

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 9, NÚMERO 1,
PRIMER SEMESTRE DEL 2026
ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



La ciudad de Gonzalo Millán como procedimiento técnico

Gonzalo Millán's *The City as a Technical Procedure*

David Bustos
Universidad Finis Terrae, Chile

Resumen

Este artículo propone una lectura de *La ciudad* (Québec, 1979) de Gonzalo Millán desde la noción de intermedialidad referencial (Rajewsky), con el objetivo de comprender el poemario no solo como testimonio del exilio y la dictadura chilena, sino como un objeto técnico-medial. Se sostiene que la violencia histórica no es simplemente representada, sino transformada en un régimen de inscripción verbal basado en la seriación, el corte y el registro impersonal. A partir de una revisión crítica que ha destacado la repetición, el montaje y el fragmento como procedimientos centrales, el artículo argumenta que estos recursos adquieren su plena eficacia al invocar protocolos de otros medios —prensa, archivo administrativo y cine— sin abandonar la especificidad del medio poético. En este sentido, *La ciudad* funciona como un poema-máquina que recontextualiza lenguajes de control y vigilancia, exponiendo su violencia estructural en la forma misma del verso. El análisis combina un enfoque de intermedialidad referencial con una lectura escalar (verso, serie, libro) y pasajes clave, en particular del “Poema n.º 48”, donde el procedimiento cinematográfico del rebobinado es traducido en una sintaxis de inversión temporal. Se concluye que la intermedialidad referencial no es un rasgo accesorio, sino una dimensión estructural del funcionamiento técnico del libro, permitiendo leer la memoria y el trauma como operaciones formales antes que como relato.

Palabras Clave: intermedialidad referencial, poesía chilena, Gonzalo Millán, técnica poética, Dictadura

Recibido: 07/11/2025. Aceptado: 29/12/2025



David Bustos Muñoz es Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Se desempeña como docente en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5991-8793>

Contacto: davidbustos4@gmail.com

Cómo citar: Bustos, D. (2026). *La ciudad de Gonzalo Millán como procedimiento técnico*. *Revista stultifera*, 9(1), 119-135. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2026.v9n1-06.

Abstract

This article offers a reading of Gonzalo Millán's *La ciudad* (1979) through the concept of referential intermediality (Rajewsky), arguing that the book should be understood not merely as a testimonial work of exile and dictatorship, but as a technical-medial object. Rather than representing historical violence, the poem transforms it into a regime of verbal inscription based on seriality, fragmentation, and impersonal registration. While previous criticism has emphasized repetition, montage, and fragment as key formal procedures, this study contends that their critical force emerges from the poem's capacity to invoke and recontextualize protocols from other media—such as journalism, administrative discourse, and cinema—without abandoning its poetic medium. In this sense, *La ciudad* operates as a poem-machine that appropriates languages of surveillance and bureaucratic control, exposing their violence through formal operations. Methodologically, the article combines referential intermediality with a scalar reading (line, fragment, series, book) and close readings of representative passages, with special attention to "Poem No. 48," where the cinematic procedure of rewind is translated into a poetic syntax of temporal inversion. The analysis demonstrates that referential intermediality is not an auxiliary feature but a structural dimension of the book's technical logic, allowing trauma and memory to be read as formal processes rather than narrative representation.

Keywords: referential intermediality, Chilean poetry, Gonzalo Millán, poetic technique, Dictatorship

Una de las obras más emblemáticas de la poesía chilena de posgolpe es *La ciudad* (1979), escrita durante el exilio canadiense de Gonzalo Millán, el más joven de la llamada Generación del sesenta. Su propuesta procedimental suele, en términos críticos, desligarse de su condición de producción: el desarraigo forzado. Millán lo formuló con agudeza al negar la idea de un exilio voluntario: "No creo que exista el exilio voluntario. Porque desde el momento en que sales de Chile, sometido a miles de presiones, empiezas a ser considerado como un refugiado" (Millán, 1984, p. 54). Nos interesa, desde esta perspectiva, detectar cómo dicha situación instala una torsión en la enunciación: la voz ya no se organiza desde la continuidad de una pertenencia, sino desde una fractura material que deslocaliza el habla y la vuelve extranjera incluso dentro de su propia lengua. En este sentido, el poema no solo "representa" la violencia dictatorial, sino que nace ya atravesado por ella en su propia economía verbal, en su discontinuidad y en su serialidad como método.

La recepción inmediata de *La ciudad* fue conflictiva. Ignacio Valente escribió en *El Mercurio* (“Dos poetas del exilio”, 1980) que el libro de Millán consta de frases breves y lacónicas que enuncian hechos exteriores y estrictamente objetivos, carentes de todo lirismo personal, pero que pretenden dentro de la totalidad de cada poema, desprender una actitud de espectador crítico de la vida y del gobierno chileno actual. (p. E3)

Aunque formulada desde un marco conservador, esta crítica revela involuntariamente la potencia del poemario: su objetividad seca funciona como operación técnica, como montaje que registra —y desestabiliza— el discurso oficial.

Una parte relevante de la crítica de *La ciudad* ha fluctuado desde un horizonte predominantemente testimonial hacia el examen de sus procedimientos. Luis Ernesto Cárcamo en su reseña “El retrovisor de Millán” (1995) ha señalado que este libro logró una “visualización poética” perdurable de la realidad chilena, sobrepasando la mera referencialidad para abrir un lenguaje sustentado en el poder figurativo de la imagen y en la fuerza de la verbalización.

En una línea convergente, las lecturas centradas en repetición, montaje y fragmento han mostrado que el libro se construye como dispositivo: un artefacto que trabaja con series breves, cortes y enumeraciones, antes que con relato o confesión. Esta tradición de lectura permite comprender que la “objetividad” de Millán no equivale a neutralidad, sino a una operación formal que fuerza al lector a participar en el movimiento maquinal del verso.

Con todo, más allá de estos aportes, este artículo sostiene que un componente decisivo de la “técnica” de *La ciudad* no se reduce a la repetición ni al montaje, sino que reside en la capacidad del poema para activar y reorganizar protocolos discursivos provenientes de otros medios —la prensa, el archivo administrativo, el lenguaje burocrático de control y vigilancia— sin incorporarlos materialmente, pero haciéndolos operar como matrices formales en el interior del medio verbal. En este sentido, el poema no abandona su especificidad literaria, sino que produce un efecto intermedial por referencia, en la medida en que remite a lógicas, formatos y regímenes de enunciación ajenos, recontextualizándolos críticamente.

Para evitar ambigüedades conceptuales, el marco que adoptamos es el de la intermedialidad referencial, tal como la define Irina O. Rajewsky. En

“Intermediality, Intertextuality, and Remediation” (2005), Rajewsky distingue esta modalidad de otras formas de intermedialidad al señalar que se trata de un procedimiento mediante el cual un medio hace presente a otro de manera indirecta, a través de estrategias formales, semánticas o pragmáticas, sin que se produzca una combinación material de medios ni una transposición medial (pp. 43–64). Desde esta perspectiva, *La ciudad* no “mezcla” medios, sino que simula, convoca y pone en funcionamiento los protocolos de otros sistemas discursivos, convirtiéndolos en operaciones técnicas del poema.

La importancia de la intermedialidad referencial para el análisis de *La ciudad* radica en que permite describir con precisión el modo en que el poema incorpora racionalidades ajenas al campo literario sin perder su estatuto verbal, evitando tanto la noción imprecisa de “mezcla de medios” como una lectura meramente temática de lo medial. Este concepto resulta especialmente productivo porque desplaza la atención desde la representación hacia el funcionamiento: no pregunta qué otros medios aparecen nombrados en el poema, sino qué operaciones formales del poema se organizan a partir de ellos. En términos analíticos, la intermedialidad referencial habilita la identificación de tres elementos clave: (a) la presencia indirecta de otros medios a través de marcas discursivas reconocibles; (b) la transferencia de protocolos —ritmos informativos, lógicas archivísticas, fórmulas administrativas, registros de vigilancia— al interior de la escritura poética; y (c) la tensión entre especificidad medial y heterogeneidad discursiva, donde el poema se afirma como medio literario precisamente al hacer operar lo no literario como procedimiento. Desde esta perspectiva, *La ciudad* se vuelve legible no solo como un poema político, sino como un dispositivo técnico de reinscripción medial, en el que la violencia histórica se articula a través de formas, series y procedimientos antes que mediante una retórica explícita de denuncia.

La hipótesis de este trabajo es que *La ciudad* funciona como un objeto técnico-medial, esto es, como un poema-máquina que transforma la violencia histórica en un régimen de inscripción basado en la seriación, el corte y el registro impersonal. Esta operatoria no se manifiesta únicamente a nivel temático, sino en la organización formal del poema, donde la escritura activa procedimientos propios de otros sistemas discursivos —el protocolo, el inventario, el archivo— sin incorporarlos materialmente. Desde el inicio, el libro construye una sintaxis de procedimientos que aproxima el

verso a formas de enunciación regladas y administrativas, haciendo legible la irrupción del campo mediático como referencia estructural antes que como cita o representación explícita.

A partir de este marco, el objetivo del artículo es demostrar que la intermedialidad referencial no constituye un rasgo accesorio en *La ciudad*, sino una dimensión estructural de su funcionamiento técnico. El poema produce su carácter “maquínico” no solo mediante la repetición o el montaje, sino a través de la apropiación, reorganización y torsión de registros discursivos públicos —administrativos y mediáticos— que regulan la vida cotidiana bajo dictadura. De este modo, dichos registros no operan como simple trasfondo temático, sino como protocolos formales que modelan la sintaxis, la seriación y el régimen impersonal de la enunciación poética.

La metodología combina: (a) un enfoque de intermedialidad referencial, en el sentido propuesto por Rajewsky; (b) una lectura escalar —verso, fragmento, serie y libro— que permite observar la reiteración y variación de los procedimientos; y (c) un análisis textual y procedimental de pasajes representativos, orientado a sostener cada afirmación interpretativa mediante evidencia textual precisa. En consecuencia, el análisis privilegiará tanto la disposición seriada y la economía sintáctica como las marcas explícitas de circulación mediática y de control, entendidas no como referencias temáticas, sino como protocolos discursivos que el poema no reproduce pasivamente, sino que reorganiza y torsiona para hacer visible su violencia.

En síntesis, leer *La ciudad* como procedimiento técnico implica desplazar el foco desde el contenido hacia la operación: el poema no “narra” la dictadura, sino que la vuelve legible como un régimen de enunciación y de inscripción. En este desplazamiento reside el aporte específico del artículo: proponer que la técnica en Millán es inseparable de una práctica intermedial referencial, en la que la forma del verso capta —y vuelve extraña— la textura administrativa y mediática del poder, transformándola en procedimiento poético.

Repetición, montaje y fragmento

La crítica sobre *La ciudad* ha enfatizado su lectura desde un horizonte testimonial, desplazándose progresivamente hacia la comprensión de su funcionamiento como dispositivo formal. En una línea afín, Felipe Cussen

sitúa el procedimiento de la repetición como principio creativo y constructivo en la poesía de Millán —“la repetición es el nuevo principio creativo” (Cussen, 2015)—, entendiendo la insistencia serial no como redundancia, sino como un procedimiento que vincula la escritura poética con un ecosistema técnico más amplio, que incluye la edición, la cultura visual y diversas prácticas experimentales. Antonio Rioseco, por su parte, subraya la relevancia del montaje como principio de memoria y subjetividad: en particular, su lectura del fragmento “48” muestra que el libro no organiza el tiempo como relato lineal, sino como una operación de corte y reversión, cercana a una lógica de edición cinematográfica (Rioseco, 2013). Finalmente, Matías Ayala, en “Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán” (2010), ha destacado que el libro evita tanto el modelo épico-narrativo como el lírico-político, optando por un modelo modular y fragmentario, compuesto por unidades mínimas que reorganizan lo urbano, lo social y lo histórico como series sin jerarquía (p. 70).

Estas aproximaciones coinciden en un punto fundamental: *La ciudad* funciona como un poema-máquina, en el que el sentido se produce por seriación, acumulación y corte, antes que por desarrollo lírico o narrativo. Sin embargo, aun cuando la crítica ha destacado con claridad las operaciones de repetición, montaje y fragmento, suele quedar menos precisada la dimensión intermedial del libro: no solo la afinidad del procedimiento con el montaje cinematográfico, sino también la manera en que el poema invoca, simula y recontextualiza protocolos de otros discursos —prensa, registro administrativo, lenguaje de control—, incorporándolos al medio verbal como material activo de composición.

Registro mediático y máquina de seriación

Si *La ciudad* puede leerse como un poema-máquina, ello no depende únicamente de la repetición entendida como figura retórica, sino del tipo de frase y de régimen enunciativo que esa repetición pone en serie. El libro adopta una sintaxis mínima, compuesta por enunciados breves, frecuentemente coordinados o yuxtapuestos, que producen un efecto de inventario: acciones, hechos y estados aparecen listados con una economía verbal próxima al registro, al parte judicial o al protocolo administrativo. Esta economía no constituye solo una propuesta estética, sino un modo de inscripción. En lugar de construir una voz subjetiva que relate la violencia, el poema organiza un régimen impersonal de frases que hacen circular hechos y procedimientos como si el lenguaje operara bajo una lógica de

administración. En este punto, la intermedialidad no se manifiesta como referencia temática a otros medios, sino como asimilación de sus protocolos discursivos en el nivel de la forma verbal.

Un primer ejemplo aparece en la serie articulada por el verbo “circular”:

Circulan los automóviles.
Circulan rumores de guerra
El dinero circula.
La sangre circula.
Los peatones van a sus ocupaciones.
Los peatones cruzan en las esquinas.
Los peatones circulan por las veredas.
Los hombres llevan pantalones.
Los agentes llevan impermeables.
Apuestan agentes en las esquinas.
Circulan hombres astrosos.
Los cesantes circulan.
Las nubes ocultan el azul del cielo.
Las nubes ocultan la luz del sol.
Las nubes circulan a gran altura.
La nieve es blanca.
El cóndor vuela a gran altura.
Hay nieve en las alturas. (Millán, 2006, p.11)

La reiteración no solo produce ritmo: establece una homología de flujos —tránsito urbano, rumor político, circulación económica, circulación corporal, dinámica atmosférica— bajo una misma lógica de movimiento regulado. La ciudad queda configurada como un sistema de circulación material y simbólica, y el lector es forzado a percibir por serie, como si cada frase funcionara como un dato dentro de un circuito informativo. El efecto de “objetividad” no proviene del contenido, sino de la forma del enunciado: frases constatativas, sin comentario ni adjetivación afectiva, que reproducen la neutralidad propia de los lenguajes de registro. Sin embargo, la serie introduce una fricción decisiva: “dinero” y “sangre” comparten el mismo verbo y, por tanto, el mismo régimen de circulación. La violencia no aparece como un acontecimiento excepcional, sino como componente regular del flujo, administrado bajo la misma lógica que los demás movimientos de la ciudad.

Este régimen se vuelve aún más nítido cuando el poema encadena rutinas sociales y actos de control estatal en una misma secuencia del amanecer:

Alborea.
 ¡Quiquiriqui! cantan los gallos.
 El rocío aljofara las flores.
 El lechero pasa al amanecer.
 El suplementero reparte diarios.
 Los centinelas trasnochan.
 Los amantes se amanecen.
 Los astrónomos trasnochan.
 El tirano duerme.
 El tirano ronca.
 Despiertan a los detenidos.
 Los agentes amanecen torturando.
 Relevan a los centinelas.
 Se oyen alarmas de relojes.
 Los madrugadores bostezan.
 Las patrullas se retiran.
 El bostezo es indicio de sueño.
 Termina el toque de queda.
 Las campanas llaman a mítines.
 El alumbrado se apaga.
 Las luciérnagas desaparecen.
 Se apaga la luz del faro.
 Raya el día.
 Amanecieron paredes rayadas.
 Hoy es el aniversario de su muerte.
 Hoy es 11 de septiembre.
 Todos los años amanecen paredes rayadas.
 Panfletos amanecen en las calles.
 Los dispersa el viento.
 Recuerdan los durmientes.
 Los trabajadores recuerdan. (p. 83)

Aquí, la dimensión intermedial es verificable en el nivel textual. “Diarios” y “suplementero” activan el campo mediático; “centinelas”, “detenidos” y “agentes” activan el campo burocrático-represivo. En términos de la intermedialidad referencial, no se trata de que el poema se convierta en prensa o en formulario —no hay transposición de medio ni combinación

material—, sino de que referencia y hace operar los protocolos de esos discursos dentro del medio verbal. El poema reorganiza esos lenguajes de ordenamiento del mundo y los convierte en procedimientos compositivos.

La inscripción de la memoria aparece así ligada a una materialidad gráfica: “Todos los años amanecen paredes rayadas”. La memoria no se reduce al recuerdo subjetivo, sino que se inscribe en superficies: muros, panfletos, paredes intervenidas. En este gesto, el poema se pliega sobre la materialidad de la letra y del soporte. Como ha señalado Johanna Drucker, el texto nunca es un medio neutro, sino que expone su propio soporte material (1994). El verso se aproxima aquí al grafiti y a la huella visual: marcas precarias, repetidas, vulnerables, que la dictadura intenta borrar sin lograrlo del todo. El poema recoge esas inscripciones y convierte la ciudad en archivo, en un bricolaje de grafismos donde lo urbano se vuelve página.

En esta misma línea, el uso del término “tirano” en lugar de “dictador” o del nombre propio de Pinochet refuerza la lógica de impersonalidad, pero, más decisivamente, inscribe el presente histórico en un horizonte transhistórico. “Tirano” no remite a una institución específica, sino a una figura recurrente del poder, desplazando el énfasis desde la denuncia inmediata hacia una operación histórica de larga duración. El término funciona así menos como acusación y más como categoría de inscripción, coherente con el régimen impersonal del poema.

La eficacia del procedimiento depende, finalmente, del corte gráfico: cada línea funciona como unidad de información, como golpe seco. La serie no se encadena por causalidad narrativa, sino por contigüidad técnica, reforzada por el uso de la parataxis como principio de organización. Una frase tras otra, como si el poema reprodujera el funcionamiento de una cinta, de una pauta o de una lista de eventos sincronizados. El lector no ingresa a un espacio lírico, sino que es introducido en un circuito de enunciados, donde lo cotidiano y lo violento aparecen en el mismo plano operativo. La violencia no irrumpe: se administra.

En este punto, afirmar que *La ciudad* remite a discursos oficiales, titulares o formularios deja de ser una hipótesis general y se vuelve demostrable en el nivel sintáctico y compositivo: verbos en presente, ausencia de sujeto personal, enunciados constatativos y una secuenciación que reproduce la lógica del registro. Lo decisivo es que el poema no

representa esos discursos desde fuera, sino que los hace funcionar desde dentro como materiales de una máquina verbal. La técnica en Millán no es un tema, sino una operación; y esa operación es inseparable de la intermedialidad referencial, porque el poema produce su maquinismo al parasitar los protocolos del registro mediático y administrativo, volviéndolos legibles como violencia de forma.

Montaje cinematográfico e intermedialidad referencial en el Poema n° 48

El río invierte el curso de su corriente.
 El agua de las cascadas sube.
 La gente empieza a caminar retrocediendo.
 Los caballos caminan hacia atrás.
 Los militares deshacen lo desfilado.
 Las balas salen de las carnes.
 Las balas entran en los cañones.
 Los oficiales enfundan sus pistolas.
 La corriente penetra por los enchufes.
 Los torturados dejan de agitarse.
 Los torturados cierran sus bocas.
 Los campos de concentración se vacían.
 Aparecen los desaparecidos.
 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 reconstituye íntegra.
 Su cráneo se recompone.
 Sale a un balcón.
 Allende retrocede hasta Tomás Moro.
 Los detenidos salen de espalda 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 una 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 Prat.
Desaparece.
Prat revive.
Los cesantes son recontratados.
Los obreros desfilan cantando
¡Venceremos! (pp. 85-86)

El fragmento conocido como “Poema n.º 48” (pp. 85–86) constituye el punto de máxima condensación del principio de montaje que organiza *La ciudad* y, al mismo tiempo, uno de los momentos en que la dimensión intermedial del libro se vuelve más explícita y operativa. No es casual que se trate del poema más citado del conjunto ni que el propio Millán lo haya leído en el exilio, como registra Patricio Guzmán en *Allende* (2004), a partir de material previamente utilizado en *Blue Jay, notas de exilio* (Gutiérrez, 2002). A diferencia de otros pasajes del libro, donde la seriación articula rutinas y flujos cotidianos, aquí el procedimiento se radicaliza mediante una inversión sistemática de la causalidad temporal. El poema no describe un hecho ni lo representa simbólicamente: ejecuta una operación. Cada verso revierte una acción previamente asumida como irreversible, instalando una lógica de retroceso que solo puede comprenderse plenamente si se la aborda desde un marco intermedial, en particular desde la referencia a protocolos cinematográficos.

Desde sus primeros versos, el poema enuncia una serie de movimientos contrarios a la experiencia ordinaria del tiempo: “El río invierte el curso de su corriente./ El agua de las cascadas sube./La gente empieza a caminar retrocediendo”(p. 85).

La inversión no es metafórica ni alegórica: se presenta como una consigna técnica que afecta por igual a naturaleza, cuerpos y acciones. El verso funciona como instrucción, no como descripción lírica. Esta sintaxis remite de manera directa a un procedimiento cinematográfico elemental: el rebobinado de la imagen. En términos de Rajewsky, no se trata de una transposición del cine al poema, ni de una mezcla material de medios, sino de una intermedialidad referencial: el poema simula el protocolo operativo del cine (revertir la secuencia) dentro del medio verbal.

Esta operatoria se intensifica a medida que la serie avanza y alcanza el campo político-militar: “Los militares deshacen lo desfilado./ Las balas salen de las carnes./Las balas entran en los cañones./Los oficiales enfundan sus pistolas” (p. 85).

Aquí, la inversión temporal deja de ser una anomalía física para convertirse en una intervención histórica. El poema no comenta la violencia ni la juzga desde un punto de vista moral; la desactiva formalmente, verso a verso, mediante un gesto técnico que cancela el efecto letal del disparo. La serie no apela a la emoción ni a la compasión: actúa como un dispositivo de edición que desmonta una escena ya ocurrida. En este sentido, el poema funciona como una mesa de montaje, donde cortar, invertir y recomponer no implica restaurar lo perdido, sino exponer el mecanismo mismo de la violencia.

El punto de inflexión del fragmento aparece cuando la inversión alcanza el núcleo traumático de la dictadura: “Los torturados dejan de agitarse./ Los torturados cierran sus bocas./Los campos de concentración se vacían./Aparecen los desaparecidos” (p. 85).

La repetición del sintagma “los torturados” refuerza el carácter mecánico del procedimiento. No hay singularización de víctimas ni elaboración psicológica; el poema mantiene un registro impersonal, casi administrativo. Sin embargo, esa impersonalidad no neutraliza la violencia, sino que la expone como sistema: la tortura aparece como práctica seriada, y su reversión como una operación igualmente seriada. El poema no repara el daño; lo vuelve legible como engranaje.

La intermedialidad cinematográfica se hace explícita cuando la secuencia avanza hacia imágenes históricamente codificadas: “Los aviones vuelan hacia atrás./ Los ‘rockets’ suben hacia los aviones./Allende dispara./Las llamas se apagan” (p. 85).

La inversión recuerda no solo el rebobinado técnico, sino también el gesto del espectador que vuelve una y otra vez sobre una escena para examinarla. El poema adopta así la lógica de una imagen histórica reproducida, detenida y revertida, como ocurre en el análisis filmico. El hecho de que Millán haya declarado el origen cinematográfico de este fragmento (la proyección invertida de *El acorazado Potemkin*) confirma que no se trata de una analogía crítica posterior, sino de un procedimiento

compositivo consciente. El autor explica con especial detalle en su artículo “Sobre la construcción de *La Ciudad*”, publicado en la revista *Lar* (1985):

Se me ha preguntado en innumerables ocasiones sobre algunos acontecimientos que figuran en mi libro y acerca de la inspiración de algunos de sus personajes. Uno de los fragmentos que ha despertado mayor curiosidad es el 48, el del retroceso cinematográfico al pasado. Hay dos experiencias personales que seguramente le dieron origen. Una, es el curioso fenómeno que se produce cerca de la desembocadura del Saint John river, debido a las altas mareas de la bahía de Fundy. A causa de esta intrusión marina las aguas del río parecen a un observador ingenuo estar invirtiendo su curso y retornar a sus fuentes. Presencí este hecho cuando vivía en Fredericton. La otra experiencia sucedió durante una exhibición privada de la película “El acorazado Potemkin”. Al volverla atrás para examinar ciertos fotogramas, el procedimiento de la inversión de la acción se me hizo sugestivo y evidente. (p. 56)

Este tipo de montaje no propone una restitución real, sino una suspensión técnica de la derrota. El retroceso no clausura la herida: la mantiene abierta bajo la forma de una operación que revela el deseo de reversibilidad. En este punto, el poema funciona como *phármakon*: remedio y veneno. La técnica permite imaginar lo imposible, pero también subraya su imposibilidad.¹

La fecha aislada en medio del poema —“11 de Septiembre.”— opera como corte seco, equivalente a un intertítulo o a una marca de edición. No narra; señala. A partir de allí, la inversión se extiende hacia el campo cultural y simbólico: “Renace Neruda.[...]/Víctor Jara toca la guitarra./Canta” (p. 85).

La repetición de gestos artísticos reinstala la cultura como parte del mismo circuito técnico que la violencia. El poema no separa política y arte; los somete al mismo procedimiento de rebobinado, mostrando que ambos fueron igualmente interrumpidos por la historia.

En su cierre, la serie alcanza una dimensión colectiva: “Los cesantes son recontratados./ Los obreros desfilan cantando/¡Venceremos!” (p. 86).

El retorno de la consigna no funciona como nostalgia, sino como residuo sonoro: una frase que vuelve a circular en el poema como eco material de una historia interrumpida. La técnica no redime; reescenifica.

El poema no devuelve el pasado, sino que exhibe —con precisión quirúrgica— el mecanismo que permitiría imaginar su retorno.

Desde esta perspectiva, el “Poema n° 48” confirma que la dimensión intermedial de *La ciudad* no es un recurso accesorio, sino un principio estructural. El poema piensa el cine no como tema, sino como operación: el montaje, el rebobinado y el corte se traducen en sintaxis verbal. La intermedialidad es, así, referencial y técnica: el poema invoca un medio ajeno para reorganizar la percepción histórica, convirtiendo la memoria en un dispositivo activo. En lugar de narrar el trauma, *La ciudad* lo somete a un procedimiento que lo vuelve visible como forma, como serie y como imposibilidad de cierre.

Conclusión

El análisis desarrollado a lo largo de este artículo permite afirmar que *La ciudad* no se limita a registrar o tematizar la violencia histórica de la dictadura chilena, sino que la transforma en un procedimiento técnico de inscripción. A través de la repetición, la seriación y el montaje, el poema organiza un régimen impersonal de enunciados que aproxima el verso a protocolos administrativos, mediáticos y cinematográficos. Esta economía formal no constituye una estrategia de neutralización del horror; por el contrario, es el modo mediante el cual la violencia se vuelve legible como sistema, es decir, como una práctica administrada, distribuida y sincronizada en el lenguaje mismo.

En este sentido, la poesía de Millán no opera desde una exterioridad crítica, sino desde una torsión interna del discurso, que reproduce los procedimientos de ordenamiento del poder para exponer su lógica material. Como ha señalado Sergio Mansilla (2021), la creación poética puede entenderse como una “práctica lingüístico-discursiva de indocilidad cuyo efecto crítico acontece en el lenguaje” (p. 97). Esta formulación resulta particularmente productiva para leer *La ciudad*: la indocilidad no adopta la forma de la denuncia explícita ni del testimonio subjetivo, sino que se manifiesta en la desobediencia formal del poema, que enfrenta el discurso dictatorial en su propio terreno técnico, apropiándose de sus modos de inscripción y llevándolos a un punto de extrañamiento.

Desde una perspectiva más amplia, este desplazamiento dialoga con la noción de campo expandido propuesta por Rosalind Krauss (1996), en la medida en que *La ciudad* desborda las categorías tradicionales de lo lírico,

lo narrativo o lo testimonial. El poema se configura como un objeto medial complejo, irreductible a un género estable, que opera en la intersección de distintos regímenes discursivos. No se trata, sin embargo, de una hibridez material ni de una fusión de medios, sino de una articulación intermedial de carácter referencial, donde la poesía conserva su especificidad verbal al mismo tiempo que activa lógicas provenientes de otros sistemas de representación.

Desde esta perspectiva, la intermedialidad referencial se revela como una herramienta analítica decisiva para comprender el funcionamiento del libro. La ciudad no transita hacia lo transmedial ni combina soportes heterogéneos, sino que invoca, simula y reorganiza protocolos operativos de otros discursos —la prensa, la burocracia, el cine— dentro del medio verbal. En el “Poema n.º 48”, esta operación alcanza su máxima intensidad al traducir el procedimiento cinematográfico del rebobinado en una sintaxis poética de inversión temporal. El poema no representa el pasado ni lo repara simbólicamente; lo somete a una operación de edición que suspende, sin clausurar, la herida histórica, haciendo visible tanto el deseo de reversibilidad como su imposibilidad.

El carácter técnico del poemario se manifiesta así como una ética formal. La repetición no es un mero rasgo estilístico, sino una tecnología de lectura que automatiza la percepción del lector, insertándolo en el mismo circuito maquínico que organiza la ciudad, la vigilancia y la violencia. De este modo, *La ciudad* puede leerse como un artefacto poético que media entre el trauma político y su simbolización, desplazando la carga afectiva hacia la forma y permitiendo que la memoria opere como procedimiento antes que como relato.

El aporte específico de este artículo consiste, finalmente, en haber explicitado esta dimensión intermedial como estructural y no accesoria del libro. Al demostrar cómo los protocolos mediáticos, administrativos y cinematográficos son reconfigurados en el poema mediante una lógica de montaje, seriación y registro impersonal, se propone una lectura de *La ciudad* que articula técnica, medialidad y política. Desde esta óptica, el texto de Millán aparece no solo como documento de una época, sino como un dispositivo poético activo, capaz de intervenir en los modos de percepción histórica y de reinscribir la violencia en una forma que, precisamente por su carácter técnico, resiste su borradura.

Notas

¹ El término griego *phármakon* designa simultáneamente el remedio y el veneno, pero también al “chivo expiatorio” que asume la función sacrificial de purificación.

Referencias

- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música* (J. Navarro Pérez, Trad.). Akal. (Trabajo original publicado en 1949/1958).
- Ayala, M. (2010). Dictadura, transición y reescritura en Gonzalo Millán. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 39(1), 64-80. https://www.academia.edu/459698/Dictadura_transici%C3%B3n_y_reescritura_en_Gonzalo_Mill%C3%A1n
- Benjamin, W. (2010). *El autor como productor* (H. A. Murena & E. T. A. eds., varios trads.). En *Tareas del crítico* (pp. 117-135). Taurus.
- Calderón, A. (1970). *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Editorial Universitaria.
- Cussen, F. (2015). “La repetición es el nuevo principio creativo” (Gonzalo Millán) / “I see repetition as a basic creative method” (Dirk Huelstrunk). *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, 19. <https://doi.org/10.4000/trans.1200>
- Drucker, J. (1994). *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. University of Chicago Press. https://monoskop.org/images/b/b0/Drucker_Johanna_The_Visible_Word_Experimental_Typography_and_Modern_Art_1909-1923_1994.pdf
- Jünger, F. G. (2016). *La perfección de la técnica*. Editorial Página Indómita.
- Juárez, E. A. (2013). La modernidad entumecida: Sobre la crítica de Adorno al serialismo. *Theomai*, 27, 111-124. <https://philpapers.org/rec/JURLME-3>
- Mansilla Torres, S. (2021). La creación poética como crítica. *Estudios Filológicos*, 67, 97-122. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132021000100097>
- Millán, G. (1985). Sobre la construcción de La ciudad. *Lar: Revista de literatura*, 7, 27-29.
- Millán, G. (2006). *La ciudad*. Les Editions Maison Culturelle Québec Amérique Latine.
- Millán, G. (1984). No hay exilio voluntario. *Revista Solidaridad*, 54-59.

- Polanco, J. (2023). Cinco paisajes de poesía y visualidad en Chile: Resistencias y contragolpes. *Revista UCMAule*, 64, 117-128. <https://doi.org/10.29035/ucmaule.64.117>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, 6, 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (H. Pons, Trad.). LOM. (Trabajo original publicado en 2000).
- Rioseco, A. (2013). *Memoria y subjetividad en la poesía de Gonzalo Millán* [Tesis de magíster, Universidad de Chile]. Universidad de Chile.
- Vallejos Carrasco, M. (2024). Voz y letra en La ciudad de Gonzalo Millán. *Acta Literaria*, 68, 53-70. <https://doi.org/10.29393/AL68-3EVMV10003>

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 9, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2026
ISSN 0719-983X

Editorial: Nuevamente, política y crimen

Juan Antonio González de Requena Farré

La máquina que solo mata: epistemología del miedo, normalización del exterminio y el ocaso de la palabra

Francisco Tiapa

Más allá de la nostalgia trumpista: algunas reflexiones sobre las bases mitológicas del discurso político antiinmigrante en el populismo reaccionario estadounidense

Gerardo Vélez Argueta

Nihilismo, valores y política. Wendy Brown, lectora de *Política como vocación* de Max Weber

Nicolás Fraile

***La república* como novela: delirio y ficción en la utopía platónica**

Jorge Polanco

***La ciudad de Gonzalo Millán* como procedimiento técnico**

David Bustos

Estética negra e intervención cultural en la revista *Mandrágora*

Jonathan Salas Yañez