espuma,
recubiertos por el plástico y la goma.

Las cuatro ruedas de caucho ruedan
y con un volante se tuercen o enfilan.

El acelerador se aplasta sin freno corre;
las llantas resbalan, chillan y se queman,
se abolla la lata y quiebra, retuerce,
los esmaltes y cristales se destruyen,
y el hombre puede salvar ileso o muere.

Vemos en la construcción de este poema el funcionamiento de fuerzas contrarias, ya que mientras hay un intento de dismantelar la completitud simbólica del auto en tanto fetiche, el sujeto parece ineludiblemente seducido por sus efectos mágicos. Con el fin de hacer visible su mecanismo, la máquina es descompuesta en pedazos y meticulosamente recompuesta. Sin embargo, el poema

deja en evidencia la futilidad de tal intento, ya que hay un elemento que impide develar su secreto. Ese elemento no está realmente escondido detrás del mecanismo de la máquina, sino que es constitutivo del significado social del auto, y por ello, es parte de su estructura imaginaria y simbólica. A continuación veremos cómo se articulan estas fuerzas contrarias en la composición del poema.

A primera vista la descripción del auto parece tomar una distancia enciclopédica, aunque la expresión 'el auto' recalca que el poema nos habla de un auto en particular, tal como si fuera un objeto encontrado. El primer verso, compuesto por un artículo definido, sustantivo ('el automóvil'), un verbo ('es') seguido por tres adjetivos ('celestes, metálico, cromado') se refiere a la apariencia atractiva y brillante del fetiche. Pese a que esta estrofa está compuesta por una larga oración subordinada a la cláusula principal, encontramos en la cláusula del predicado una acumulación de elementos desconectados que no pueden ser organizados fácilmente, pese al uso constante e insistente de preposiciones o conexiones 'por', 'con', etc. Por ejemplo, el segundo verso en lugar de usar el verbo 'tiene', utiliza la preposición 'con' lo que no es sintácticamente impreciso. También, los cuatro elementos (motor, rejillas, estanque y hélices) están relacionados de un modo peculiar con la siguiente línea, como pasa con el uso del pronombre **que**, el cual podría sustituir al auto mismo o estar haciendo una rara sustitución de los cuatro sustantivos recién mencionados, los que además son incompatibles en número. A este punto, el lector necesita volver atrás y relacionar los sustantivos simétricamente con sus acciones, tal como una máquina hecha de palabras²: "motor ruge", "rejillas tiritan", "estanque se vacía", and "hélices giran".

El uso persistente del pronombre impersonal 'se' a lo largo del poema, como en "se abren", "se bajan", "se reclinan", hace evidente la resistencia por nombrar un sujeto gramatical. Sin embargo, la supresión del sujeto no significa que no haya subjetividad, ésta toma distintas formas. El deseo emerge en la superficie de lo simbólico a través de discontinuidades, redundancias, digresiones

² This is an expression taken from William Carlos Williams: "A poem is a small (or large) machine made of words. When I say there's nothing sentimental about a poem I mean that there can be no part, as in any other machine, that is redundant". (Williams, 1956, p. 256)

sintácticas, sonidos y ritmo en el poema. En la medida en que el ojo comienza a deslumbrarse por el aura del objeto, el poema parece perder dirección, enfocándose más en lo que le seduce que en el registro racional de su sistema operativo. La experiencia placentera que produce el lenguaje técnico se manifiesta en expresiones redundantes y sonoras tales como 'baterías con ácido', 'una chispa prende con ruido', 'y humo quema' o 'cables multicolores finos y faroles', o como es el caso del sonido de las r, por ejemplo, en 'se reclinan/ rellenos de resortes' o la extraña sintaxis de las oraciones: luz + intermitente y roja/ luz amarilla + noches y niebla en la segunda estrofa.

Aun mas, cuando adopta su imagen de mercancía, el automóvil adquiere un carácter animado como, por ejemplo, el uso del adjetivo 'suaves', el cual fuera de contexto expresa la sensación de un comprador abriendo o cerrando las puertas. La forma en que las particularidades del predicado proliferan desplazando la *Idea del auto*, da una sensación de apertura e indiscernibilidad en el proceso de significación que previene que el objeto sea completado. Más que construir el objeto como un todo, el poema crea un ensamblaje de partes cuya multiplicidad y conexiones irracionales, propias de lo que Gilles Deleuze llamaría un lenguaje rizomático, chocan con su estructura lógica quebrando el sentido del auto como máquina autónoma. Un ejemplo de indiscernibilidad lo encontramos en el uso constante de la conjunción 'o' en la tercera estrofa; la multiplicidad se condensa en la repetición de la 'y' a lo largo de todo el poema, conjunción que además implica acumulación³.

En la última estrofa, es posible ver que la figura del sujeto ha sido erradicada pasando a ser un componente más de su mecanismo (tal omisión es nuevamente reforzada por el uso del pronombre 'se' 'se aplasta', 'se abolla', 'se destruyen'). De pronto, el auto arranca y corre rápido como si fuera movido por una fuerza incontrolable que lo lleva a la destrucción total. La última línea 'el hombre puede salvar ileso o muere' introduce una fisura al nivel del imaginario que quiebra la ilusión del fetiche. Esto significa que el auto contiene la posibilidad de vida o muerte en su propio mecanismo, tal como la alternativa de abrir o cerrar la puerta. La fantasía social del auto,

³ Como Deleuze afirma en una de sus conversaciones: "la Y no es siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones, donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser, el verbo...". De ese modo, la y es la relación, la línea de fuga, el borde que hace visible lo imperceptible (Deleuze, 1995, p. 73)

como objeto que provee poder y status, cubre esta fisura la cual de todos modos irrumpe como un momento de verdad que marca los límites del cuerpo. Irrumpe al no ser nombrada. De hecho, mientras el auto es el cuerpo dañado que se abolla, chilla, se resbala y se retuerce; el sujeto habita un punto insignificante entre vida y muerte, pareciendo ser menos real que el objeto.

Volviendo al objeto opaco mencionado en el primer poema, el poema 'Automóvil' deja en evidencia la imposibilidad de proveer una descripción transparente acerca de un objeto transparente, esto es, de develar su secreto. Pues, aunque el auto es descompuesto en pedazos, lo que encontramos en su reconstrucción es nada o la *nada*, una dimensión desconocida que se resiste a ser simbolizada porque es inherente a su forma social. Por esa razón, el poema "Automóvil" es una forma excepcional de exhibir los límites del lenguaje a través de una práctica fracasada. Ahora bien, su fracaso solo será efectivo si leemos este poema desde la perspectiva de la falsa conciencia. Pese a que la descripción detallada de su mecánica no rompe el hechizo del fetiche, el exceso de predicados sin conexión nos hace percibir la fuerza de trabajo invertida en el auto, que en su defecto sería *sobrecodificado* bajo el fulgor de un objeto de valor (celeste, metálico). Al mostrar la materialidad del automóvil a través de la materialidad fragmentada de sus significantes, el poema no solo exhibe el proceso de producción de la mercancía, sino también el de su fantasía. La disrupción sintáctica transforma al poema en un artefacto verbal donde cada palabra lleva consigo una cantidad de tiempo, enfatizando la duración invertida en su forma, más que en el producto mismo y su significación social.

En ese sentido, esta experiencia de lectura de dos poemas de Millán no pretende afirmar que la única manera de relacionarse con el mundo material para el objetivismo sea en la manera de un fetiche. Más bien está proponiendo comprender el objetivismo como una economía del lenguaje. En otras palabras, si este poema tiene una dimensión emancipadora es porque, en términos de Gilles Deleuze, lleva adelante una práctica cartográfica capaz de capturar el exceso del objeto y darle una forma poética capaz de ser percibida en el acto de lectura, aunque no del todo comprendida. Así, la cartografía poética permite a Millán no 'retroceder al simbolismo', y poder realizar una crítica ideológica desde adentro de la fantasía social del auto. Es por esa razón que romper con las apariencias implica confrontarse con el vacío de nuestro propio deseo y con el silencio que porta cada palabra.

Bibliografía

- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.
- Hejinian, L. (2000). *The language of inquiry*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Marx, K. (1974). *Capital. A critical analysis of capitalist production* (Vol. 1). London: Lawrence and Wishart.
- Millán, G. (1983). Hacia la objetividad. In S. (. Bianchi, & S. Bianchi (Ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Barcelona: Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile.
- Millán, G. (2005, June 24). Recordar es despertar. (P. P. Guerrero, Interviewer)
- Millán, G. (1997). *Trece Lunas*. Santiago: Fondo de Cultura Economica.
- Montecino, M., & Pinos, J. (2003, May 5). La poesía tiene que mutar. *La Calabaza del Diablo*, 24.
- Ramiro Quiroga, J. C. (2003, August 10th). "La palabra es para mí un "Pharmacon". *Entrevista con Gonzalo Millán*. Retrieved from <http://www.lettras.s5.com/millan1.htm>.
- Silliman, R. (2003). *The new sentence*. Berkeley: Roof Books.
- Williams, W. C. (1956). *Selected Essays*. New York: Random House.
- Zizek, S. (1999). *The Sublime Object of Desire*. London; New York: Verso.