

Universidad Austral de Chile  
Escuela de Lenguaje y Comunicación  
Facultad de Filosofía y Humanidades

Profesor patrocinante  
Dr: Oscar Galindo V.  
Instituto de Lingüística y Literatura

***CLAROSCURO* DE GONZALO MILLÁN: BARROCO Y TEXTUALIDAD  
INTERARTÍSTICA**

Tesis para optar al título de  
Profesor de Lenguaje y Comunicación

Carla Morales Ebner

Proyecto FONDECYT 1040324  
La postvanguardia literaria chilena:  
Subjetividad, representación y  
pluralidad semiótica.

Valdivia  
2006

## ÍNDICE

1. Introducción_____	2
2. La poesía de Gonzalo Millán: barroco y textualidad interartística_____	10
2.1. Desde <i>Relación Personal</i> hasta <i>Virus</i> _____	10
2.2. La poética Millán: manifestaciones de la objetividad_____	33
2.3. La estética del barroco_____	43
2.4 Caravaggio y Zurbarán_____	49
2.5. <i>Claroscuro</i> _____	55
2.6. El Barroco y Millán_____	74
3. Textualidad interartística en la poesía de Gonzalo Millán_____	80
4. Conclusiones_____	84
5. Bibliografía_____	88

## 1. Introducción.

### I

La poesía contemporánea es parte de un marcado proceso de hibridación de disciplinas, vínculo dado especialmente con la plástica desde la primera vanguardia. En ese campo nos encontramos con los caligramas de Apollinaire y Mallarmé y poemas pintados de Huidobro, entre otros. Textos en los cuales se produce un maridaje entre un lenguaje icónico y otro verbal, que transgrede la actitud hasta entonces en el arte de la poesía.

En nuestro país los poetas jóvenes de los sesenta como Raúl Zurita, Oscar Hahn, Manuel Silva Acevedo, Floridor Pérez y Gonzalo Millán, entre otros, asumen el acto de la escritura en un momento difícil de la realidad política nacional. La literatura para la izquierda revolucionaria no es más que un medio de transmisión ideológica, concepto del cual estos poetas no se hacen parte, sin significar esto que no compartan sus ideas políticas. Waldo Rojas señala que:

“con la rotundidad de un juicio a posteriori, se ha querido ver en la obra de estos jóvenes el rechazo programático del registro público por el registro intimista. Y por esa misma vía, avizorar la opción que favorece temáticamente la intra-historia personal a despecho y expensas de la historia (...). Optando, -añade Rojas- por los parajes congelados de la memoria, su fijación en la realidad coagulada del instante, en vez de sumarse con sus creaciones a la alternativa viviente y esperanzada del devenir colectivo... (Rojas 2001:44).

Si bien es cierto que la poesía de estos jóvenes no es canalizada como planfletismo político, no quiere decir que su poesía no comprenda una crítica o descontento social.<sup>1</sup> La nueva poesía sustenta la crítica bajo nuevos recursos estéticos y referenciales. “No se trataba ya de reproducir en lugar de lo real, (...) sino de reelaborar críticamente lo real y sus códigos de representación” (Rojas 2001:44). Esto se traduce en que la problematización reside en “provocar la reflexión sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos” (Rojas 2001:44-45),

---

<sup>1</sup> Una prueba de ello es el libro *La Ciudad* de Gonzalo Millán y que será analizado ampliamente más adelante.

independiente del modelo que abraza la escritura para llevar a cabo los distintos proyectos poéticos, que aferradamente trataron de continuar, pese a la realidad irrevocable del exilio de muchos de los poetas del 60`. Foxley subraya que:

La relación de estos poemas con los contextos de la cultura, la literatura y el lenguaje se establece en términos de señalamiento intertextual reflexivo, y refiere a textos, códigos, modelos o frases de la cultura. Redunda una relegitimación de esos códigos y textos, que pasa inevitablemente por la exploración y exhibición de los supuestos cognoscitivos o perceptibles latentes y, desde ahí al cuestionamiento de nuestro modo de relacionarnos con el mundo y con el otro (Foxley 1991:11).

En la escritura de los textos se logra percibir la intelectualidad de la palabra en el discurso problemático de la realidad, bajo una mirada que interpela las formas y uso sociales para evidenciar las carencias de la sociedad. En otro sentido, no queda exenta de preocupación el ejercicio del oficio poético, es decir, el cuestionamiento metapoético; la conciencia de la poesía como artificio literario. Unos desde la construcción metafórica, otros desde la autorreflexión. Ejemplo de ello, es el poemario *Virus* (1986) de Gonzalo Millán, quien al enfrentarse con el acto de la escritura asume la *palabra como un virus*, sin la presencia explícita del sujeto productor, a diferencia de Oscar Hahn en su poema “Invocación al lenguaje” (Arte de morir, 1977).

“Con vos quería hablar hijo de la grandísima  
ya me tienes cansado de tanta esquividad y apartamiento  
con tus significantes y tus significados  
y tu látigo húmedo para tiranizar mi pensamiento.  
Con vos quería hablar hijo de la grandísima”

Desde el punto de vista de la construcción lingüística, el poema breve – como Millán aclara- se convierte “en el caballito de batalla” (*Virus* 1986) de la poesía y la imagen toma la fuerza necesaria en la codificación y significación del referente, enfrentando la poesía de estos jóvenes una condición netamente visual, independiente del modelo y de la preocupación temática que cada uno de ellos se adjudique. Para Foxley, los poetas del 60` colaboran en el proyecto de una indagación conceptual la que es mediatizada sensorialmente.

La generación del sesenta se distancia inadvertidamente de la tradición poética. Con respecto a esto, Gonzalo Millán esclarece: “Después de la antipoesía viene la nueva lírica, para mí la nueva lírica lleva treinta y cuatro años funcionando” (Zerán 1994:4). Para el autor la ruptura no se ha dado entre las generaciones posteriores, pero sí reconoce una ruptura con la tradición anterior integrada por Neruda, Lihn o Teillier. “En la nueva lírica es fundamental una nueva idea de sujeto. El sujeto en la poesía de los sesenta empieza a desaparecer” (Zerán 1994:4).

En concordancia con lo anterior, la poesía de Gonzalo Millán recurre al modelo primigenio de las artes plásticas, la mirada, con el fin de reproducir la realidad objetiva mediante la imagen concretada en y por el tratamiento de lo objetual como único referente de las conductas humanas. Configurando un discurso que se factura desde y para lo visual.

El propósito de esta investigación es hacer una lectura sobre el proyecto escritural de Gonzalo Millán (1947) a partir del análisis de su libro *Clarooscuro* (2002), la cual nos ha llevado a dilucidar antecedentes propios de la estética barroca en la poética del autor y las peculiares vinculaciones entre poesía y pintura que el texto propone, con el fin de revalorizar los códigos en que sustenta su escritura así como el carácter intertextual y referencial del texto poético.

## II

La poesía de Millán da comienzo a un modo de concebir la poesía, principalmente, en torno a la situación del hablante como un sujeto que observa antes que habla, a partir del cambio del modelo de un sujeto romántico que expresa sus emociones y sentimientos por el modelo visual del punto de vista, la mirada. En consecuencia, la escritura de Millán se funda en base a una objetividad en el lenguaje dada por la observación directa de la realidad, convirtiéndose el poeta en un semiótico de la lengua

y la cultura; un poeta de la objetividad, que centra su proyecto escritural en la economía y parvedad en la palabra poética.

Esta afirmación nos ha llevado a la lectura del texto *Claroscuro*, como un texto de concepción poética barroca, que permite reconocer en el arte barroco y en ciertas tendencias de éste, variados recursos estéticos atribuibles al proyecto escritural de Millán. Lo anterior se torna más visible al analizar el texto *Claroscuro* en relación al oficio plástico de pintores como Caravaggio y Zurbarán, ambos artistas barrocos de la corriente estética naturalista.

El texto *Claroscuro* de Gonzalo Millán es publicado quince años después de *Virus* (1986). El silencio editorial del autor dice consecuencia con la crisis que plantea en dicho texto metapoético en relación al oficio de la poesía, y ante la cual opta por callar. Después de una larga elipsis, el autor renueva su escritura con nuevas fuentes que atraviesan temáticas, que son fruto de un período de reflexión comenzado en *Virus*, pero que a través del tiempo nos informa de una madurez y de una aceptación del autor de su proyecto escritural y su oficio. Por tanto, leemos en *Claroscuro* una poesía oxigenada y asumida, sin más contradicciones que la que en sí tiene la realidad textual que se presenta.

*Claroscuro*, es la primera parte de una trilogía conformada, además, por *Autorretrato de memoria* (2005) y un último volumen aún inédito. Claramente aquí se estudiará el primero. Se trata de un conjunto de textos que dan cuenta de la poética existente en los cuadros de dos grandes exponentes de la pintura barroca: Caravaggio y Zurbarán. Ambos artistas utilizan el claroscuro – “arte de disponer en una pintura el contraste de luces y sombras-, que se aplica concretamente al modo de destacar las figuras iluminadas sobre un fondo oscuro” (Millán 2002: contraportada).

El texto se basa en la descripción verbal de un hecho plástico, que se traduce en un poema-cuadro, estableciendo una relación imagen-palabra al mencionar la condición de los objetos que se encuentran en el soporte bidimensional. Este fenómeno se conoce como écfrasis en la retórica y consiste básicamente en la descripción literaria de un hecho plástico real o imaginario.

Millán, entiende la poética de estos cuadros del arte barroco como un retorno a la autorreferencia y a la autorreflexión, y creo que, esta lucidez hace referencia a la autoconciencia en el oficio del arte que se representa en los poema-cuadros de Caravaggio y Zurbarán. El interés por estas obras no implica admiración solamente, sino que su propuesta plástica coincide con el oficio poético de Millán, revelándose en este proceso una suerte de *interdisciplinarietà artística con fines metatextuales*. Es decir, en *Claroscuro*, propone crear un *arte poética* mediante el discurso de la plástica barroca.

El arte barroco se define como un arte de la contrarreforma<sup>2</sup>, lo que implica una influencia del cristianismo católico en los temas representados, especialmente en la plástica. El arte, y más específicamente la pintura y la escultura, se ponen al servicio de la Iglesia en su intento persuasivo, en el cual el discurso de la historia bíblica y la leyenda se convierten con el correr del tiempo en apariciones divinas y en animada mitología. Weisbach nos señala que, “cada vez más la nota hierática y simbólica va siendo sustituida por la histórica y realista” (1948:57). La veta realista se venía proponiendo ya en los tiempos del gótico, en el cual despierta una gran sensibilidad por la naturaleza y un proceso de secularización de la temática sagrada. Es decir, la estética que atraviesa los temas religiosos se configura en base a una representación plástica

---

<sup>2</sup> “Con el nombre de contrarreforma designamos el fenómeno histórico caracterizado espiritualmente por el sello especial que imprimió el catolicismo nuevamente dispuesto a una acción expansiva en su lucha contra el protestantismo” (Weisbach 1948: 56).

desde la psicología del individuo, desde la condición humana, por tanto, cada vez más cercana a la realidad del pueblo así como a la del propio pintor.

Éste es uno de nuestros puntos de partida: la secularización de los temas religiosos que incide en la psicología estética planteada por las artes de la representación. Es la clave para entender el oficio de los artistas y las múltiples derivaciones que emanan a nivel de recursos estéticos, sin duda, el más importante, y que tiene directa relación con Gonzalo Millán en el terreno de su escritura, es la importancia que adquiere la realidad como fuente temática: la valorización de la naturaleza en su condición material, más que por su observación. Cioranescu advierte que el arte barroco se convierte en extremo cerebralista. Desde la descripción del objeto, de la naturaleza, hasta la pasión, son el fruto de un ejercicio intelectual y espiritual (Cioranescu 1957: 103).

El arte barroco difiere del renacentista no necesariamente porque las formas sean distintas, sino porque cambia la voluntad artística. En el barroco prima antes que la expresión de la forma, el contenido de lo que se representa, adquiriendo la imagen visual un valor e importancia sin precedentes en la historia del arte, en tanto tenga la capacidad de comunicar el valor del objeto de estudio. El renacimiento apunta su preocupación por un ideal clásico de belleza, un ideal del cuerpo humano que para nada está enraizado a las formas conductuales y espirituales de la cultura. A partir de esto intuye La fuente Ferrari que, “el barroco no fue un echarse a perder del arte clásico, sino la espontánea reacción del arte occidental que trata de reanudar la continuidad de su propio devenir” (Hatzbel 1964: 29).

Con estos antecedentes se dan una serie de manifestaciones artísticas, que tiene que ver con un cambio del punto de vista en el modo de representar la religiosidad como



un fenómeno objetivo y en la impresión mística concretada en la medida de la individualidad humana.

El claroscuro surge como una forma de asir el misterio religioso, como un “elemento objetivo de lo santo” (Weisbach 1948:312), también consecuente con la tendencia dicotómica de enfocar los objetos de dos modos contradictorios, antitéticos o paradójales. La preocupación por el objeto toma importancia en la medida que describe los efectos que produce y la presencia del detalle existe en tanto a su equivalencia poética, es decir, “el interés del paisaje se confunde con el símbolo” (Cioranescu 1957: 84). Pero de su simbolización se hace cargo el espectador, quien desde ahora comienza a tener un papel mucho más activo en la obra de arte. H.Wolfflin lo aclara con el concepto de *forma abierta*, que nos habla de una proyección hacia fuera del cuadro y de una composición de la cual el espectador se hace parte.

En cuanto a lo que nosotros nos interesa, la definición del claroscuro, entonces, adquiere total preponderancia al momento de definir el proyecto escritural de Gonzalo Millán, fundamentalmente, en base a dos cosas: una, es la idea del claroscuro como recurso de significar la religiosidad de una forma objetiva, es decir, de correspondencia con lo real. Finalidad que funda el tratamiento lingüístico de la poesía de Millán. Otra, es la tendencia del claroscuro como preferencia a representar mediante los efectos de luz y sombra la dualidad en la unidad de un objeto. Y, que bajo el proyecto de llevar a cabo una poesía objetiva, en el caso de Millán, y una pintura sin idealizaciones, en el caso de Caravaggio, cumple con la función de significar el lado negativo de la realidad.

Varios elementos se han esbozado en el transcurso de la presente introducción con el ánimo de poner en terreno las líneas generales de la tesis que se presenta. Quiero subrayar, por último, el interés que motiva la investigación y que radica fundamentalmente en dar a conocer la vinculación en los postulados de la plástica

barroca, específicamente de la naturalista, los fundamentos del proyecto escritural de la obra de Millán. Interés que aun no ha sido estudiado o incluido en la crítica.

Finalmente, cabe destacar que no es el objetivo de esta investigación profundizar en los temas propios del barroco, sino que sólo serán aludidos en el desarrollo de este trabajo, en tanto contribuyan a explicar aspectos de la poética y de la escritura de Millán.

## 2. LA POESÍA DE GONZALO MILLÁN: BARROCO Y TEXTUALIDAD INTERARTÍSTICA

### 2.1. Desde *Relación Personal* hasta *Virus*.

#### I

Se reconoce en esta investigación el deseo primero de proponer en base a la lectura de *Clarooscuro* (2002), la tendencia de la escritura de Millán hacia un modelo visual como referente de significación para la producción poética. Proyecto escritural que se nutre en la idea de fundar la objetividad en la palabra. Para ello, el autor elabora una construcción lingüística en la que se desvanece el sujeto, dando paso firme a la mirada que contiene el verso, como único recurso confiable para la reproducción de la realidad no idealizada. Desde este modelo entonces, la escritura de Millán se propugna en el tratamiento de los objetos en tanto a su capacidad de significar “el reverso negativo del mundo” (Foxley 1991: 54), o sea, en tanto a su razón dialéctica; negación de la negación. Dialéctica que funda, por otro lado, la técnica del clarooscuro en el sentido de interpretar la sombra del objeto, es decir, iluminar desde la sombras su contenido ideológico.

En otra materia, el concepto de objetividad no es usado por el autor ingenuamente como podría pensarse. Está sobreentendido tanto para nosotros como para Millán que no es posible a ningún ser humano escapar de una interpretación subjetiva, en el mejor de los casos, de una perspectiva. Zaldívar, en los estudios realizados sobre la mirada de Millán afirma que:

“mirar implica construir visualmente un objeto, para verlo, en primer lugar, dentro del sujeto que mira (...) es una asimilación visual del objeto, una descodificación y construcción que permite convertir esa cosa- vale decir- una pintura, un video, una fotografía, etc, etc...-externa al sujeto, en un todo con cierta coherencia, posible de ser comprendido y luego reproducido, dentro de los márgenes que construye y permite una imagen visual” (Zaldívar 1998:20).

Es por esto que la mirada de Millán se concentra en un lenguaje objetivo en cuanto al tratamiento de los objetos como reproductores impersonales de significado, como referentes ideológicos incuestionables. La poesía objetivante de la que habla Foxley, se concreta mediante el objeto y en la medida de la reflexión con la cual se articula el texto y en el sentido de la voluntad poética. Objetivante, en cuanto a la selección previa de la imagen, del referente que se trabaja en el texto poético desde una mirada productora que establece las escenas como reales hechos plásticos. “Naturaleza muerta con cama” (*Relación Personal*, 1968), lo hace explícito desde el título del poema. El sujeto si muestra signos de aparición, está sometido de igual forma a esa mirada objetivante, es otro elemento más que reconstruye el texto. Y cuando hace uso de la voz, se despersonaliza en tanto a la interacción con los objetos que terminan de otorgar significado:

Solo,  
como una pepa  
de limón  
en el fondo  
de un largo  
vaso vacío.

(“Limonada de manzanas”. *Vida*, 1984. p-129)

## II

Gonzalo Millán nace en Santiago de Chile en 1947. Veinte años más tarde, mientras cursa la carrera de Castellano en la Universidad de Concepción publica su primer libro, *Relación Personal* (Santiago, 1968), poemario en que aborda temáticas claramente adolescentes, acotadas por los primeros indicios intelectuales con que comenzaría a escribir su obra y con el cual se instala en el escenario de la poesía nacional desde un “yo minimizado” (Skármeta, 1970:91), ante una realidad concretada mediante los objetos y las cosas. Desde una mirada impersonal y neutra, plantea una

relación íntima de desolada cosmovisión, formulando una relación entre el sujeto que enuncia y los elementos que describe. Relación que precisa su propia existencialidad.

La naturaleza de los textos que forman parte de *Relación Personal* no escapan a temáticas como el amor adolescente, la figura de la amada, su necesidad y la muerte. Sólo que esta intimidad se presenta a través de una degradación espiritual y la descomposición orgánica de los elementos que constituyen el texto. El hablante mira antes que habla, reniega de la tradición poética, en cuanto a la concepción de un sujeto lírico romántico, y su poesía se convierte en una aguda focalización de su mirada, de por sí despiadada ante la revelación de los misterios propios de la infancia y de la adolescencia.

En “Historieta del blanco niño gordo y una langosta” el lector se encuentra ante un escenario de la infancia en la que subyace escépticamente la inquietud por la materialidad terrestre y la vida como instante fugaz, representada en el insecto que refriega entre los dedos, las patas y alas de éste arrancadas por sus uñas, con una sonrisa que se escapa de la boca. La mirada despiadada del autor con la que se observa frente al insecto, es a su vez, la misma forma de concebir la realidad en la poesía y la poesía en la realidad.<sup>3</sup>

Por otro lado, encontramos una extremada conciencia poética en el ejercicio escritural de Millán, que se percibe desde su primera publicación. El lenguaje, reafirma la autoconciencia en el oficio y la concepción de la poesía como artificio literario, como ocurre en el poema “Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada”.

---

<sup>3</sup> La mirada de Millán se ha vuelto un ícono para la poesía joven posterior, Soledad Bianchi aclara lo siguiente: “En la poesía de Gonzalo Millán se encuentran muchas de las características de la poesía producida por los más jóvenes. Tanto la objetividad como el distanciamiento, que no significa indiferencia, pueden encontrarse en algunos poemas de Miguel Vicuña, Gustavo Mujica, Javier Campos o Bruno Montané. En ellos desaparece el “yo” para dejar su lugar a una simple mirada, a un punto de vista o perspectiva que cambia rápidamente de enfoque logrando entregar una visión general que, con frecuencia, delata -por su mismo mecanismo, por su solo funcionamiento- la mecanización, la deshumanización y la soledad del mundo que revelan. Este es uno de los grandes temas que es posible reconocer en los trabajos de los jóvenes, cada uno con diferentes procedimientos, cada uno desde diferentes aproximaciones” (Bianchi: 1990).

Vacío caracol de tierra y vides:  
feble trompa que contiene  
las nubes de langostas del ruido  
y el silencio de la pared-ola  
antes del estruendo y la caída;  
roseta parda que al final de su voluta  
sostiene toda la noche  
en el hueco oscuro de su fruto;  
serpentina de saliva  
que deshago sin tiempo,  
crujiente caliza hoja seca,  
hasta dejar en mis ojos  
la fugitiva presencia de la luz,  
y del polvo el rastro,  
y motas entre mis dedos.  
("Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada")

El texto anterior nos pone frente a la figura del caracol, como uno de tantos de la gama zoológica de la que se vale Millán con fines de representación poética. En este caso, la espiralidad del caracol como lenguaje intrincado, metáfora del lenguaje que da vueltas sobre sí mismo y como misterio de la escritura, ("Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada"), así como la comprobación de un vacío existencial. "El juego semántico es sin duda doble: por un lado, el caracol vacío es el resultado de una experiencia de vida incompleta e insatisfactoria, por otro, es el ejercicio de una escritura vuelta sobre sí misma, tautológica y reiterativa, detrás de la cual nuevamente se advierte la certeza de la nada, el vacío de un lenguaje vuelto sobre sí mismo" (Galindo 1999: 243).

Otro de los aspectos que encontramos en Millán respecto al lenguaje es la manifestación de éste como insuficiencia y como limitación en la tarea de dar cuenta, ya sea de un sentimiento o de una situación "poética". De ahí su afán por representar mediante lo visual y lo concreto; presentación y no interpretación de realidades. Manifestación de lo material del objeto y lo fetiche como representación de lo anecdótico. En ese espacio es donde reside el carácter impersonal de un sujeto lírico que se distancia porque desconfía del lenguaje y propone la construcción del texto artístico a partir de la mirada.

Y a veces pienso que después de tanto  
y tanto aire, soplo y saliva malgastados  
en el intento de apagar el sol,  
como me dijeron,  
estará sola la manta de la oscuridad,  
ahogándome,  
y nada más en torno a mi cabeza,  
si lo apago.

(“Eclipse”)

Por otro lado, los textos de *Relación Personal* indagan en lo sensorial, lo abrupto y la característica frustración del adolescente, ya sea, en la búsqueda del erotismo, como en la comprobación del desamparo ante lo efímero del amor y de la perduración de la amada, respectivamente, “mediante la materialización de las situaciones poetizadas” (Concha 1968: 431). Se refiere con esto a la médula ósea de la poesía de Millán, es decir, al trato objetual de las soluciones poéticas, en este caso, al tratamiento de los objetos como medio de ordenación del sentimiento, así como forma de situar lo anecdótico, realidad que queda demostrada en poemas como “Y como una mala canción de moda te nombro y te repito”. Se advierte en la escritura la desestimada figura de un yo adolescente ante la mujer indiferente, su pérdida existencia, desvaída “como el breve gas de las gaseosas”, y la representación del sentimiento a través de los objetos; “soy otro perdido más/por el ruido de la orquesta/en fiestas juveniles, /y otro más entre los nombres/escritos con tinta sobre el cuero/en tu bolsón de colegiala.”

Otro caso semejante es el que se percibe en “Historieta sobre un caracol y una mariposa”, poema sobre el cual la condición del sujeto adjudicada en el caracol que sube a cuestras con su arrastrado patetismo a la búsqueda de la mujer que finalmente lo deja nuevamente a la espera luego del arduo camino recorrido por acercársele.

Con mi vida y la tuya cuestras abajo,  
arrastro mi rastro babas y subo  
con palos de ciego a tu siga y encuentro-  
té, mariposa lista al vuelo y dispuesta  
a dejarme otra vez con el bulto.

(“Historieta sobre un caracol y una mariposa”)

Por año de publicación de este primer libro y una suerte de aprensión por parte de la crítica literaria chilena, Millán quedaría encasillado dentro de la generación del 60<sup>4</sup>, luego del golpe militar conocida como “generación de la diáspora”, aunque años más tarde, el mismo se autodefina como “un solista que ha tocado en muchas orquestas” (Guerrero 1994:3), al no desconocer su trabajo junto a poetas como Óscar Hahn, Omar Lara o Floridor Pérez, por ejemplo, pero dejando en claro una identidad aparte, procurando “una atención individual” (Guerrero 1994:3). Atención que reside en el extremo en que ha llevado al sujeto dentro de su propia poesía.

*Relación Personal*, está constituido por 42 poemas, con los cuales se posesiona como una esperanza creadora dentro del ambiente literario de la época. Críticos y poetas proyectan su obra sin telas de juicio, a pesar de lo púber de su poética, tanto por su temática, como por su corta edad como escritor. En 1969 Millán incorpora una segunda parte a *Relación Personal* publicada en Ottawa, Canadá, donde se encontraba exiliado. Se trata de *Dragón que se muerde la cola*, ourobórica<sup>5</sup> escritura que concentra la mirada del autor en el sujeto mismo, y en el poder autogestatorio de la poesía mediante un uso del lenguaje cada vez más lacónico y breve; autogestación del lenguaje, proyectada en la circularidad del ouróboros y en la figura ondulada del caracol de *Relación Personal*.

En su ofidiana condición establece una obsesión por la circularidad de la muerte, o el punto indefinible que une la vida y la muerte, bajo un “un principio de

---

<sup>4</sup> Waldo Rojas señala respecto de quienes forman parte de la generación del 60', específicamente en cuanto a su denominación, lo siguiente: “Quienes eran (y quienes son) los así llamados “poetas del sesenta” es algo que merece ser objeto de una segunda aclaración. El conjunto de jóvenes poetas conocidos bajo esta apelación no agota la masa de escritores de edad próxima, ni su producción poética acusaba necesariamente desde el comienzo los rasgos estéticos de una supuesta mediana generacional. Dicha designación no fue en todo caso un título autoconferido ni resultó de la adhesión prosélito a unas divisas o a un “programa de acción”; ella vino, por el contrario, a identificar *a posteriori*, el resultado de ciertas coincidencias de comprobación consciente, las que facilitaron a la larga el surgimiento de una cierta voluntad comunitaria no ajena quizás a algunas ritualizaciones, pero restringida en sus implicaciones sociales así como en aquellas estéticas o, en sentido amplio, filosóficas. La mención misma de la pertenencia a una nueva “generación” no tuvo entonces especial acogida” (2001:49).

<sup>5</sup> Según Cirlot: “Este símbolo, que aparece principalmente entre los gnósticos es un dragón o serpiente que se muerde la cola. En el sentido más general, simboliza el tiempo y la continuidad de la vida. En sus representaciones lleva por complemento una inscripción que dice: *Hen to pan* (el Uno, el Todo)” (1997: 351).



autodestrucción”. Problemática que queda esclarecida desde un comienzo con el epígrafe que abre el texto:

Al levantarme de la muerte, mato a la muerte que me mata.  
Resucito los cuerpos que he creado y, viviendo en la muerte,  
me destruyo a mí mismo. Si llevo el veneno en la cabeza,  
el veneno se encuentra en mi cola, que muerdo con rabia.  
Cualquiera que me muerda debe morderse primero;  
de otro modo si yo lo muerdo, la muerte lo morderá en la cabeza.  
Morder es el remedio contra las mordeduras.

(“Palabras del dragón Alquímico de Nagari”).

Un total de 33 fragmentos componen estas historietas y desde un principio queda a la vista lo conflictuado del yo en el poema en su afán de dilucidar el fundamento inútil de la existencia, así como su reafirmación mediante la construcción y destrucción de sí mismo;

Me preño, me alimento, y crezco  
ovillado en mi interior, me hincho,  
y pateo el vientre hasta dolerme.  
Un día me canso de esperarme,  
me enlazo el cordón al cuello,  
me saco la lengua y aborto. (III).

Desde el vientre materno, “bajo un astro nefasto”, crece “copulando con su sombra hermana”, en un refugio dado por la muerte ante la vida, sinónimo de irrevocable exilio, nace o muere, hacia la vida o la muerte y la pregunta deja abierto el poema; “¿Quién es inmortal?/ ¿Quién fue muerto bajo el mismísimo lucero?”. Nada se gana con vivir ya que es un eterno ensayo hacia la muerte, una práctica reiterativa de sistemática autodestrucción. El veneno y el antídoto, remedios que componen lo cíclico y lo circular de la existencia, representados a través del ouróboros, quien tiene el poder y la opción de terminar con el ciclo que alimenta su mal. Desde un inicio y un fragmento tras otro se alimenta el descreimiento del sujeto, (“pierdo la fe en mi mismo/, hago heces invisibles/ y desaparezco en el aire”) y su afán por destruirse.

Diminuta y viscosa, roja sanguijuela:  
me adhiero a mi espalda blanca y me chupo,

en sangrienta ampolla me englobo, jorobado  
a mi mismo peso desangrado,  
me adhiero a mi henchida bolsa y me chupo:  
Diminuto y pálido, voraz gusano. (XVII )

No faltaron más de diez años para que los vaticinios que se le hicieron al joven poeta cobraran una tajada del destino: 1979. Montreal. Canadá. Se abre otro poema. Una ciudad se levanta desde el exilio en el que el autor se mantuvo por más de quince años. Millán publica *La Ciudad*. Poema libro de profunda denuncia política: “poema emblemático porque construye un espacio que cierra un modo de convivencia ciudadana y avizora otro en el que las relaciones humanas se prevén fuertemente alteradas por el ejercicio de algún poder ignominioso” (Aguirre 1995: 21). Desde el punto de vista de su producción, la construcción poética huye de precedentes de cualquier antología en la poesía nacional y consolida la objetividad en su creación junto con la condición plástica y visual de los versos que construyen la realidad histórica y política de *La Ciudad*, a través de una forma y uso poéticos que se alejan visiblemente de la poesía tradicional, en cuanto al remarcado tratamiento hecho por ésta de la analogía y la metáfora.

Millán desde el exilio construye un gran poema en los que sus cimientos son absolutamente antimetafóricos y en los que sus versos, señala, se fundamentan en “las estructuras básicas de la lengua (...) Es una sentencia básica compuesta de sujeto, verbo y predicado. En términos estéticos es una neutralidad absoluta” (Guerrero 1994: 4).

Amanece.  
Se abre el poema.  
Las aves abren las alas.  
Las aves abren el pico.  
Cantan los gallos.  
Se abren las flores.  
Los oídos se abren.  
La ciudad despierta.  
La ciudad se levanta.  
Se abren llaves.  
El agua corre.  
Se abren navajas tijeras.  
Corren pestillos cortinas.  
Se abren puertas cartas.  
Se abren los diarios.  
La herida se abre.

(Fragmento, Poema 1)

Por medio de diferentes mecanismos de producción como son la serialidad, la acumulación y la saturación (Galindo 1999), Millán le entrega a la ciudad el movimiento que genera, el terror en que circula, en tono de relato clandestino, como un vocero sin tiempo encargado de informar al mundo de la perversión a la que se expone.

*La Ciudad* es un libro de denuncia y de evidencia. A modo de inventario se presenta la realidad de una ciudad derruida sobre la cual el autor va enumerando la praxis cultural de los personajes que la habitan, desconstruyendo un pre-texto dado por la ciudad mítica<sup>6</sup>, bajo el desglose de los procesos culturales y el análisis semiótico. Proceso de construcción de la gran metáfora de la ciudad vigilada.<sup>7</sup>

Si bien este libro, que se presenta clandestinamente en Chile, pierde continuidad con su obra anterior debido al exilio y a la dictadura, estos mismos actúan como fundamentos poéticos del lenguaje. *La Ciudad*, es la descripción de una realidad amordazada, devastada y corrompida por la crueldad de los poderes que ejerce “el tirano” sobre las personas, su forma de vivir, de pensar e incluso sobre el lenguaje.

Almorzaban cuando forzaron la puerta.  
Los forzaron a entrar al furgón.  
Forzaron a su esposa.  
Este verbo se conjuga con almorzar.

(Fragmento, Poema 56)

Desde este punto crítico parte el proyecto escritural de Millán con el cual da factura a una poesía de la mirada, visual y “objetiva”, donde los sentimientos y más bien

---

<sup>6</sup> Sobre este punto quisiera detenerme en base a lo planteado por Waldo Rojas en el prólogo a la antología de Gonzalo Millán, *Trece Lunas*. “La ciudad metafórica que Millán monta espacialmente y desmonta temporalmente, no es de éste modo, equivalente figurado de una pura evocación circunstancial, circunscrita por el comento de una experiencia dramática, se trata en suma, de la reactivación de todo un arquetipo, o sea, de un cuerpo cultural de imágenes estatuidas: el mito de la ciudad, sobre el que se yerguen las entidades urbanas concretas, o se nutre la memoria de sus ruinas, y entre cuyos muros se despliega la historia real de unos hombres reales” (1997: 24).

<sup>7</sup> Es necesario aclarar que, si bien, *La Ciudad* es una gran metáfora del país de Chile, el lenguaje, el verso que la construye no. Atribuir al texto la calidad de metáfora o alegoría es una lectura que solo corresponde al receptor, pero no necesariamente incluye su factura poética.

la presencia del sujeto es nula. Por tanto, *La Ciudad* es consecuente con el doble exilio que vive el autor, tanto por su condición de ciudadano chileno residente en Canadá, como por el exilio dentro de la propia poesía, ya que pretende romper de raíz la identificación de las emociones del sujeto con el poeta (Guerrero 1995).

La descripción de la realidad se propone desde la plástica, y por ende, el modelo de producción poética reside en la mirada, en lo observado. En concordancia, el uso de los objetos se vuelve sustantivo en la poética de *La Ciudad*, en cuanto a su condición visual, así como método de asir el lenguaje y de evidenciarlo. Ya que, para Millán “los sentimientos humanos, incluidos el amor y el amor erótico, están expresados a través de las cosas” (Quezada 1984:43), lo que en rigor define a un mismo tiempo su concepción de poesía objetiva y objetual.

El tratamiento de la imagen se vuelve entonces, un hecho fundamental de su poesía, y ésta es concebida desde una poesía como construcción verbal. Es decir; crea la imagen a través de una suma de elementos, que se aleja lo más posible de la metáfora y de la analogía, como método de demostrar la eficacia del lenguaje a través de los objetos y de su lacónico tratamiento. Esta actitud reservada frente a la lírica, así como la cotidianidad de la que emerge el lenguaje, van constituyendo el discurso desencantado y testimonial que construye *La Ciudad*. El poeta contrapone poesía-objeto, frente a la poesía-signo (lírica tradicional). Para Millán la poesía es un oficio y no nace de la inspiración. Discurso asumido desde una narratividad omnisciente, pero distante, que enumera, enuncia, describe, que satura de información y avanza, que no repara en la crudeza que va conformando el texto, que yuxtapone imágenes en temporalidades distintas, agobiante. De hecho el sólo formato discursivo; verso = oración; sujeto + verbo + predicado, el mismo tipo idénticamente a lo largo de todo el texto, generan en el lector una cantidad de imágenes mayor a las dadas por el oficio poético, ya que,

además poseen una carga emocional importante; es la ciudad, el país en dictadura, ahí radica su poder testimonial y su crudeza, la imagen existe, no es inspiración, es la “visualización poética suficientemente perdurable de la realidad política y social de Chile” (Cárcamo, 1995: 3).

Millán monta un espacio en base a una serialidad y esa serialidad genera un movimiento, un diaporama verbal que nos da cuenta de un registro “no con la cámara fija del fotógrafo, sino con la movilidad del camarógrafo” (Cárcamo 1995:3) de la memoria histórica de Chile. El poema es una construcción desde el presente y comienza a retroceder hacia el pasado. En el capítulo 53, las imágenes ordenan el golpe desde un recurso de retroactividad otorgando la posibilidad al lector de leer el texto en sentido contrario:

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 espalda de los estadios.  
11 de Septiembre.

(Fragmento, Poema 53)

La arquitectura de *La Ciudad* está conformada por 73 capítulos, compuestos por versos de oraciones simples e impersonales. La concisión del lenguaje con la que Millán sitúa sus versos se debe a la necesidad, más bien, a la urgencia de dar testimonio del escenario político del país. El texto es acto manifiesto de una realidad existente, en mal estado, y de la cual el autor quiere dar cuenta. Por tanto, el uso del lenguaje radica en la verbalización precisa de una idea, la que no necesita ambigüedad ni adorno, porque la demora y la tergiversa. Por otro lado, el modo de representar lo cruel de la realidad es también una forma de asumir lo que los budistas llaman “la talidad”, las cosas tal cual son, lo concreto, (y de pronto la necesidad de la poesía simbólica, en términos generales

es un mecanismo de defensa por no asumir la realidad en su estado, embrollo del cual Millán obviamente no quiere ser parte). Entonces, podemos dilucidar que la precisión en el trabajo lingüístico del autor, se debe a un acto de no corrupción de la realidad, que el lenguaje no permita una interpretación distinta de lo que dice tal o cual situación; aceptar sin subterfugios “poéticos” lo que se vive y lo que se nombra, ya que el artificio literario que se intrinca dificulta la comprensión de la realidad y la esconde, pero si depuramos este lenguaje remozado encontraremos siempre una única idea originaria. Este proceso es inverso al de la tradición poética, ya que éste parte de lo originario, no se hace parte de la dificultad y lo oscuro de una poesía laberíntica<sup>8</sup>. La poesía joven de los 60 se caracterizó, en términos generales, por la búsqueda de la imagen concreta por sobre la expresión retórica verbosa de la vanguardia.

Finalmente, el lenguaje es uno y la poesía no es más que posibilidades combinatorias para decir una misma idea; economiza “aire, soplo y saliva malgastados” (de *Virus* 1986) con la intención de hacer una poesía directa, testimonial. Así logra aislar la realidad de lo emocional y a su vez aislarse como sujeto productor, quedando las imágenes que construyen y deconstruyen el texto de la ciudad, (imágenes claras y que en su nivel descriptivo cumplen con el plano de denuncia política urgente). El sujeto es alguien que observa los hechos desde la neutralidad, porque necesita demostrar la realidad política-histórica de un país, por lo tanto, no puede construirse la imagen desde la metáfora, ni mucho menos desde la abstracción.

En 1984, Millán publica *Vida*, libro que logra continuidad con la primera publicación del poeta en cuanto al trabajo indagatorio de los espacios micropolíticos<sup>9</sup>,

---

<sup>8</sup> En este punto, creo que podemos apreciar *uno* de los aspectos propios de la antipoesía en la escritura de Gonzalo Millán, en cuanto a la concepción que tiene Parra frente al uso del lenguaje de la tradición literaria. Es decir, el uso de un lenguaje cotidiano y sin adornos y que muestra, a su vez, una realidad cotidiana.

<sup>9</sup> En entrevista concedida a Faride Zerán, Millán señala que “salvo por una indicación que he llamado las preocupaciones micropolíticas, en el sentido de que el espacio intrapersonal para mí son espacios

como ocurre en la primera sección de *Vida*; “Vida doméstica”, pero también una continuidad con *La Ciudad*, a nivel de recursos de producción poética como es el “recurso del silabario”, concepto acuñado por Jaime Quezada en un intento exitoso por definir la acumulación de enunciados impersonales en oraciones primarias y obvias, a modo de diccionario “pero que han sido copiadas, reproducidas o creadas con motivaciones poéticas y lingüísticas mucho más complejas” (1980: 47).

Un pájaro vuela, galopa un caballo;  
Un gato trepa por un álamo;  
Un pez nada río arriba.  
Las plantas cuando crecen  
Lentamente se mueven,  
Si extienden sus ramas,  
Si hunden las raíces en la tierra  
Y cuando abren sus flores”.

(Fragmento de *Vida*)

Para Oscar Galindo (1999), detrás de este procedimiento se esconde una profunda desconfianza en el lenguaje, de la misma forma que afirma los conceptos de fragilidad e inestabilidad de la naturaleza y donde la necesidad de crear versos en torno a las estructuras básicas de la lengua nace como medio “improbable” de asir la realidad. La suma de estas imágenes genera un movimiento constante como todo cauce natural de vida con tendencia a su disolución.

El lagarto cría nueva cola  
Si pierde la antigua,  
Y los cangrejos si pierden pinzas y patas  
Echan pinzas y patas nuevas.  
Las heridas de hombres y animales cicatrizan;  
Los huesos quebrados sueldan solos.

Se desgastan las células,  
Los órganos, los tejidos.  
Disminuyen las fuerzas vitales.  
La muerte es el fin de la vida.

(Fragmento del poema *Vida*)

---

micropolíticos. Yo me introduje en el espacio intrapersonal, ese fue mi territorio de exploración, y me metí allí por una acción corporal de tener un lugar donde ir a pintar. Había una gestualidad enorme, un gasto de energía feroz. Después buscaba en mi casa la quietud en la meditación, y el silencio me permitió explorar el espacio intrapersonal sin fines literarios...” (1994:4).

Estas imágenes de reiterada serialidad nos entregan una nueva perspectiva del mundo, bajo una escritura que cada vez se posesiona más de los objetos y de las cosas como modo de representación de las emociones y las experiencias. Se trata de una mirada que pone en evidencia la cotidianidad de la vida supeditada a la era de la tecnología y la afición por los nuevos artefactos y su influencia en las relaciones humanas: amor y consumo en la pareja burguesa y su destinado fracaso conyugal.

*Vida*, está dividida en dos grandes secciones; *Vida doméstica* y *Nombres de la era*. La primera sección, como su título indica da cuenta de la vida doméstica, de un paraíso adánico en ruinas. Siguiendo el ojo fotográfico, Millán crea un álbum que representa en sus propias palabras los “distintos tipos humanos, de relaciones clichés, padre, madre, la pareja, el hijo. Y todos los ritos de pasaje de la pareja, el erotismo prenupcial, el casamiento, la espera del hijo, la decadencia del amor, cómo la rutina va erosionando el contexto. Es la bitácora de un callejón sin salida” (Montecinos y Pinos, 2003).

El poema “Apocalipsis Doméstico”, perteneciente a la primera sección del libro, es un texto que construye el crudo escenario por donde transitará la soledad de los personajes: Paraíso derruido por el que habita la vida en la era de los artefactos como objetos de culto y por el cual la pareja burguesa se esfuerza, trabaja y consume. Este poema es el espacio visible donde habita una relación de pareja desgastada, el “callejón sin salida” al que hace mención Millán, el caos ascendente representado a través de los objetos ensuciados, rotos, sinónimos de una realidad desolada y fragmentada.

Las sábanas regaladas para la boda  
Se gastaron y tienen agujeros.  
Se quebraron los platos  
En escaramuzas domésticas.  
Las tazas están salteadas y sin asas.  
Se perdieron tenedores y oxidaron  
Los cuchillos de acero inoxidable.  
La juguera está descompuesta.  
Y empeñada la sortija de diamantes” (...)



(Fragmento de “Apocalipsis Doméstico”)

El texto proyecta un fin ineludible; (“Se perdieron tenedores y oxidaron / Los cuchillos de acero inoxidable”), el ambiente evidencia la tensión vivida, las peleas y desavenencias de la pareja; (“se quebraron los platos en escaramuzas domésticas”), los electrodomésticos comienzan a fallar y la economía que sostenía una vida burguesa está en ruinas; (“empeñada la sortija de diamantes”). Poco a poco, tras la suma de imágenes y de situaciones objeto, asciende también la vulnerabilidad ante una realidad que se revela a través de los elementos propiciados por el ego, y que ahora son partes de un vacío existencial corrompido el seno que amparaba esa vida anterior, en la que alguna vez no estuvo tapado el excusado, una frutera vacía, sinónimo del tiempo en que el lechero traía leche a casa y el suplementero repartía los periódicos. Ahora, el escenario desolado ante los ojos del niño que “en un corral de palo, entre juguetes rotos/ se desgañita llorando, hambriento y mojado, /la húmeda boca abierta,/ Los ojos vidriosos de lágrimas,/ mirando/ como la bestia de las dos espaldas/ gruñendo convulsa se revuelca/ intentando devorarse a sí misma.”

“Apocalipsis Doméstico” es la (re)presentación inicial de la soledad, que poema a poema ascenderá en la vida de los personajes; la decadencia del amor y su marcado patetismo en hábitos y costumbres. La secuencia de textos como; “Welcome”, “Disfraz”, “El demoledor”, dan la bienvenida para entrar en este mundo desolado que avizora un final inexorable y un modo impersonal del sujeto para transmitir su *espacio intrapersonal* dentro de una realidad mayor:

No envidio a mi amo, decide  
el cancerbero lanudo,  
echado a patadas  
del infierno en el umbral  
y mordisqueando un dado.

(“Welcome”)

La experiencia con la amada se vive o se expresa siempre dentro del ámbito de lo establecido. El amor como contrato, como “agencia matrimonial”, que define los parámetros de la relación dentro de un marco institucionalizado, causa y efecto de la degradación a la que la pareja se ve expuesta rodeada de la parafernalia social que existe en torno al matrimonio como empresa. Existe de parte del sujeto de enunciación un rechazo conciente y asumido del trato que les exigió una tajada de la vida (“Regalo de bodas”).

Por mi parte este contrato aporto  
mi adorada y devoradora desdicha,  
un frasco con clavos  
de olor (afrodisíacos),  
y el miedo a la fragilidad de todo.

(“El contrato”)

En términos amorosos, el amor hacia la pareja no se muestra en las formas propias de la pasión y del enamoramiento, sino que de un modo impersonal y distante, que desenfunda lo vivido como parte de un contrato pasado, más que como experiencia genuina, o si la hubo se plantea desde una nostalgia escéptica y con agudo rencor:

Y pensar que ayer fuimos  
como cerezas mancornadas  
en las orejas de un niño,  
lustros que hoy tan sólo  
parecen tardes de verano.”

(“Reliquias”)

Por otro lado, la figura desestimada de la amada es análoga a la belleza de una rosa laberíntica y peligrosa en la cual el hombre puede perderse, una mosca que sacada de la mugre vuelve a “posarse en la basura”, y el cuerpo de la mujer como objeto de demarcación del sufrimiento y de herida que se concreta en el acto sexual. El descreimiento de la figura femenina y de lo amoroso se grafica mediante lo objetual (“con un pulgar en tu sexo, eres la paleta del pintor”) (“Paleta”), y no existe una idealización del cuerpo, como tradicionalmente la poesía ha hecho presa de elogios a la

mujer en su categoría de musa (“Aún no recuperas tu figura. Hay estrías en tu vientre”) (“Estrías”).

El cuerpo femenino, el desnudo, siempre aparece mencionado o descrito como espacio de agresividad y obscenas analogías feístas. El conjunto de textos como “Kamasutra”, “Mordedura”, “Naturaleza muerta con cama”, y “Paleta”, entre otros, corroboran el trato parcial y de representativa violencia a través de los objetos y las cosas, de los temas íntimos incluidos el amor erótico, simbolizado en la cicatriz a la que aluden los textos tras el acto sexual:

Persistirá la cicatriz de las vacuna  
y el lunar del cuello y de la axila.  
Persistirán las marcas de tirantes  
tras los pechos y en la piel  
de la cintura, bajo el ombligo.  
Más no la medialuna,  
el bocado del jabalí, la nube rota  
la galla del tigre, el coral y la joya  
las huellas debidas  
al arte de mis uñas y dientes

(“Kamasutra”).

A partir de los últimos textos que aparecen en “Vida doméstica”, se percibe por parte del sujeto la soledad, la autorreflexión y la autocrítica. Su discurso ya no se elabora a partir de las acciones de la pareja o del sufrimiento que ésta le causaba, se acaba esa relación de culpabilidad en el otro. Ahora, “Solo, /como una pepa/de limón/en el fondo/ de un largo/vaso vacío” asume sus responsabilidades de no haber sido un “esposo modelo ni menos un diplomático/como Rubens”... “Más viejo que ayer/ a solas sin paz, como arroz con arvejas” (“O`connor Street Blues”). Se demuestra esta resignación desde un humor negro, pero tan elaborado en el marco de la cotidianidad y de lo concreto, que crea una imagen patente de su estado a través de la palabra, una visualización del dolor mediante los objetos (el plato de arroz, el té verde), recurso sustantivo en la creación artística de *Vida*. En cuanto al tratamiento de los objetos ésta se basa en torno a su relación con el sujeto. Los poemas finales de esta primera sección

concluyen con el estadio terminal de la pareja. Aparte de la resignación a la pérdida (“Leche de aloe”, “Larga distancia”, “Higiene”, “Noche de verano”, “La dosis”) y, por momentos, la angustia, lo invitan a la muerte (“Invitación”). Sólo queda la enseñanza de los años en el manejo cotidiano de la autosuficiencia: “tú que ayer no más eras/ incapaz de quebrar un huevo/ y llevártelo a la boca/ sin asistencia femenina, /mírate hoy en el espejo/ de la sartén/ que tienes por el mango.” (“Huevos revueltos”).

La segunda parte de *Vida*, “Nombres de la era”, indaga en la condición de los objetos como procesos culturales de comunicación y su sobrevalorada importancia. En la era de los artefactos, de su necesidad creada y envasada, irremediablemente terminarán sus “restos/ de pequeño faraón dentro/ de un refrigerador descompuesto,/enterrado/ bajo unas pirámides de basura” (“Niño”). Es una observación de cómo el mundo material nos seduce para luego decepcionarnos y, al mismo tiempo, despertarnos a nuestra mortalidad y nuestra decadencia inevitable como seres humanos (“Limousine”). La agudeza en la poesía de Millán surge precisamente de esta observación directa y sin adornos de la vida. El objeto, entonces, actúa como proyección del ego, de los miedos y del deseo del hombre por superar las carencias de la condición humana. Cuando el objeto domina al hombre, se debe a la inaceptabilidad de dicha carencia, y en la aceptación del objeto sin reparar en el secreto que el objeto se reserva en su calidad inanimada.

Digo triunfalmente al objeto  
codiciado:- Eres mío ahora.  
El objeto impenetrable, opaco  
Me objeta:- Me compras,  
pero no has pagado mi secreto.

(“El objeto”)

La despersonalización del sujeto, se expresa en el texto artístico en su relación con los artefactos que dominan la nueva era y en la capacidad de éstos de definir los temores del hombre ante su dominio. El poema “Incubadora”, demuestra este continuo.

El sujeto ha perdido su identidad, una vez que el hombre ha creado su dependencia emocional hacia el objeto. Las partes del objeto son nombradas como antesala para definir la angustia, el miedo y el estado de un nacimiento “premature”, enumeradas bajo un recurso propio para entender la tecnología. El catálogo o el clásico manual de instrucciones, nos presenta lo inestable de la realidad de una vida que depende de un sistema tecnológico.

1. Válvula
2. Regulador
3. Termostato
4. Deflector
5. Generador de aire
6. Lámpara
7. Cajón
8. Cubeta húmeda
9. Doble pared
10. Doble fondo
11. *Prematuro.*

(“Incubadora”)

La segunda parte de *Vida*, nos presenta un discurso que precisa los nombres de los artefactos, íconos que rigen la vida y conducta de los hombres (poemas como “Automóvil”, “Refrigerador”, “Libro blanco”, “Esplendoroso día”, entre otros, pone de manifiesto la era a la que corresponde el objeto de meditación, es decir, al sujeto que habita su propia desrealización o despersonalización al otorgarle encarecida importancia al objeto, que sobrepasa incluso los límites de los vínculos más cercanos:

Y lava, encera, acaricia  
como no acariciará nunca  
a su mujer ni a los hijos  
el necrófilo, su automóvil.  
(“Esplendoroso día”)

Como hemos podido observar, Millán crea un texto de marcada evidencia crítica de la crisis del sujeto, espiritual, si se quiere, y de cómo su ansiedad insospechada lo mantiene a flote en una realidad desfigurada por el consumo de modernidad y su falta de conciencia y de atención en las bases en las que ella se sustenta. Esta mirada se proyecta también a una dimensión ecológica, en cuanto al daño irreparable que se ha

hecho a la naturaleza dentro del discurso de la modernidad, donde cambiamos bosques por televisores (“Trueque”) (Galindo 2004).

El lenguaje cotidiano y objetivo estructurado por el autor, forman parte, de su deseo por poner en evidencia estas conductas en base a la asimilación irónica de los paradigmas que rigen la sociedad moderna y elaborar una “copia” de la realidad como crítica de la cultura, que en su condición de espejo se refleja a sí misma y donde el lector nada más tiene que nombrar para percatarse de la suerte crítica del discurso poético.

*Virus* (1976-1986), es la siguiente obra de Gonzalo Millán, texto que deja fuera las preocupaciones por los espacios micropolíticos para adentrarse en el cuestionamiento por la palabra misma, convirtiéndose en un texto con fines claramente metapoéticos; inquietud que queda esbozada ya desde *Relación Personal* y que comparten la mayoría de los poetas de la década del sesenta. El poemario de Millán, como su título lo indica, nos acerca a la idea de la palabra como virus, concepto esclarecido desde un principio y que nos propone una reflexión sobre el ejercicio escritural como relación entre palabra y escritura. Esta relación, sin embargo, no se realiza desde la idea preconcebida de la poesía como función comunicativa dada entre el autor y receptor, sino en cuanto a una **relación personal** con la palabra. La preocupación de Millán reside, por un lado, en la desconfianza en el lenguaje como limitación y, por otro, en el escepticismo del ejercicio mismo de la escritura. No en la función de la palabra, ya que “la palabra es un virus”, como bien la describe el epígrafe de William Burroughs al comienzo del poemario. *Virus*, entonces, es la enfermedad que posee la palabra, por tanto, el cuestionamiento radica en el porqué de la poesía y en su intento de sanación. La enfermedad de la palabra es la incapacidad de la expresión y su antídoto el silencio. Si bien es cierto, como veíamos anteriormente en *Vida*, la

preocupación del autor en cuanto al objeto y en definitiva su vacuidad, no es menos alejada la idea de que la repulsión de Millán hacia la palabra radique justamente en la autoconciencia: poesía también convertida en objeto. De allí surge la secuencia o continuidad con *Virus* y posteriormente el silencio editorial en el que caería el autor por más de quince años. El poema “Embutido”, nos sirve como fundamento de esta idea. La expresión oximorónica “excremento mirífico”, da cuenta del hastío de la palabra como algo sublime, como un “sentido máximo” y la insistencia del ego en poner los “puntos sobre las íes”, la idea de patentizar conceptos, ideologías, espiritualidad; patentizar cualquier cosa mediante la palabra, mediante una obra artística:

Estás embutiendo sentido máximo  
en un lugar ínfimo; ambrosía  
en los intestinos de una mosca,  
para poner los puntos  
sobre las íes; punto y coma;  
punto final a la palabra *vida*  
a la palabra *fin*  
con su excremento mirífico.

(“Excremento mirífico”)

La escritura, el acto matérico de escribir, se ha convertido en un círculo vicioso delineado por millones de líneas, millones de puntos y millones de virus, para conseguir un punto visible (“Epidemia”) y del cual es necesario salir mediante la lucha que da el sujeto ante la escritura, como ejercicio de curación y para lo cual son pocas las palabras, ya que el lenguaje está corroído, como consecuencia de la palabrería:

Estoy sordo a la palabrería de los ágrafos.  
Estoy ciego  
al literateo de los grafómanos.  
Son cada vez menos las palabras  
que incrusta en el papel mi pluma.

(Fragmento de “Reserva”).

El poema “Virus”, nos habla de los medios curativos contra la enfermedad de la palabra, enfermedad poseída por el sujeto, quien a su vez posee el antídoto como el ouróboros; “Si llevas el veneno/en las fauces, /muérdete la cola como el ouróboros”. La

continuidad de la reflexión en el texto avanza en la medida de la autoconciencia del ejercicio poético como virulenta escritura que inocular vocales y “consonantes de un alfabeto de microbios”, para lo cual es necesario el silencio, la “vacuna de la verborragia (“Vacuna”). El autor pone en evidencia que el ejercicio escritural de antaño, con que elaboraba su poesía ya no es válido, aún cuando su forma de hacer poesía siempre se caracterizó por lo exiguo de su lenguaje;

El virus de la parvedad  
que antaño fue vacuna,  
un antígeno del fárrago,  
hoy se ha vuelto plaga.  
Combátelo con formalina  
O con luz ultravioleta.  
Anteponle una hache muda.  
Calla a ese hijo de puta.

(“Borrón y cuenta nueva”)

La palabra está enferma y para combatirla, enmudecer es el camino, así y todo la escritura sigue acezando y el sujeto se encuentra en el umbral entre el silencio y la necesidad de enfrentarse a la hoja en blanco, aún teniendo en cuenta que la escritura se ha convertido en “Batir baba” “por el excesivo uso del verbo” y de la cual sólo se conseguirá transcribir “unas repetidas palabras” (“Jugo de bellota”).

En otro plano, dilucidamos una nueva problemática en la práctica escritural que consiste en la reiterada manipulación de los versos ya escritos, la eterna corrección, el retorno a “unas enunciaciones/escritas al tuntún”, a las que el poeta vuelve, sin clara conciencia inclusive de cuando las escribió, convirtiéndose en “Híbridos de una frente febril/ y de una muñeca convulsa”, que finalmente perdido su sentido originario se vuelven “Parásitos arrancados/ con pinzas del cuero/ de un domesticado idioma bovino”(“Insectario”). El rumiar del lenguaje hace perder la consistencia espontánea de la poesía.

Vuelves a visitar unas calles  
apacibles y arboladas  
con moreras que todos los años



retienen sus sombras  
con la tinta de sus frutos maduros,  
solamente para redimir  
unas líneas que olvidaste apuntar  
y que al momento reviven  
como si esperaran su rescate.

(“Superstición”)

Por tanto, la “Aspiración expirada” del sujeto se resume en “llegar a escribir/ algún día/ con la simple sencillez/ del gato que limpia su pelaje/ con un poco de saliva”. El poeta se enfrenta al papel, como el soporte del hastío y necesidad de la palabra, “como la partida y el acta:/el pañal y el sudario” (El papel). Y a la palabra como la relación amor- odio, de la cual se puede aprender en la medida de su manipulación.

Amar y desarmarla:  
hallazgo y extravío.  
Armarla y desarmarla:  
Aprendizaje y hastío.

(“La palabra”).

Podemos concluir, que en *Virus*, el autor no cree en la palabra, ni en el silencio como crisis a la que responde el manoseo de la escritura. No hay una respuesta única, sino el planteamiento discursivo de un cuestionamiento en el oficio, en tanto a sus límites, así como evidencia metatextual del quehacer poético del cual ahora desconfía.

## 2.2. La poética Millán: manifestaciones de la objetividad.

La poesía de Gonzalo Millán se ha caracterizado por su tratamiento objetivo del lenguaje. En su escritura, el autor se posiciona de la palabra a través de una mirada, de un punto de observación, que poco o nada tiene que ver con el sujeto que observa, ni con el que enuncia. El modo impersonal, confirma su antilirismo romántico, así como el desapego de la mirada en la forma que presenta las imágenes con las que construye sus versos.

El reemplazo del modelo voz por el de las artes visuales, se da en la poesía chilena, ya en la primera vanguardia literaria Vicente Huidobro con sus caligramas, es un ejemplo de ello. La generación del 60, por otro lado, manifiesta claramente la crisis del sujeto en la poesía y para lo cual la mirada otorgaría la distancia necesaria para la elaboración poética, recurso del que Millán es su exponente más representativo en el contexto de la poesía chilena contemporánea.

El proyecto escritural con el que Millán elabora su poética reside en el maridaje que se da entre lenguaje verbal y lenguaje visual. Unión conceptual que en Chile ya se venía proponiendo en el discurso de las artes visuales desde 1950 al introducir una conciencia autónoma del arte bajo los postulados de un grupo de artistas latinoamericanos, especialmente del cono sur, que no dudan en concentrar las teorías que por esos años traducen el estado del arte en Europa, sino que además, colaboran en el avance del denominado *arte concreto*. En el terreno de la plástica, es una de las pocas veces que los ojos de los artistas europeos apuntan su mirada hacia los países de América latina.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> En este caso hablamos de un acontecimiento de relevancia mundial. Nos referimos a la primera bienal de Sao Paulo, en 1951. Un año más tarde, sale a circulación el primer número de la revista **Noigrandes**. En 1953, en Petrópolis se realiza la primera exposición arte abstracto y en 1956 la primera exposición de arte concreto en Río de Janeiro. (Ivelic y Galaz 1998: 47-48).

Si bien el arte concreto se define en relación con las formas geométricas (formas simples), a nivel conceptual y *trasladándonos a un soporte verbal*, coincide con Millán en algunos de los fundamentos artísticos de su obra.

El término de “arte concreto” fue acuñado por primera vez en 1930 por el artista *Teo Van Doesburg*, en un acto contestatario ante la lírica expresionista y para quien la “obra de arte es funcional a la sociedad, un elemento de uso cotidiano.” (Ivelic-Galaz, 1988) Por otro lado, entre algunos de los diversos postulados que propone esta tendencia artística, en Argentina particularmente, encontramos los siguientes, cuya relación con la práctica de Millán nos interesa advertir:

- El cuadro debe estar construido enteramente con elementos plásticos puros.
- La construcción del cuadro, así como sus elementos debe ser siempre controlada visualmente.
- La claridad de la obra debe ser absoluta.
- El objeto del arte es crear un lenguaje universal.

A su vez, en Chile, el grupo *Rectángulo* en el año 1975 busca:

- Realizar un arte eminentemente conceptual, como reacción a la actitud emotiva y sentimental constante de las artes de nuestro país.
- Profundizar la imagen de la realidad chilena a través de los medios visuales directos.

Por otro lado, para el grupo *Rectángulo*, no hay lugar en el arte concreto para la metáfora. El objetivo es volver a la pintura renacentista “en su estructura matemática y geométrica, pero sin la presencia del tema”.<sup>11</sup>

Como podemos apreciar, no son pocos los argumentos presentes en el círculo de la teoría plástica como fuente discursiva del papel del artista en las artes visuales que coinciden con la factura poética de Gonzalo Millán. Si analizamos los puntos con los

---

<sup>11</sup> Me salgo del tema para especificar algo referente al estudio del barroco. El resultado evolutivo del arte barroco, en cuanto al renacimiento son totalmente opuestos en tanto a la finalidad de la representación. El arte barroco rescata para su finalidad recursos del arte clásico, por ejemplo, la preocupación por el objeto en cuanto a su forma., pero se diferencian en la preocupación temática.

que se define el arte concreto según lo expuesto anteriormente podemos inferir que, en suma, van dando forma al concepto de poesía objetiva o poesía de la objetividad.

A nivel de estructura y de construcción, encontramos que el autor de *La Ciudad*, sustenta el verso en las estructuras básicas de la lengua, así como los artistas concretos trabajan desde los elementos plásticos puros o formas simples.

La poesía objetiva de Millán se concibe desde una relación de la palabra con el objeto, con lo concreto, con lo que está ante uno, sin el afán de intervenirlo, rescatando su categoría de signo en base a su descripción prominentemente visual y desde ahí conseguir la connotación de la realidad mediante una escritura que se propone desde la plástica. El texto, por tanto, se construye en base a elementos plásticos puros, que para Millán serán los objetos, es decir, la realidad concreta.

La mirada impersonal del sujeto reafirma la distancia con la tradición literaria, en cuanto a la concepción de un sujeto lírico romántico, que en su discurso elaborado desde un yo sentimentalista, pierde objetividad y visualidad de la imagen, así como V. Doesburg, se opone enfáticamente al lirismo expresionista y *Rectángulo*, que a partir de 1965 pasó a llamarse *Forma y Espacio*, argumenta sobre la discordancia de un arte concepto frente a la emotividad reinante en las artes del país.

*La claridad absoluta* en la obra de arte concreto es quizás el punto más convergente con el proyecto escritural de Millán, ya que es la finalidad última de crear una poesía objetiva, y que reafirma su condición visual en base a su estructura simple con el fin de lograr un entendimiento universal<sup>12</sup>.

*La reiteración, la serialidad y la acumulación*, son otros de los recursos utilizados por el arte conceptual y la poesía concreta. Estos recursos cumplen con una

---

<sup>12</sup> No es menos importante indicar que, mientras Gonzalo Millán radica en Canadá comienza la factura del libro "*La Ciudad*", el que monta en base a las estructuras básicas de la lengua y a modo de diccionario, con el fin crear un lenguaje y una realidad que sea entendida por todos. (Entiéndase esto, por la necesidad del autor de ser entendido en un país de habla distinta) Por otro lado, y a modo de ejemplo, están los trabajos del autor en el terreno de la plástica con el fin de lograr la "claridad universal".

*doble funcionalidad de la imagen*, que radica, por una parte, en “el movimiento<sup>13</sup>” que se genera a partir de la suma de imágenes seriadas, repetidas y acumuladas y, por otra, la claridad obtenida, desde y hasta el punto de lo tautológico, inclusive.

## **El objeto**

A partir de la década del sesenta, en el terreno de las artes visuales y del arte en general, se presenta un cuestionamiento en cuanto a la insuficiencia del soporte bidimensional y de las formas tradicionales de representación, como fuente del discurso crítico que comienza a asumir el artista frente a la realidad social, política y económica, tanto de Chile como de los países latinoamericanos. La inexistencia de una estabilidad social bajo un proyecto histórico común, ha conducido a los intelectuales de la época a “la reformulación de aquellos referentes (políticos, económicos, sociales, culturales), que pongan de manifiesto la situación problemática en la que se encuentra la comunidad nacional.” (Ivelic y Galaz 1988:152). Por tanto, buscan nuevas alternativas que se incorporan al lenguaje visual desde el mismo contexto en el que está inserto, desdibujando los límites del arte y su representación, generando un nuevo espacio *macro* de producción artística (en este caso me refiero al extremo dado por la instalación). Espacio creado para la reflexión sobre la contingencia, que permite, a su vez, dar su propio punto de vista, el que consiste claramente en la elaboración de un discurso de crítica social, más que un postulado estético, es decir, una crítica que se argumenta desde el arte mismo.

Al asumir el artista el contexto como obra de arte, se vio obligado a seleccionar y semiotizar los elementos que aporta dicha realidad, montando y desmontando los

---

<sup>13</sup> En el caso del libro-poema *La Ciudad*, se puede apreciar fielmente como éstos recursos aportan movimiento al texto, tras la suma de imágenes seriadas y la saturación por medio de la repetición. Es un texto que se construye de la captura de simultánea de imágenes, lo que le da una profunda calidad de guión cinematográfico al texto.

códigos visuales con los cuales se comunica y sustenta, tales como: el objeto de mercado y por ende, de consumo, los diarios, la publicidad, la fotografía como registro, el desecho, etc. (Ivelic y Galaz 1988). Dándoles nuevo sentido al ser descontextualizados, o bien, acentuando su carga semántica. En otro sentido, se logra identificar el carácter testimonial tras el reciclaje del “objeto encontrado”, (Ivelic y Galaz 1998) construyendo un discurso-mensaje visual, cuyo significado termina por construir el receptor debido a la familiaridad con los objetos y elementos que componen la obra de arte.

La factura poética de Millán está íntimamente relacionada con los movimientos de vanguardia que se proponen en el arte visual de la época y de los cuales hemos esbozado anteriormente su formulación. El trabajo de Millán radica, al igual que en el nuevo discurso de la plástica, en la incorporación del objeto como fenómeno de comunicación, a través de un soporte fundado por y desde la palabra, creando un espacio verbal donde habita el objeto, antes seleccionado de la realidad por su capacidad significativa en la construcción discursiva, lo que Foxley ha llamado la “relegitimación del referente” (Foxley 1991).

Clave en toda esta problemática, es entender la causalidad de la incorporación del objeto a la obra de arte, que como hemos explicitado, radica en la disfuncionalidad que ofrecen los medios tradicionales de representación artística como soportes del discurso. En el caso de Millán y su relación con la poesía, diremos que los fundamentos son similares, sobre todo, en el tratamiento poético del objeto y del lenguaje, así como el carácter testimonial y crítico, en textos como *La Ciudad y Vida*, principalmente.

El tratamiento del objeto en el proyecto escritural de Millán, se basa en la desconfianza que le produce la línea de la lírica tradicional, en cuanto al uso del lenguaje, así como del lenguaje mismo, por lo que rescata elementos puramente visuales

y significativos para una elaboración poética que surge desde un lenguaje lo más sobrio posible y que, al igual que en la plástica, radica en la mirada y en la configuración de un discurso desde la propia realidad.<sup>14</sup>

### **La objetividad de Millán**

La noción de poesía objetiva para Gonzalo Millán nace de la preocupación por definir su proyecto escritural. Dicho concepto, si bien se nutre de movimientos que se venían generando en el discurso de las artes visuales, coinciden en que ambos concentran la proyección del artista a partir de un mismo modelo; el valor de la mirada.

La objetividad emerge entonces, desde la mirada como respuesta a la frustración inicial del autor con el lenguaje, en cuanto a la limitación y desconfianza que éste le provoca en el intento de reproducir la realidad objetiva, es decir, sin idealizaciones.

Si bien es cierto, que hacer uso del concepto objetividad o pretender una poesía o una mirada objetiva es, por decir lo menos, poco objetivo, el autor apela a ella a través del trato de lo objetual, de lo concreto, como referentes significativos del discurso sobre la realidad. El autor tiene pleno conocimiento que la mirada ya es parte de un segundo proceso de asimilación del objeto o de una escena cotidiana por parte del sujeto, por ende, subjetiva. Para Carmen Foxley, la poesía de Millán es “el producto de una conciencia ulterior objetivante” o de “una zona de proyección de la memoria” (Foxley 1991). Por otro lado, señala que el autor funda su poesía en una *negatividad* que “consiste en mediatizar la representación de la mimesis desde la sensorialidad y unos supuestos cognoscitivos apropiados para hacer visible el reverso negativo del mundo a

---

<sup>14</sup> Me permito en este párrafo una cita extensa, debido a la concordancia entre el proceso de las artes plásticas en cuanto al objeto y como se aproxima al fundamento poético de Millán: “El objeto se ha desnaturalizado de tal manera que deja de significar lo que es y para lo que fue hecho, e ingresa a un campo semántico definido por la miseria y la privación. Este el material que el artista toma como unidad elemental; ya no es, en estricto rigor, una camiseta vieja o un overoll manchado, un pistón oxidado o un par de zapatos viejos. El desecho reaparece ahora como testigo mudo de una vida de carencias y de necesidades insatisfechas” (Ivelic y Galaz 1998: 160).

través de escenas ocasionales de la vida privada”. Podemos inferir, entonces, que la significación que sugiere el texto se construye en base a la relación de negatividad que posee el objeto, definiendo, a su vez, la impersonalidad del sujeto, justamente otorgada por el carácter sígnico que el objeto posee en consecuencia con la mirada que lo observa, distribuye y organiza. Creando “una tensión narrativa y una contención lingüística envidiables, mediante una (aparentemente) sencilla acumulación de imágenes y la cuidada sutileza de su lenguaje (Millán 2005: contraportada), cuyo resultado compromete un enfrentamiento

“entre la perspectiva con la que se focalizan las escenas y nuestras expectativas (...), al desplazar hacia la actividad misma del lenguaje el centro de interés de la atención receptiva, dejando el enunciado mimético en un segundo plano al que se lo transforma sensorial y cognoscitivamente” (Foxley 1991:54-55).

El tratamiento de la imagen, está propuesto siempre en base a la visualidad que le permitan los objetos, cualquier alusión subjetiva del sujeto que enuncia se concreta en la descripción y semiosis de éstos. Poniendo en evidencia la realidad cotidiana mediante la relación entre objeto y sujeto, es decir, en tanto a su interacción.

La objetividad de la mirada se establece, principalmente, al igual que a la manera de la poesía oriental, Haikú, donde no operan ni interfieren los sentimientos ni emociones del sujeto, por ende, se pretende desde una mirada neutral. Una poesía sin sujeto, antilírica, enemiga de los “subpoetas de la pequeña herida y del pequeño drama íntimo”<sup>15</sup>, que se aferra más que nada a una descripción “objetiva” de la realidad, distante de toda idealización, lo que da como resultado la representación cruda o fotografía cotidiana de la vida. Esta mirada particularmente ácida en su lenguaje sin revestimientos, nos enfrenta tanto a los “espacios micropolíticos” (*Vida y Relación*

---

<sup>15</sup> Entrevista a Gonzalo Millán por Alejandro Zambra, “Soy absolutamente antimúsica”. Taller de Crítica literaria Mariano Aguirre | Universidad de Chile. [http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan\\_entrevista.htm](http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan_entrevista.htm)



*Personal*) como al terreno de lo político y lo social (*La Ciudad*). Nos modela el carácter impersonal del sujeto, en la medida de la distancia con la que enuncia y con la que, a su vez, opera sobre la palabra, convirtiéndose en punto de partida de su producción textual, una nueva concepción del sujeto y la tendencia a su desaparición.<sup>16</sup>

Para lograr una primera *claridad*, dicha claridad debe ser otorgada exclusivamente por la mirada impersonal y neutra. Desde ahí comienza el proyecto de la escritura. Desde el trabajo conciente de la escritura sobre la mirada y la necesidad de una fidelidad del lenguaje hacia lo que se mira, hacia lo que se observa, lo que se quiere mostrar o presentar, en un juego irónico, sin un punto de vista.

En otras palabras, podemos decir, que la poética de Millán es la suma entre la mirada y la operación verbal sobre ella. Por tanto, la poesía es el resultado de una escritura conciente que opera sobre otro lenguaje: el visual. Hablaremos, entonces, de una escritura metatextual. Revelándonos el carácter intelectual del oficio.

En el caso de *Clarooscuro* (2002), al recurrir a un modelo plástico, hablaremos de *textualidad interartística*, así también como de metatexto en el sentido de la identificación de Millán con los recursos estéticos de los cuadros que describe e interpreta. Intertextualidad metapoética que encuentra su fundamento básicamente en consecuencia con el carácter del objeto, ya sea en su contenido o carga simbólica y en los recursos de representación estética. Y que, en consecuencia con la técnica del clarooscuro en la estética barroca, cobra relación en la tendencia a simbolizar la dualidad en la unidad del objeto, así como objetivar la representación mística.

---

<sup>16</sup> Es preciso citar las palabras del autor para referirse a la condición del sujeto en su poesía: “En la nueva lírica es fundamental una nueva idea del sujeto. El sujeto en la poesía chilena anterior, a partir de los sesenta, comienza a desaparecer, hay una crisis del sujeto. Uno de los extremos es mi propia poesía, que la llamo objetivista o poesía de la objetividad. La neutralidad del hablante es cero, sujeto cero, y ése es un gran punto de vista. Un poeta de hoy, de los noventa, un muchacho que empieza a escribir, ya empieza con ese supuesto” (Zerán 1985).

Otro punto que podemos dilucidar con respecto a los mecanismos de producción textual con los que opera Millán en la intención de asir la objetividad en la poesía y con la poesía, es el punto donde concentramos nuestra mirada en el lenguaje, en el uso económico y lacónico por parte del autor como método que reside en la profunda desconfianza que éste le provoca. El trabajo poético logra traducirse en la búsqueda de un lenguaje coherente a la mirada y para ello sólo basta mencionar los elementos que constituyen el texto efrástico. A lo largo de su obra poética, desde *Relación Personal* hasta *Claroscuro*, la realidad textual surge mediante la interacción de los elementos que la constituyen, como una forma de evidenciar el lenguaje, donde la parvedad de la palabra se concentra con eficacia en el detalle de la imagen, en la cual no hay espacio para el ruido. Por tanto, no existen palabras de sobra, el lenguaje es conciso, la imagen es clara, y la poesía es visualmente acotada por la realidad de los objetos que manipula el hombre y la capacidad de éstos de definir las conductas humanas. Sinónimo y definición de la impersonalidad del hablante en el discurso poético. La impersonalidad del sujeto productor no es equivalente a su ausencia. Existen muchos textos en los que se manifiesta directamente, especialmente en *Claroscuro* (2002), que en definitiva, es el resultado poético de la interpretación del autor sobre algunos cuadros del naturalismo barroco, en cuya estética ha reconocido sus propios recursos escriturales. Nos referimos a la impersonalidad del hablante o la tendencia a su desaparición en el sentido de que su condición está establecida por el tratamiento de los objetos, por su contenido simbólico en la construcción del discurso poético.

La preocupación por el tratamiento de los objetos comienza en Millán ya desde *Relación Personal*, como una forma de visualizar la figura minimizada del yo. A partir de *La Ciudad*, más claramente como medio de expresar prácticas culturales. Pero es en *Vida* donde aparece la idea de la manipulación de los objetos, de los artefactos

tecnológicos en la era post industrial, como objetos de culto y perdición de la sociedad burguesa y de como, finalmente, son los objetos los que manipulan las acciones de las personas y su capacidad de expresar sentimientos, emociones.

El objeto se define como “todo lo que pueda ser materia de conocimiento o sensibilidad por parte del sujeto”(Diccionario Enciclopédico 1998:1150). La mirada de Millán se vuelve objetiva en cuanto al objeto en sí, el cual está sujeto a una perspectiva y, por ende, a una intencionalidad que excluye la inspiración y sustenta, al mismo tiempo, la idea de una poesía objetiva.

En este punto encontramos otra de las concordancias del proyecto escritural del autor de *Clarooscuro* con la plástica naturalista barroca, al revisar que la estética tanto de Caravaggio como de Zurbarán se establece a partir de un análisis profundo, de una actitud cerebral frente al arte. Actitud que lleva consigo el estudio del objeto de representación, lo que es análogo a concebir el oficio como un ejercicio intelectual y premeditado, que en consecuencia, no admite un arte nacido desde la espontaneidad, de igual forma que el proyecto poético de Gonzalo Millán.

### **2.3. La estética del Barroco.**

Cioranescu, siguiendo las ideas de Wolfflin, propone algunos elementos que nos dan a conocer el estado del arte barroco con respecto del período clásico y sus diferencias plásticas. Éstas según el autor radican en una “revolución técnica” (1957:32) inexistente en la época anterior, la cual formaría parte de la novedad que produce el barroco, y que se reconoce en cinco aspectos fundamentales:

#### 1) Transición de un arte lineal al pintoresco:

La preocupación del arte clásico radica en la forma de los objetos definidos por la materia a través del dibujo, es decir “por los contornos que forman el límite del objeto con su medio”. El barroco, en cambio, observa en el objeto su masa y lo define por el color “sugiere las formas por medio de las masas de color sin insistir en los contornos”, (Cioranescu 1957: 33) ni siquiera con una justa precisión.

#### 2) Transición de la superficie a la profundidad:

La perspectiva en el arte clásico se lograba a partir de planos sobrepuestos. El barroco instala la profundidad mediante “la representación de un movimiento que atraviesa aquellos planos sobrepuestos y los distingue precisamente por su presencia en varios planos a un mismo tiempo, que establece una nueva escala de valores, creando la ilusión de una tercera dimensión al mismo tiempo que la de movimiento” (Cioranescu 1957: 34).

#### 3) Transición de la forma cerrada a la forma abierta:

Este punto dice relación con los objetos pictóricos y su disposición por medio de la composición. A diferencia del arte clásico, los barrocos encausan una búsqueda de

composiciones y ritmos más complejos y asimétricos. En otro sentido, la forma abierta dice relación con el nuevo papel del receptor, quien ahora debe presentar una mirada y actitud menos pasiva frente a la obra de arte, haciéndose parte.

#### 4) Transición de la pluralidad a la unidad:

Prima en el arte clásico la composición de la obra por medio del detalle aislado, es decir, tratado individualmente, la armonía se logra por medio de la reunión. El artista barroco, por el contrario, asume en la composición los detalles de manera interdependiente, estableciendo una comunicación entre cada uno de ellos, privándolos de una vida propia y otorgándole interés por medio de la luz dentro de todo el conjunto de la obra de arte.

#### 5) Transición de la claridad a la oscuridad:

La plástica del barroco tiende a difuminar y confundir los contornos y límites de los objetos, tratándolos por medio del color, “zonas de color ambiguos, lo que hace a veces difícil de percibir el verdadero perfil de los objetos”. (Cioranescu 1957: 34).

Según este esbozo teórico Wolffliniano, a partir de la lectura de Cioranescu, apreciamos la necesidad del arte barroco de constituir nuevas técnicas que expresen mejor el sentido de realidad. Intento en el que los mayores logros los obtiene la pintura “sirviéndose sólo de las sensaciones visuales” (Cioranescu 1957: 34), lo que lleva irrevocablemente a los artistas a una preocupación por suprimir la visión estática de la realidad, predominante en el arte clásico, por una visión dinámica. El movimiento es una de las grandes explicaciones de “lo agitado y tumultuoso de las representaciones plásticas de los artistas del barroco” (Cioranescu 1957: 37). Cada uno de los elementos

que forman la composición colaboran activamente para la representación eficaz del movimiento, adquiriendo el detalle, indiferente en la época clásica, un papel fundamental para efectos de dar vida al paisaje. El principio de acumulación y de repetición radica en la insistencia de buscar indicios para lograr una estética en acción (Cioranescu 1957). La necesidad barroca consiste, por tanto, en representar la vida en marcha, todo lo que vislumbre actividad, no así la representación pura del movimiento como fenómeno.

El movimiento plástico “no es más que una sugerencia que corresponde a lo real” (Cioranescu 1957:98) del cual se percata quien observa la obra de arte, la mirada del espectador. Para este efecto el artista interviene con el fin de forzar la vista de quien observa a realizar los movimientos que la obra es incapaz de producir. Lo anterior se traduce en el arte barroco en una interioridad cerebral, que supone para el espectador mayor participación con la obra, obteniendo distintos alcances y logrando alterar su espíritu.

La visión artística del periodo clásico, según Cioranescu, supone el dibujo desde lo táctil, representado por medio del contorno, lo que a su vez “separa el objeto del ambiente, de la misma manera que definimos un cuerpo al palparlo con los dedos.” (Cioranescu 1957:34) Esta concepción de **lo táctil** es cambiada en la estética barroca por **lo visual** mediante lo pictórico, con el fin de dar una mejor definición de realidad, poniendo toda su atención sobre el objeto y su esencialidad. Así, como lo funcional de éste queda relegado a una zona de menor luminosidad y sombra, pero a su vez imprescindible para constituir el cuadro. El dibujo de representación clásica se centra en el examen del objeto, mientras que la pintura “ve” (Cioranescu 1957). Por tanto, cada detalle se hace indispensable en el conjunto total que es la obra de arte, en tanto a su compromiso y determinada función en el resto de la composición. El detalle entonces, se

hace parte de la descripción del objeto en concordancia a su capacidad de evocar y de producir otros efectos. A raíz de esto Cioranescu señala que la “fuerza evocativa confiere al tema así aludido una grandeza y majestad que rebasan las posibilidades de cualquier descripción directa” (Cioranescu 1957:57). Se hace parte de la literatura y de las artes plásticas una descripción subjetiva del entorno en tanto a una “negación decidida de la contemplación” (Cioranescu 1957:57). Los detalles traspasan su aspecto material, es decir, existen en la medida de su capacidad de comunicar otra cosa, otro valor, una poética dentro del paisaje sintético que nos propone la imagen.

La técnica del arte barroco supone lo esencial del detalle, como un rasgo que caracterice la vida del objeto, un detalle del detalle del objeto que nos relata la esencia de este. Una rama de la plástica dada en el retrato psicológico, como en el caso de Velásquez, representan más allá de lo que describe la realidad visual, por ejemplo, el cuadro de *Las meninas*, nos habla de una cotidianidad que se descubre a través de una mirada inteligente.

Uno de los conflictos o problemáticas a las que se enfrenta el hombre de la época barroca dice relación con el tiempo y su fugacidad, para ello el retrato vino a dar cuenta de la necesidad de aprehender un instante, de captar ciertos momentos de vida. En esta inquietud, es que la actitud del detalle forma parte de un inventario que reconstruye en el cuadro la información exacta y completa, una verdadera fotografía, tras la enumeración detallada de todos sus componentes, en donde “la mirada del poeta como la del pintor barre literalmente el objeto y menciona todos los detalles. Cualquier omisión sería una falta” (Cioranescu 1957: 89).

El retrato capta una imagen dentro del tiempo en base a la descripción del detalle, pero también en tanto a su conflicto, y de representar el detalle en su verdad y con objetividad. El acercamiento al objeto determina ya su importancia y la condición

de tema dentro de la composición, realizando su esencia mediante el uso de luces y sombras que comunican su nobleza y emoción religiosa. El objeto, por tanto, nos dice Cioranescu, traduce el estado intelectual del arte, la búsqueda del estudio.

La historia del arte se ha puesto de acuerdo en que por definición el barroco es el arte de la contrarreforma. Para Weisbach, supone un estilo expresivo de ella. La iglesia y la monarquía son quienes están por encima de las obras artísticas en cuanto a su temática marcadamente religiosa, en su ensayo de persuasión hacia el vulgo. Como la iglesia no tiene la misma fuerza de antes es que logran penetrar cada vez más elementos seculares en el arte. La gran opulencia, la estética de la desmesura que demuestran las representaciones artísticas, radica en la intención de atraer a los fieles mediante su admiración. Muestra de ello es la profusa ornamentación, como una estrategia destinada a mostrar sensualidad a los ojos. Pero a la vez, sin dejar de aludir el sacrificio y recogimiento monástico manifestado por artistas como Zurbarán.

El desgaste al que está expuesta la iglesia, producto del florecimiento de las ciencias exactas y de las iglesias protestantes, incide notoriamente en el camino a la representación de elementos cada vez más mundanos en el arte, ya que se hace contraproducente atraer desde lo más opuesto. La iglesia debe flexionar sus preceptos con el fin de cautivar a los disidentes desde sus intereses de vida.

De este modo, parte y se modela el arte barroco y en este doblegarse estratégico es que irrumpe la estética naturalista para apropiarse de la objetividad en la representación de lo religioso; como corolario de la observación directa de la realidad, cuyo fin es representar lo bíblico y lo santo con formas y modelos pertenecientes a dicho contexto.

Para Weisbach (1948) la representación de estos temas se adhiere perfectamente al cambio producido por el barroco en cuanto al punto de vista, donde la imagen visual



tiene mayor importancia que nunca en la historia. Ahora, la expresión de la forma queda relegada por el contenido y por la expresión espiritual, lo que incide brutalmente en la misma creación de la obra de arte.

Por último, hacemos mención a la técnica del claroscuro definida como el uso de contraste de luces y sombras, cuya representación plástica es propia del arte religioso como fuente evocadora de misterio y divinidad, pero a su vez, una manera de demostrar la divinidad de una forma más objetiva y figurativa, que tan sólo supone una presencia no explícita de algo sobrenatural mediante un lenguaje visual conocido. Efecto de luces y sombras que otorga perspectiva y mediante el escorzo denota profundidad. Entonces, tenemos que el claroscuro es un efecto de luces y sombras que concede misterio a la representación, pero a su vez un elemento que entrega materialidad al objeto.

La palabra *claroscuro* nos alerta de inmediato una forma de contraste. En literatura, representada a través de una retórica oximorónica y antitética que advierte una presencia dicotómica del objeto. En la plástica barroca esta dualidad existe con el fin de presentar un mundo dividido y que se mantiene gracias a un momento efímero de antinatural silogismo<sup>17</sup>. Por otro lado, el claroscuro actúa en relación al objeto y su dualidad, “lo sencillo y lo directo, desde el punto de vista, son contrasentidos, hace falta que cada objeto, cada acción indique una impresión de polivalencia, de multiplicidad, al mismo tiempo que su unidad persista” (Cioranescu 1957: 105).

---

<sup>17</sup> Tanto Caravaggio como Zurbarán tienden a representar temas religiosos subdividiendo el lienzo en lo terrenal y lo celestial y justamente desde este espacio superior en el cuadro es que invade la luminosidad. Su objetivo, someter al espectador a una contradicción, a una dualidad, a un paralelismo contradictorio que la lógica sienta en un raciocinio dado por la fantasía a la que se ve sometido.

## 2.4 Caravaggio y Zurbarán

Tanto la obra de Caravaggio como de Zurbarán procuran representar ante todo una realidad al natural, con el fin de otorgar el mayor realismo posible a la representación plástica, incluso aquellas en que se mezclan realidades tanto terrenales como celestiales, (en el caso de Caravaggio y en oposición a su carácter, todas eran hechas a partir de encargos de la iglesia) basaban sus pinturas en modelos de la calle, de gente rural, llegando incluso el pintor italiano a retratar un cuerpo sin vida de una mujer ahogada para representar *La dormición de la virgen*.

El oficio plástico para estos pintores no es un arte obtenido desde la espontaneidad, sino, desde una metodología de trabajo y resultado del estudio de un proyecto premeditado. En la práctica cada detalle representado en el cuadro forma parte de un sigiloso seguimiento del objeto como fuente que comunica el valor que se desea proyectar, en consecuencia con la realidad objetiva. El objeto ya no cumple la función renacentista bajo el principio de la “imitatio”, con el fin único de su contemplación, sino, que es rescatado por la idea abstracta que sugiere y que no se puede expresar en otros términos si no es a partir de una intelectualidad que interpreta su simbología y contenido ideológico.

Es en este punto donde radica una de las principales características del arte barroco, la que dice consecuencia con su cerebralismo. El objeto toma parte entonces, de una pintura que reconstruye códigos. Una reconstrucción visual de elementos que ofrezcan las propiedades intelectuales que concede el objeto dentro de la realidad pictórica. Por tanto, el encuentro del espectador con la obra de arte requiere por parte de éste un esfuerzo intelectual.

En la tendencia a la reproducción de la realidad objetiva, los artistas apelan siempre en sus creaciones a una comunicación directa con el espectador, objetivo que se

traduce, en la ya mencionada, *forma abierta*, y a la inmediatez que propone la descripción detallada de cada elemento que componga la obra de arte.

Como ya hemos aclarado, uno de los grandes temas del barroco y en especial de ambos artistas que aquí se estudia es el realismo, la representación visual de la realidad, sumado a éste un exceso de dramatismo en el interés por lograr una realidad no idealizada, incluso en la representación de los temas religiosos. Vemos en Zurbarán, por ejemplo, que la actitud religiosa se demuestra en la medida de la individualidad humana. Según Emilio Orozco “lo esencial de la religiosidad radica en la misma actitud ante la realidad” (Orozco 1947:141), en consecuencia se traduce en la plástica un lenguaje visual que apela al mismo tiempo a nuestra realidad humana, a nuestra sensibilidad y por supuesto a la lógica de la razón.

Es por ello, que el barroco se va constituyendo como una estética en el arte que escapa a la idealización, a lo agradable visualmente, por el contrario, configura una estética feísta, totalmente opuesta a los modelos renacentistas. En base a estos principios, que principalmente radican en la realidad no ideal, es que su preocupación se funda en “todo lo que es hiriente, apasionado, la desesperación, la duda, el remordimiento del pecado, todo lo que es violento, desmesurado, contrario a las reglas del arte” (Orozco 1947: 28).

Caravaggio y Zurbarán se suman a este proyecto, son los que le dan forma. Ambos se conducen por la corriente naturalista y son los grandes exponentes del claroscuro, otro elemento netamente objetivo de la religiosidad, que en este periodo del arte se encuentra en el mismo plano de lo mundano y lo secular.

Uno de los recursos que le dan nombre al naturalismo dice relación con la representación de las cosas en su estado natural, sea o no agradable visualmente, y la afición por individualizarlas. Técnica a la cual tanto Caravaggio como Zurbarán se

adhieren en la vigilancia que ambos prestan a la naturaleza muerta y el bodegón. Mediante estos objetos se describen pasiones, sentimientos humanos, ideas. El claroscuro actúa aquí como una técnica que nos alumbró la sombra y la realidad abstracta del objeto, la dualidad en su unidad, al realzar en la pincelada la expresividad del objeto, de lo inanimado. La preocupación por el objeto supone entonces, una tendencia a lo concreto, a lo visual.

Caravaggio, Michelangelo de Merisi, además de su personalidad rebelde y problemática se caracterizó en la pintura por el dominio del óleo, el fresco, con rigor en la perspectiva y el escorzo<sup>18</sup>, así como el uso de la luz y las sombras, es decir, la técnica del claroscuro. Su obra se vio condicionada por la dependencia económica de la iglesia y de la nobleza. Por ello, la gran cantidad de obras religiosas al que el pintor dedicó gran parte de su vida.

Para el artista el único modelo posible para su representación plástica es todo lo perteneciente a la naturaleza, todo lo que existe ante los ojos. En la primera etapa de la obra de Caravaggio destacan las frutas con signos putrefactos que dan cuenta de la filosofía a la que se arraigaba el artista en cuanto a la realidad que representaba. Una realidad no ideal, la belleza junto a la fealdad, la manzana sana al lado de la podrida. La actitud del artista es sumamente realista en el sentido de que sabe que la realidad no es bella ni ideal y es justamente esta objetividad la que quiere retratar. “No son los conceptos abstractos, ni las ideas filosóficas las que hay que plasmar en el lienzo, sino las cosas tal como son” (Arnau, sfp:18). Muestra de ello es la tendencia a retratar en sus pinturas, tanto religiosas como mundanas, a personas de la calle, a la gente común, con sus ropajes, sus expresiones y emociones. Para el artista la realidad de éstas personas centran su mirada. Es decir, observa a la gente miserable y desprovista, ya que

---

<sup>18</sup> El escorzo corresponde a las reglas de perspectiva en la representación. Las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta. (*Diccionario Enciclopédico* 1998).

para él representan los personajes de la historia bíblica. Sin embargo, la dificultad de la representación religiosa en Caravaggio se establece en la contradicción que plantea su filosofía de plasmar la realidad objetiva, la que lo aleja de una representación mística y del éxtasis espiritual.

La pintura de Caravaggio a lo largo de toda su carrera artística se basa en el dominio de la luz, del dibujo y del claroscuro, por supuesto. Luminosidad intangible, irreal y conceptual. La predisposición a oscurecer, al tenebrismo que se dispone en el fondo de las composiciones, forma una totalidad junto con las figuras que resaltan de ella. Del mismo modo, repara en una actitud nítidamente descriptiva que se une al fomento de la espiritualidad, tanto de lo humano como de lo divino, concretándose un maridaje entre la atracción de lo concreto de la realidad y el tiempo incorpóreo e infinito. De ahí el trabajo del retrato como una solución de captación de un instante del tiempo a través de una detenida descripción del detalle, un verdadero inventario.

El claroscuro, finalmente, es un recurso utilizado por el pintor con el fin de dar divinidad a una religiosidad basada en el lenguaje de la realidad, que por otro lado tiene un marcado trasfondo de crítica social.

El arte de Caravaggio asume, por otro lado, un repudio al modelo clásico renacentista ya que no es compatible con la actividad intelectual que lo motiva, la que consiste básicamente en penetrar la realidad para entenderla y reproducirla, sirviéndose para ello de lo real y palpable, de lo marchito, sin ceder espacio al ideal de lo bello, que, por el contrario, el arte clásico idealiza y se aleja de los valores morales para representar un medio sublimado.

Francisco Zurbarán, el pintor de origen vasco, desarrolló su actividad durante el primer barroco y se convirtió en uno de los mayores representantes de la pintura

religiosa del barroco español, con énfasis en la representación de la vida monástica, así como de la vida y obra de Jesús.

Se ve influenciado tempranamente por la técnica claroscurota comenzada por Caravaggio, además de la coincidencia con éste por el extremo realismo con que concibe el oficio plástico, aferrándose de igual forma al naturalismo tenebrista. Pero se diferencia, eso sí, en su asidua religiosidad y catolicismo.

En el tratamiento realista de su obra destaca una afición por las cosas sencillas y por el detalle del objeto. Es uno de los grandes representantes de la pintura bodegonista, en la cual se vislumbra la cotidianidad de las cosas dentro de la realidad. La sencillez de su obra se demuestra en la eliminación de los excesos y la teatralidad, coincidiendo una vez más con Caravaggio en la representación religiosa mediante los elementos que le entrega la realidad concreta, en la humanización de las personalidades divinas bajo un riguroso y comedido estudio. Su método de trabajo se fundamenta en una copia directa de la realidad, un modelo desprovisto de idealizaciones, poniendo especial cuidado en el tratamiento del detalle y la luminosidad. La preocupación aislada del objeto le brinda una comunicación directa y clara, que se basa en la razón intelectual de éste. Esto quiere decir, que la dedicación por el objeto va más allá de una presentación ingenua de la realidad, es un artificio para mostrar existencias mucho más profundas.

No es difícil concluir las similitudes de Caravaggio y Zurbarán, ambos desarrollan una pintura naturalista en el esfuerzo por obtener una pintura realista, en la cual el tratamiento del objeto logra una atención fundamental. Ambos semiotizan el objeto con una finalidad común que se funda en mostrar la realidad mediante sus particularidades ideológicas.

Del mismo modo que observamos las afinidades entre ambos pintores, vemos la cercanía con Gonzalo Millán, en un proyecto escritural que ha basado su oficio en la

mirada objetiva de la realidad y la cual intenta demostrar las emociones humanas en la medida de las cosas y lo concreto. En otro sentido, vemos no sólo la atención en el objeto como fundamento ideológico y proyecto artístico, sino también, la necesidad del autor de recurrir al modelo primigenio de los artistas plásticos, es decir, la mirada, como punto de partida para la captación y reproducción de la realidad.

## 2.5 *Claroscuro*

*Claroscuro*, se estructura en tres secciones, todos ellos basados en la descripción e interpretación de un hecho plástico de las obras de dos artistas barrocos, Caravaggio y Zurbarán. La primera de ellas dedicado a la obra de Zurbarán, es una reunión de 13 diapositivas de Santa Águeda. La segunda “Postales de Caravaggio”, consta de 47 poemas, siendo ésta la parte de mayor extensión del libro. Y una tercera y última parte titulada “Rezagos de Caravaggio”, con tres poemas más, los que suman un total de 63 poemas.

Como hemos mencionado, la hipótesis se sustenta a partir de la descripción de un hecho plástico de dos artistas, ambos claroscuristas de la corriente naturalista de la primera parte del barroco, constituyéndose en este texto un fenómeno de *interdisciplinarietà artística con fines metatextuales*, es decir; *Claroscuro* parte de la necesidad de Millán de definir su obra poética a través de los postulados estéticos con que éstos artistas conciben la obra plástica. En éstos reconocemos el oficio del arte como resultado del ejercicio intelectual y en cuyo intento convergen en la mirada el tratamiento plástico de los objetos como referentes de las conductas humanas, así como una serie de recursos estéticos para otorgar realismo y objetividad a la representación de la metáfora de la realidad.

Para el naturalismo barroco, la técnica del claroscuro, como método que sustenta la inquietud filosófica del artista en su pintura, se establece en la relación de la representación objetiva. Causa y consecuencia de un marcado intelectualismo con el cual se define su plástica.

Dicha inquietud es acogida por la intelectualidad en la palabra de Millán, quien traduce el hecho plástico en una íntima relación de la imagen con la palabra, al identificar la esencialidad de los elementos que construyen el cuadro, en el caso de



*Claroscuro*, y de las imágenes seleccionadas o proyecciones de la memoria, en el caso de su poesía anterior.

El deseo del autor de *Claroscuro* no implica solamente admiración hacia ambos artistas, sino que observa en el oficio de su plástica los fundamentos estéticos (poéticos) de su proyecto escritural.

La pintura del barroco, en particular la corriente del naturalismo asumida tanto por Caravaggio como por Zurbarán, manifiestan al igual que Millán, una intelectualidad en el oficio compartida por el autor, quien como se ha destacado antes, concibe la poesía como un hecho absolutamente intelectual.

La propuesta poética de Millán fundamentalmente radica en una poesía de la mirada, visual y objetiva, demostrada en su mayoría a través del trato de los objetos. Caravaggio y Zurbarán, por su parte, prestan especial atención en el detalle del objeto, ya sea humano o no. Todo elemento de la composición para ellos es un objeto de estudio sujeto a revelar su esencialidad mediante el detalle de su descripción, lo que, a su vez, establece la relación filosófica de la técnica del claroscuro, al demostrar el contenido ideológico del objeto, y que procura aferrarse más que nada a la representación de la realidad en ningún caso idealizada.

Estos artistas de alguna u otra forma realizan su trabajo al servicio de la iglesia. En sus lienzos representan pasajes bíblicos y acontecimientos importantes dentro de la historia del cristianismo (la mayoría de las imágenes hacen referencia a hechos sobrenaturales, sobre todo en el caso de Zurbarán), son tópicos que para nada estarían incluidos en la obra de Millán; pero sí la forma de su representación acogería los recursos planteados en la poética del autor. El claroscuro, por ejemplo, es un elemento de la objetividad, como se mencionó antes, “un elemento objetivo de lo santo”; el

contraste pone en evidencia la idea y su sombra, la dualidad de la expresión, la dicotomía del objeto.

En las diapositivas de Santa Águeda, “Primera visión”, observamos la descripción detallada de cada objeto representado por Zurbarán, quien pone especial atención en el objeto como símbolo del martirio de la santa y de la doble presencia del objeto, de su capacidad evocadora, de su trascendencia material para confirmar un valor absolutamente distinto otorgado por el conjunto de elementos que constituyen el lienzo.

La santa es una joven delicada  
de mutilados pechos  
vestida con boato, púrpura,  
morado, negro y dorado.  
La joven muestra el símbolo  
de su martirio; los pechos  
flotando sobre la sangre  
que recoge una bandeja.

(“Primera visión (1)”)

Si bien es cierto que se fundamenta en la lectura un supuesto rigor de la mirada, Millán toma la palabra para lograr una reinterpretación del objeto otorgada por la “primera visión”. Por tanto, configura al mismo tiempo una reinterpretación de la objetividad y en esa nueva lectura somete la mirada a una descripción que manifiesta el contenido ideológico del conjunto de elementos que colaboran en la representación. La interpretación del objeto es coherente tanto a la mirada del poeta, como a la obra pictórica, del mismo modo que Zurbarán es coherente a la realidad con la que compone su representación. Ambos trabajos suponen un rigor visual, mediante la descripción tanto poética como pictórica respectivamente. Para el pintor esta descripción es parte de un proceso previo de selección de elementos y objetos que sustentan un contenido otro. Para Millán se resuelve en un nuevo proceso de descodificación realizado por el espectador-autor de *Clarooscuro*.

La segunda diapositiva, al mismo tiempo que configura una segunda apreciación, reconstruye el formato del soporte bidimensional mediante la comparación del óleo de

Montpellier “pintado sobre un lienzo/vertical como una puerta/ que remata un arco curvo como un seno” (Forma de Lienzo (2)). La imagen del seno que centra el interés en la obra de arte como símbolo del martirio de santa Águeda, cobra nueva importancia para Millán al recurrir a su figura como inquietud intelectual frente a la incorporación del objeto como referente ideológico en la obra de arte. La capacidad de transmitir sentidos contradictorios y opuestos, es decir, la tendencia dicotómica del objeto, (“¿Conviven en un mismo pecho crueldad y dulzura?”) en relación con la técnica claroscuro, incluye la posibilidad/imposibilidad desde una negatividad productora. El poema “Preguntas y notas (6)” es un ejemplo de ello:

-¿Es acaso Santa Águeda una margarita de la cartuja?

-Olvidar el pecho es un ejemplo difícil de seguir  
hasta para un monje mercedario.

-¿Tentarán a alguien todavía estos dolorosos pechos?

-¿Conviven en un mismo pecho crueldad y dulzura?

Fragmento de “Preguntas y notas (6)”. p-18.

“Transparencia de la mariposa (3)”, es la descripción de la representación del detalle dominante del claroscuro como forma de traducir el misterio desde un sistema objetivo, así como elemento indiscutido que otorga movimiento: “la santa salta de la luz a las tinieblas / una y otra vez avanza y retrocede/ de las tinieblas a la luz gira/ en el carrusel de la luz a las tinieblas”.

En otro poema de esta primera sección dedicada a los lienzos de Zurbarán, “El collar de perlas de la Santa”, sigue la lectura detenida y dada en la interacción de los elementos presentes en el cuadro de Santa Águeda, con una preocupación por transcribir el martirio simbólico de la santa, a través de los componentes que describe la mirada. Pero, en el intento de revivir o de re-significar el martirio, la comparación se vale de nuevo sentido, ya que existe fuera de la realidad textual y totalmente extemporánea, pero quizás no a la realidad del poeta-espectador-intérprete, quien define el collar de

perlas “tan inadecuado como si llevara un reloj pulsera en la muñeca”. Comparación sometida de igual forma a la mirada que demuestra a través de los objetos la condición humana y que es parte, al mismo tiempo, de una interpretación objetivante.

El collar de perlas de la santa  
es tan inadecuado como si llevara  
un reloj pulsera en la muñeca.  
No son los pechos cortados  
en una bandeja los impropios,  
es el boato tardogótico,  
son las ostentosas galas,  
los jubones bicolores, los terciopelos,  
las calzas, las enaguas y corpiños.  
Es la sugestión verosímil de las vendas  
sangrientas que fajan el seno.

(“El collar de perlas de la Santa”)

Textos como “Forma de lienzo”, “La flor de los cartujos”, “Preguntas y notas”, “Verano en Sevilla” y “El Fraile celoso”, nos presentan situaciones aledañas al contexto real de producción de la pintura:

La modelo es una pastora andaluza.  
Las sesiones son largas y sofocantes los vestidos  
púrpura y morado, negro y dorado.  
Hace mucho calor en Sevilla.  
Zurbarán pinta, las ventanas abiertas  
y semidesnudo. Delimita los pechos  
trazando medias naranjas en la tela.  
Los despojos de la tela casi no pesan,  
pero la santa sostiene la bandeja con cuidado.  
A medida que se deslizan los pinceles  
van lentamente licuándose los hielos  
que congelan dos pechos de cera.

(“Verano en Sevilla (7)”)

En este caso presenciamos la alucinación del autor, quien, a su vez, describe una nueva realidad tras la obra, lo que, trasladándonos a un lenguaje cinematográfico podría definirse como un “making off”, es decir, el trabajo fuera de las cámaras, en este caso, fuera del lienzo. Realidad construida, eso sí, con los elementos que le aporta la representación plástica en un esfuerzo, a un mismo tiempo, por dejar en evidencia, quizás, el carácter de oficio en el arte, de estudio, así como de construcción de realidad representada en las sesiones sofocantes y en la modelo andaluza.

Hemos aludido en varias ocasiones que la obra pictórica de Zurbarán se caracteriza por el tratamiento meticuloso del detalle, imprescindible por su capacidad comunicativa, tornado en un trato riguroso y una atención especial por cada uno de ellos. Millán, que no deja exenta su poesía de esta preocupación, demuestra el afán del pintor en textos como “Las copas” y “La imagen Inmóvil”, tanto o más como si tratara de su propia poética:

En la bandeja de vidrio ámbar  
se asientan los pechos cortados  
desangrándose boca abajo  
como un par de copas de vino.  
(“Las Copas (10)”)

Así como queda planteada y descrita la imagen, no es menos evidente la forma poética con que se alude a los elementos<sup>19</sup>, desde un lenguaje que vuelve a dar paso a la mirada como fuente de construcción del texto, sometida la metáfora a la comparación en el rigor de lo objetual. En el texto “La Imagen Inmóvil”, poema inmediato a “Las Copas”, siguiendo la atención por el detalle, Millán posa la mirada en la mirada y la paleta del pintor, haciendo un seguimiento de la vista de quien realiza la composición con la excesiva ansiedad por cada elemento que la constituye;

La escasa brisa del abanico  
raspa el aire paralizado.  
Cambia la imagen inmóvil.  
El ojo pasa de la mosca verde  
que se posa en un pecho  
a la dorada borla de una cortina.  
(“La Imagen Inmóvil (11)”)

En la segunda sección dedicada a la obra de Caravaggio, la atención de Millán, más bien la mirada, se centra en una primera parte en el cuadro de “Santa Magdalena en

---

<sup>19</sup> Vimos anteriormente en la poética de Millán la influencia de la poesía oriental (Haikú). “El haikú es una forma poética desarrollada en el Japón desde el siglo XVII influenciado por el budismo zen. Se caracteriza por su simplicidad y una actitud por parte del poeta de intensificada atención a la naturaleza, dejando fuera de su campo cualquier forma de divagación y pensamiento” (Cuatro Vientos. 1997). Esta forma poética puede ser atribuible al oficio de Millán como, incluso, al mismo Zurbarán quien ve en la naturaleza todo lo necesario para transmitir sin idealización alguna la proyección que quiere llevar a cabo.

éxtasis”, el que, texto a texto, recorre distintos detalles de la mano del pintor. Luego deja a la santa para referirse a la versión sobre *Baco, San Jerónimo* y, por último, a las pinturas dedicadas a *Narciso*.

Sobre Santa Magdalena, Millán nos describe partes del cuerpo, los detalles de la composición, en textos como; “La cabellera”, “Voluptas de la Oreja”, “La Boca”, “Las Manos”:

Suelta tiene la cabellera de fuego  
y sus llamas saltando en cascada  
de la cabeza que cuelga hacia la espalda.  
Tiene la quijada floja, la boca entreabierta  
y los ojos blancos clavados en el cielo.”

(“La cabellera (2)”)

Asimismo alude a las aptitudes y métodos del artista para concentrarse en la descripción mediante la pincelada con que da la sabida naturalidad a sus producciones plásticas, como es en el caso de “La Red” y “La Obsesión de la Pose”; “Quiero que permanezcas dormida/ que te apoyes en un codo, la cabeza/ caída hacia atrás, así, los labios más abiertos/ y los ojos entrecerrados soñando con los ángeles”. Texto en el cual el escritor se atribuye las indicaciones del artista, tanto como si el lienzo fuera de su propia autoría.

Por otro lado, Millán se convierte en historiador y crítico de arte, el cual incluso nos da fechas y datos biográficos del artista italiano; “*Dicen que Michelangelo de Merisi, Caravaggio, pintaba mal las orejas*” (*Voluptas de la oreja (1)*). Así como en el texto “La fecha (9)”:

“La fecha del cuadro: 1606 después del 31 de mayo.  
Caravaggio pintó dieciocho versiones conocidas  
De la *Magdalena en Éxtasis*, quizás en Zagarolo,  
Palestrina o Paliano,  
Después de haber asesinado a Ranuccio Tommasoni,  
Mientras se hallaba fuera del alcance de la justicia,  
Bajo la protección del príncipe Marzio Colonna”.



para lo cual el tratamiento del detalle a través de la luz y la simpleza conforman el discurso mediante lo que éste evoca.

En el bodegón hay higos fofos y azules,  
manzanas incendiadas, peras con ancas de luna,  
melocotones enmascarados de duraznos,  
granadas con gritas y un azufroso membrillo  
que en una de sus enjutas nalgas exhibe  
una mancha de nacimiento color siena.

(“La canasta de Frutas (4)”)

En el texto “La Copa”, el autor como espectador se siente parte del cuadro debido al trabajo de la forma abierta e imprime a través de la palabra una interpelación a sí mismo sin dejar de posar la vista en la obra que no deserta en describir; “El Vino (8)” y “La Copa (3)”;

Y me sirve una copa, el garzón ambiguo,  
el garboso granuja disfrazado de Baco  
añorando la feria y los lances de la calle,  
y me la ofrece a mí, el cansado abstemio,  
tentándome con un ademán de damisela  
con sus uñas negras y las manos sucias.

(“La Copa (3).”)

Este texto nos recuerda los datos dados por la historia del arte respecto a la obra de Caravaggio en cuanto a los modelos simples y rurales que utilizaba el artista para llevar a cabo sus representaciones con el afán de realismo (“garboso granuja disfrazado de Baco/añorando la feria y los lances de la calle”) o en textos como “La máscara(6)”;

(“encarnar al gran Dios/ en el cuerpo de este puto de la calle”), así mismo como poner en evidencia lo andrógino de los modelos que retrataba el pintor en la mayoría de sus cuadros (“Tentándome con un ademán de damisela”).

La tercera parte de esta sección dedicada a la versión de Narciso, (uno de los temas alegóricos que trató Caravaggio), es quizás la parte más importante del texto. Es aquí donde se confiesa en la escritura el desafío de *Claroscuro*, en cuanto a su factura con fines metatextuales.



Como en todas las diapositivas anteriores se describe la realidad del cuadro y por ende de *Narciso*. La representación mitológica de Narciso realizada por Caravaggio hace referencia al momento en que éste se descubre a sí mismo.

Así, pintó a un *Narciso* que es todo un alarde de técnica. El bello joven había enamorado a la ninfa Eco y cuando ésta se dispuso a abrazarlo, Narciso le dijo que moriría antes de ser suyo. Entonces ella le lanzó una maldición: “¡Ojalá él también se enamore y no pueda poseer a su amado!”. Y así fue, cuando un día Narciso, fatigado por la caza, se acercó a beber en el margen de un riachuelo, vio su imagen reflejada en el agua y se enamoró de sí mismo, sin saber que lo que veía no era otra cosa que el reflejo de su semblante. Como cada vez que intentaba alcanzar la imagen, esta se desvanecía, finalmente murió extenuado sin haber alcanzado su objetivo, convirtiéndose su cuerpo en la flor que lleva su nombre, según cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis*. (Arnau sfp:46)

Millán nos introduce desde la primera impresión, otorgada por la obra de arte, lo que queda demostrado en el primer texto de la sección:

A primera vista y desde lejos la figura doble  
es una inicial historiada, una cifra simétrica  
compuesta por dos cuerpos desdoblados.  
La escena es una mayúscula letra D,  
un arco corporal cerrado como una hebilla,  
el lazo de una ilusión alegórica,  
una guirnalda de hiedra con flores y espinas.

(“La Letra Inicial (1)”)

Para luego, tomar parte de la temática del cuadro, del descubrimiento de Narciso de sí mismo. Nos entrega información mítica: “Narciso acudió a la fuente porque sufría de sed..., La sed del beso le hará buscar sus labios en el agua”. (“La Sed, (5)”). Además de introducirnos en el cuadro a partir de la visualidad que le permiten los objetos, traduce en la poesía la realidad de *Narciso* en el cuadro; “Soy aquel semblante inmóvil a pesar del movimiento.” (“El Reflejo (2)”) Por otro lado, sigue la preocupación por demostrar la proyección hacia fuera de la obra; “y sin embargo regresamos al cuadro/ buscando siempre nuestro reflejo/ como si la pintura fuera la sombra/ de un fascinante ojo de agua”, (“Las Aguas (3)”), como también en el texto “Guirnalda de Peces (12)”.

La importancia radica en el momento en que Millán descubre, a través de la plástica naturalista del barroco reproducida tanto por Caravaggio como por

Zurbarán, los postulados con los cuales ha llevado a cabo su proyecto escritural, el que siempre ha estado propuesto desde el modelo de la plástica, es decir, desde la mirada, con el objetivo de alcanzar, al igual que ambos artistas barrocos, la ansiada objetividad en la representación de la realidad. Millán se sirve de Narciso para hablar de su oficio, para hablar del barroco y de las técnicas de representación con las que se siente totalmente identificado.

En el poema “Estudio (11)”, el autor demuestra la necesidad imperiosa de copiar la realidad sin ningún tipo de intervenciones. Describir la realidad tal cual es para la mirada. La hazaña por alcanzar “la semejanza perfecta”:

El muchacho que hace de Narciso  
inclinándose ante un espejo  
que inunda el estudio,  
ya es indistinguible de su reflejo.  
Ahora quiero que la imagen que copio  
no se distinga ni jota de la imagen que veo.  
Me miro, me estoy mirando en mi hazaña,  
en el éxito de la semejanza perfecta.

(“Estudio (11)”)

En el texto “Un cervello stravagantisimo (14)”, Gonzalo Millán nos da claras alusiones del genio de Caravaggio, de lo que procura su pintura y lo que demanda; dedica su poesía, una hoja en blanco para referirse al pintor, ya no a un cuadro en particular, sino a hablar de la forma en que el artista concibe su oficio, que tangencialmente es la misma forma que lo hace Millán. Este texto, nos aclara una vez más la importancia que tiene para Millán la parvedad de la palabra y de lo conciso del lenguaje para lograr una imagen lúcida, evidente, clara: “Es la justa elección de la dosis de saber/ lo que no arruina el goce...Cuando pinto, enseño a la vez que seduzco” (“Un cervello stravagantisimo” (14)). Sin muchas contradicciones podemos apreciar la necesidad última de la poética de Millán y que sin ningún reparo se establece en el discurso del arte naturalista.

Una mayor relación encontramos en el poema “La Firma (15)” con la hipótesis en que esta investigación se funda. En este texto se refleja, al igual que *Narciso* en el espejo de agua, el proyecto escritural de Millán en la plástica barroca al referirse directamente, a través de la firma del autor, a la familiaridad con su lenguaje. *Narciso*, por otro lado, se convierte para el autor en un espejo en el cual se ve reflejado su oficio poético.

Narciso es una letra exquisita,  
un primoroso monograma de una belleza  
exagerada para provocar el propio amor,  
una cifra compuesta para cegarse  
con la propia admiración:  
“el rostro que miro es mi propia firma en el agua”.  
Mi firma nada  
como un pez en la sangra del bautista.

(“La Firma (15)”.)

Una última sección, “Postales de Caravaggio”, es una escritura que se basa en las obras del pintor dedicadas a la vida de San Jerónimo. El poeta rescata la versión de galería Borghese titulada por Caravaggio como “San Jerónimo escribiendo”. Para Elisa Arnau Gubern:

La austera escena que presenta Caravaggio está de acuerdo con la ejemplar vida del santo, de su dignidad cardenalicia sólo conserva el manto que cubre sus demacradas carnes, alejado de los poderes temporales y dedicada íntegramente su vida al estudio. Su pobreza es patente, incluso la mesa es demasiado pequeña para que pueda realizar sus estudios de forma holgada, y los libros se amontonan unos sobre otros. Y la calavera le recuerda constantemente cual será su final, pero la sabiduría que pueda transmitir con su obra escrita, durará eternamente. (Arnau sfp:25)

En la primera sección denominada “San Jerónimo en meditación”, Millán se introduce en la lectura del lienzo con un texto denominado “El Tema (1)”. Infiere, al igual que Arnau, la presencia del tiempo, tema, por cierto, fundamentalmente barroco y que “dio la oportunidad al pintor de retratar los pliegues y arrugas de telas masculinas que envejecen y caen como la carne”, (Arnau sfp:25) demostrando a partir de todos los elementos que conforman el cuadro, resaltados por la presencia del claroscuro, el paso del tiempo indefectible, ya sea a través de la calavera, símbolo del final que le espera al

santo, como a través de la aurora que cubre su cabeza, símbolo de la eternidad que le es concedida al sabio cardenal: “La calva del santo y la calva calavera/ son una misma cosa: hueso./ Todo el cuerpo austero es profecía, atributo del cráneo./ La aureola es un reloj sin manecillas”. A la primera lectura del poeta no escapa ningún elemento presente en la representación de Caravaggio. Queda demostrada en la obra la conclusión simbólica del autor, así como la intención del pintor de realizar una pintura de la realidad objetiva y de demostrar, mediante los objetos, su discurso.

En “Pie de Cruz (3)”, nace un juego del poeta que nos tiende a confundir en su primer verso, pero que no es más que un doble significado entregado por Millán en la mano del santo que entinta la pluma, en la que, finalmente, Millán se observa. “Pie de Cruz”, es una vuelta a la conciencia de la mirada y al intento de semiotizar los elementos que le brindan tanto la pintura como la palabra;

Al entintar la pluma  
doy con el cráneo  
que no pierde de vista mi mano.  
El pie de la cruz me abre los brazos  
y me clava los ojos  
a unos cueros mondos y prolijos.

(“Pie de cruz”)

El intento de Gonzalo Millán es el de asir la realidad lo más objetivamente posible a través del lenguaje. La realidad ha sido su fuente temática delineada por medio de los objetos y a la cual se puede aludir sólo mediante *realidad visual*. Textos como *Relación personal*, *La Ciudad* y *Vida* son la descripción de una realidad personal, política y social. *Claroescuro*, por su parte, es la descripción de una realidad, sólo que ésta es una realidad pictórica, que al igual que la obra de Millán, está concebida desde una mirada no ideal, fruto de un trabajo intelectual y semiótico.

En los textos 4 y 5, “Tierra” y “El escritorio”, respectivamente, de esta sección, encontramos una escritura ya conocida en su estructura y que hace referencia a los textos de *La Ciudad* y *Vida* en su tratamiento lingüístico. Vuelve el *verso a verso* que

genera movimiento, la profundidad del escorzo, el ojo clínico del detalle, la sucesión de imágenes brindadoras de claridad, el recurso de inventario y la acumulación, recursos con los cuales el artista describe la realidad de San Jerónimo.<sup>20</sup>

El cráneo en la mesa trae a tierra.  
Eres polvo que vuela en viento.  
Eres la luz que entra y sale de la taberna.  
El tiempo pasa veloz y a veces se vuelve interminable.  
Pasan las estaciones.  
Las páginas se suceden.  
Se acaba la tinta una y otra vez.  
El niño travieso distrae y embelesa.  
El cráneo en la mesa trae a tierra.  
El león bosteza. Sueñas con niños.  
Te quedas dormido con la pluma en la mano.  
El grillo alarma como un reloj.  
El cráneo en la mesa te aterriza.  
Despierta la piedra que da en el pecho.  
Rezas mirando el crucifijo.  
Miras las hojas blancas con negros.  
El cráneo sobre los lienzos trae a tierra:  
*Mírame y ten misericordia de mí,  
Porque estoy sólo y afligido.  
Las angustias de mi corazón aumentan;  
Sácame de mis congojas.  
Mira mi afición y mi trabajo,  
Y perdona todos mis pecados.*

(“Tierra (4)”)

En la segunda sección, denominada, al igual que el lienzo de Caravaggio de galería Borghese “San Jerónimo Escribiendo”, la atención del poeta se inscribe en el acto de la escritura materializado por la acción de San Jerónimo en el cuadro. Como en todos los otros cuadros referidos por Millán, la visión del oficio artístico como artificio está dada por la descripción de los modelos que posan para el artista. La metáfora del arte es el modelo y el modelo a su vez es la metáfora de la realidad. Al leer los textos de Millán se advierte un triple proceso de semiotización: la codificación del modelo de realidad por parte del artista; la

---

<sup>20</sup> La poesía barroca no queda exenta de los recursos plásticos de los cuales Millán ahora hace uso. La pasión del barroco radica en la necesidad de “agotar el contenido por medio de la división”. Para la literatura “la representación de las ideas puras tantos más fáciles de comprender, cuanto mayor sea el número de sus proyecciones reales” (Cioranescu 1957: 196-200).

codificación de la pintura a partir del modelo y el poema construido sobre la base de los dos procesos semióticos previos.

En el poema “El jardinero del Cardenal (1)”, Millán nos describe al “modelo de San Jerónimo escribiendo” como “el mismo viejo que medita en el monasterio de Montserrat”; “Viejo calvo y barbudo / alto y flaco, extendiendo el brazo vigoroso/ hacia el tintero, posando escribir, trémulo de frío en una mesa llena de libros”.

El resto de los poemas de la sección están contemplados bajo el acto escritural del cardenal, “El Hueso esfenoideas”, “Arena y Lacre”, “Pergamino”, “El sombrero”, y describen la realidad pictórica del lienzo, así como la condición de la escritura como un asunto difícil de roer, pero que una vez carcomida actúa como una lanceta que hiere y que brilla como sangre.

La pluma es la piedra.  
La piedra es una lanceta.  
La pluma tiene lengua de candela.  
La tinta brilla como fresca sangre.  
(Arena y Lacre (3)).

En este texto también vemos en la escritura la factura con la cual el autor reproduce las imágenes de *La Ciudad*, en la estructura del verso compuesto desde la estructura básica de la lengua: sujeto+verbo+predicado, estructura reconocida en la retórica como isocolon, que en este caso funciona por acumulación.

El dolor de la escritura se refuerza en el poema “Pergamino” en el cual “el salvado seca las lágrimas/ que estremecieron la tinta” donde; “Las palabras saltan del corazón herido/ iluminan los folios, doran/ las letras de sangre con un halo”. En otro sentido, leemos en este poema la presencia del claroscuro como elemento que ilumina el dolor de la palabra en la escritura y de la dualidad que produce la misma escritura si la traducimos como la necesidad de querer expresar algo a pesar de lo amargo que tolera. “San Jerónimo Escribiendo”, expresa el deseo de

trascendencia y por esta causa escribe “el salvado”, insoslayablemente a pesar del agotamiento.

El avance en las páginas de *Claroscuro* nos acerca a la conciencia poética que asume el autor personificado en San Jerónimo. El texto “El grillo (6)”, confirma la necesidad imperiosa de escribir, como algo que resuena en el silencio de la conciencia y que traduce la fuente primaria de la poesía. El epígrafe de John Cage en el texto señala: *Mi pieza favorita es la que oímos/ todo el tiempo si estamos en silencio*. La poesía, entonces, nace de este silencio.

El eco de tu voz me devuelve la conciencia.  
Estás aquí cerca, oculto en alguna parte  
alarma del capricho, rezongo del musgo.  
El grillo lazarillo me lleva hasta la mesa.  
(“El Grillo (6)”.)

El poema “Cave (9)”, transcribe la eterna crisis del poeta en cuanto a la desconfianza que le genera el lenguaje, debido a su dimensión polisemántica y en la cual radica lo esencial de su poesía. Aquí subyace el intento de depurar la palabra mediante la realidad objetiva y con la que ha dado valor a toda su obra poética:

El viejo dijo al león:  
“Cuidado con las palabras,  
las palabras pueden ser mentirosas,  
fácilmente dicen una cosa  
cuando quieres decir otra.  
Los relámpagos no caen nunca  
donde los necesitas  
y alumbran a veces lugares  
equivocos, escenas culpables,  
martirios que abomina la luz.  
Cuidado con las palabras,  
arameo, griego, latín,  
cuando busques falsedad y olvido  
las palabras serán implacables y precisas”.  
(“Cave (9)”.)

La segunda sección culmina con el texto que lleva a San Jerónimo a sus últimos días, el paso irrevocable hacia la muerte y la escritura como lo único ajeno a ésta, ya que la trasciende en el tiempo. Las últimas palabras de San

Jerónimo se colman en la niebla y el manto que lo cubre le da alas que lo conducen al olvido, pero la escritura resplandece en los folios y “la muerte mira lo que no puede ver, / la muerte mira lo que no puede leer”, (“El manto”).

*Clarooscuro* finaliza con “Rezagos de Caravaggio”. Aquí se establece una relación entre el sujeto-observador-pintor-escritor (mixtura entre el escritor y el pintor), mediante la descripción de los elementos que sustentan el oficio en ambos artistas, personalizados y subjetivizados: “El pincel húmedo me lame los dedos como mi perro Corneja”, (“El perro corneja (1)”) ó en el texto “La Brocha (2)” donde “Los pinceles lloran, se lamentan/ de sus pecados a gritos”.

Esta sección es propuesta en un principio como los delirios de Caravaggio, sin embargo, el sujeto productor se despersonaliza en una alucinación del pintor-escritor, mientras que, por otro lado, se posiciona de la palabra en el texto: “Vuelvo a soñar con una cabeza/cortada que rueda por una escalera./ La cabeza cortada que rueda por la escalera es mi cabeza.” (El Mochuelo).

Es interesante apreciar, en otro sentido, la elección temática del poema “El Mochuelo”. En primer lugar, porque hace mención a dos obras de Caravaggio y que no están poetizadas en *Clarooscuro*. Dichas obras corresponden a “Decapitación de Holofernes” y “Sacrificio de Isaac”, los cuadros más violentos que pintó Caravaggio y que se caracterizan por las expresiones de dolor, la angustia en los ojos y el gemido que casi escuchamos al observar el grito que exhalan sus bocas. No es menos fortuita, por otro lado, la referencia a estas dos obras de arte, ya que, en un nivel figurativo y primario, se valora en la metáfora de la cabeza, el marcado cerebralismo poético que concreta el proyecto escritural de Gonzalo Millán.

Vuelvo a soñar con una cabeza  
cortada que rueda por una escalera.  
La cabeza cortada que rueda  
por la escalera es mi cabeza.



Oigo espadas que achican  
contra espadas. Me despierto  
huyendo de un grito  
en un palacio silencioso.

Me levanto sudoroso y sediento.  
En la tiniebla plagada de estrellas  
me quedo escuchando  
el grito del mochuelo.

(“El Mochuelo (3)”.)

Antes de concluir este capítulo que mantiene el análisis de *Clarooscuro*, quisiera hacer una breve reflexión en cuanto a lo que este libro significa en el proyecto escritural de Millán. En otras palabras, cómo desvía de cierta forma su trabajo anterior o se hace parte de una nueva etapa en su escritura. Idea que podrá ser desarrollada con mayor claridad, por supuesto, a través de la lectura de sus obras venideras.

La poesía de Millán se ha caracterizado por lograr, en lo posible, una escritura desprovista de abundancias retóricas. Pienso que eso se sigue cumpliendo, sin embargo se construye en base a ellas, como es en el caso de la metáfora y la analogía, las que conllevan necesariamente formas de comparación y paralelismo, por ende, figuras retóricas. El tema es que Millán acude a ellas desde la observación, y la imaginería se sustenta de ella en la mirada de ese ojo agudo. El mismo autor señala que hay que “aplicar la imaginación en la observación. No crear baratijas nuevas”(Guerrero 1995:4), apelando, por tanto, a un reciclaje de la mirada: lo que Millán corrobora en la imagen comparada de lo objetual. *Clarooscuro* hace la diferencia, primero desde la fuente de su construcción temática, esto quiere decir que realiza su trabajo a partir del análisis de una realidad pictórica. No así en el caso de su poesía anterior, en que el discurso poético se sustenta en la realidad circundante, cotidiana, intrapersonal y social. En el caso de *Virus* y *Clarooscuro* ambos textos responden a inquietudes intelectuales frente al oficio, con la diferencia que el primero se plantea en base a una crisis del sujeto frente a la poesía,

mientras que *Clarooscuro* (2002) responde a la inquietud de reconocer el oficio poético según ciertos recursos estéticos, por tanto, está asumida y superada la crisis frente al oficio de la escritura abordada en *Virus*.

En *Clarooscuro* se advierte, además de un ejercicio metatextual, el concienzudo análisis estético, del modelo al que recurre. Clarificando, una nueva fuente temática que ya no imprime una imagen contingente, sino que revela una interpretación como espectador de la obra de arte y de la realidad pictórica. En este acto, entonces, se relativiza el concepto de objetividad, ya que se reinterpreta la objetividad anterior provista por los artistas, vale decir, un triple proceso de significación en la factura de la obra literaria.

Relativizar el concepto de objetividad no solo implica la construcción subjetiva dada por la interpretación, sino que además, el discurso se configura de una manera distinta, ya que reaparece con más fuerza la voz del sujeto productor, a veces por sobre la mirada, y que, en el extremo de esta nueva objetividad, se nutre de ambos modelos. Es decir, de la voz y la mirada; el escritor-observador-pintor. La objetividad en el discurso, sin embargo, no pierde su esencia, debido a que la escritura (por muy subjetiva que se torne) sigue siendo significada a partir de la relación con los objetos, por tanto visual, y desde una actitud premeditada para concretarla.

## 2.6 El Arte Barroco y Millán

Han sido esbozados en el transcurso de la investigación los postulados de la estética barroca definida principalmente en contraposición con el arte del renacimiento, así como también a partir de los rigores que impuso al arte el movimiento de contrarreforma luego del Concilio de Trento.

Tanto la rama naturalista del barroco, asumida por la plástica de Caravaggio y Zurbarán, así como la poesía que se adhiere a los postulados del arte visual como fuente de recursos estéticos para lograr verdaderas pinturas a partir de la palabra, son reelaboradas en la obra de Millán, quien ha construido su escritura a partir de las artes plásticas, más bien desde su modelo y quien declara en *Claroscuro* la fuente de sus recursos o hace lectura de su quehacer poético en la plástica naturalista barroca.

En este capítulo se revisarán varios aspectos del barroco, ya mencionados anteriormente, en relación a la obra poética de Gonzalo Millán y en los cuales se advierte:

### a) El objeto como recurso de objetividad

La preocupación del naturalismo barroco por constituir un discurso que se proyecta en la *representación no ideal de la realidad*, coincide con la escritura de Millán, en el proyecto de hacer una *poesía de la mirada, una poesía objetiva*. Objetiva, en tanto a la renuncia del hablante de interferir la realidad que describe. Para ello el autor ha centrado su mirada en los objetos que son parte de esta realidad, en el sentido de ser proyecciones del deseo del hombre, de su vivencia y de su forma de relacionarse. La mirada, por tanto, se posa en los objetos en base a su descripción como a su interacción, generando a partir de su relación una suma de imágenes *visuales* que reconstruye en la mente del lector la realidad a la que se alude y a la cual también pertenece.

La preocupación que invade al artista barroco por el objeto se debe al deseo, al igual que Millán, de presentar los elementos que habitan en la realidad, la cual en la plástica escapa a su idealización. Ejemplo de ello, es el tratamiento que éstos reciben en su representación, sobre todo en la tendencia del bodegón. Caravaggio, sin ir más lejos, nos presenta en sus pinturas flores marchitas, frutas en proceso de putrefacción, etc, así como Millán en textos como *Vida*, donde los elementos que construyen el cuadro muchas veces tienden a la descomposición:

En el anfiteatro, ruinas;  
restos de columnas derribadas.  
Y en el plato, raspas;  
unas vértebras de sardinas.

(De *Vida*)

El recurso de lo objetual en el barroco asegura, por su parte, la doble funcionalidad otorgada por la imagen. Lo que la técnica del claroscuro persigue al representar la materialidad del objeto, que a la vez es su sombra, su grado de “significación simbólica” (Cioranescu 1957), es la necesidad de decir a través de un mismo elemento una contradicción o una polivalencia.

El objeto constituye parte importante de la poesía de Millán como fuente discursiva. Sobre todo porque deriva en el objeto y en el lector su significación, quien de antemano se encuentra con un lenguaje visual conocido que forma parte de su entorno. En la descripción de la propiedad y lo matérico, según una mirada organizadora, su interpretación no puede ser tanto más alejada de la realidad que persigue Millán en la observación.

La descripción del objeto se delinea mediante los efectos que éste produce y sus detalles evocan importes muy diferentes a la presencia del objeto, lo que se define en la poesía claroscurota como *la idea y su sombra* (Cioranescu 1957). Los valores que nos entrega el objeto están dados en la medida de su interacción con el medio en el cual habita y ese espacio está dado por la realidad que describe el objeto.

Mediante la descripción concienzuda del objeto por parte de los artistas barrocos, se deduce la importancia y preocupación que celebran los elementos que constituyen el cuadro. Cada uno de ellos existe en la medida que comunique un valor dentro de la realidad pictórica que se presenta. En este afán descriptivo, es que se revela la esencia del detalle; en el detalle del detalle, el que también se reconoce como recurso de inventario, tratado especialmente en la plástica barroca en el retrato (como forma de aprehender un instante) y el retrato psicológico.

El proyecto de hacer una poética objetiva que presente la realidad sin interferencias del sujeto lírico radica, por un lado, en la mirada, pero, por otro, en lo que contiene inevitablemente a la poesía, el lenguaje. Para poder presentar una realidad objetiva no se puede hacer si no es desde un lenguaje objetivo, que se traduce en el desprecio de Millán por la construcción poética de verbosidad alucinante, sinónimo al mismo tiempo de la profunda desconfianza que el lenguaje le funda. Es por esto, que la empresa del autor por asir la realidad sin idealizaciones requiere de un lenguaje específico, conciso, lacónico que no dé espacio a nuevas interpretaciones. En textos como *Relación Personal y Vida*, el lenguaje se concentra mayoritariamente en el trato del objeto para dar cuenta de la realidad que habita. Pero es en *La Ciudad* que el argumento se basa, además de en el objeto, en las estructuras básicas de la lengua, mediante un recurso de silabario con el fin de obtener una claridad absoluta, así como la *serialidad* y la *acumulación* por medio de la *repetición*.

#### **b) El movimiento**

La suma de elementos y descripciones, gracias a la presencia del claroscuro, genera en su lectura una cantidad de imágenes en el espectador seguramente superior a las dadas por el cuadro. Esto es precisamente lo que funda en la obra de arte

profundidad y movimiento. Tras la incesante descripción del detalle del objeto es que la obra adquiere un ritmo dado por el recorrido de la mirada que barre los objetos. El libro *La Ciudad* (1979), nos presenta claramente un proceso de descripción de la realidad mediante los objetos que en ella habitan, sirviéndose a su vez, de una imagen clara concedida por la simplicidad del lenguaje que la transcribe. Esta suma de imágenes entrega a la ciudad el movimiento propio de la realidad a través de un ojo que capta fotográficamente lo esencial del objeto y que mediante la *acumulación y repetición*, llega al punto de lo tautológico con el fin de su mayor entendimiento, como también el de conseguir una estética en movimiento. Para Omar Calabrese en su ensayo *La era neobarroca*, la repetición es:

“un modo de producción de una serie con una matriz única, según la filosofía de la industrialización (...), (Estandarización) así como un “mecanismo estructural de generación de textos” (...). “condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos” (1989:47).

Así como “un principio organizativo de la poética, pero a condición de que se sepa el orden” (Calabrese 1989:49), un orden estático y otro dinámico. El primero correspondería al instrumento formulador de articulación del objeto, es decir, una medida espacial. El segundo, definido por el ritmo, o sea, instrumento formulador de la medida temporal.

Por otro lado, el autor vislumbra las fórmulas de acumulación y prosecución como conceptos acuñados bajo la estética de la repetición, la que también encuentra;

“Una posible explicación filosófica. El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden sino producir disgregación. En el fondo, ya lo había dicho Nietzsche, al observar que la idea del eterno retorno depende del carácter repetitivo de la historia. El aburrimiento, observaba el filósofo, depende a menudo del hecho de que estamos saturados de historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, como ha observado Bachelard, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en los productos de ficción” (Calabrese 1989: 62-63).

El arte barroco, la literatura específicamente, en la tendencia a la representación visual, utilizan exactamente los mismos mecanismos que arrojan los resultados de la

poesía de Millán. La repetición es utilizada por los poetas como una progresión detenida y mecanizada y en donde la metáfora es dada por el resultado total de la obra. *La Ciudad*, como ejemplo, en sí es una gran metáfora de un oscuro período de la historia nacional. Pero en su esencia, es el análisis continuo de un movimiento.

Rompe el día.  
Rompe el día.  
Las olas rompen fumando espuma  
Suceden despidos masivos  
Las olas se suceden.  
Rompen las olas del mar.  
El barco rompe las olas.  
Las olas rompen en los escollos.  
Hay escollos en medio del mar.

(Fragmento Poema 24, *La Ciudad*.)

Del mismo modo leemos en *Claroscuro*:

Eres la luz que entra y sale de la caverna.  
El tiempo pasa veloz y a veces se vuelve interminable.  
Pasan las estaciones.  
Las páginas se suceden.  
Se acaba la tinta una y otra vez.

( Fragmento "Tierra (4), *Claroscuro*)

### c) **El ejercicio intelectual del oficio**

Otra de las grandes concordancias del arte barroco con el proyecto escritural de Gonzalo Millán se manifiesta en que ambas artes se conciben desde un extremado cerebralismo. El arte en el barroco es madurado como un oficio puramente intelectual, fruto de esfuerzo y de estudio. Millán a su vez, toma plena conciencia de la palabra en la escritura y así mismo del lenguaje por la incapacidad de su estabilidad, es decir, por su dinamismo y su dimensión polisemántica. Es por esto, que se aferra a la imagen visual otorgada por los objetos como una forma de patentizar lo más posible el discurso y que así el poema no dé posibilidades a múltiples interpretaciones y para ello es preciso un trabajo de dominación tanto de la idea como del campo visual y, por supuesto, de la palabra, que se manifiesta claramente luego de un ejercicio intelectual.

Podemos observar que los recursos utilizados, tanto por los artistas plásticos como por el poeta Gonzalo Millán, son resultado del intento por reproducir la realidad objetiva. En ella convergen todos los elementos que hemos analizado en este capítulo. La objetividad concentra al objeto y en el descubrimiento de éste comienza a generarse el movimiento como resultado de la atención por el detalle. El cerebralismo productor, no es sino quien pone en funcionamiento todo un sistema de signos que terminan por componer la obra de arte, ya sea plástica o literaria. En base a estos mismos recursos no resulta difícil entender el modelo que rescata Millán de las artes plásticas y con el cual elabora su discurso.



### 3. TEXTUALIDAD INTERARTÍSTICA EN LA POÉTICA DE GONZALO MILLÁN. EL RECURSO ECFRÁSTICO.

Si establecemos una generalidad que nos permita hablar de un concepto global que defina la obra artística de Gonzalo Millán, encontramos sin sorpresa alguna, que éste estaría dado por la íntima relación de la imagen con la palabra en su proyecto escritural. Sin ir más lejos, vemos cómo finalmente la totalidad de su obra desde *Relación Personal* hasta *Clarooscuro* se define a través de una descripción de las distintas realidades y problemáticas a las que se enfrenta el autor, ya sea a un nivel interpersonal, *micropolítico*, así como de un hecho puramente plástico como es en el caso de *Clarooscuro*. Poética basada, por tanto, en un punto de observación.

Entramos, entonces, a un camino que ciñe fronteras artísticas y que fragua límites interdisciplinarios para la elaboración del discurso poético. Este sendero particular de las artes literarias está dado por el tropo y figura de pensamiento denominada *Écfrasis*, recurso literario que dice consecuencia con la relación entre las artes de la palabra con las artes visuales. Más específicamente, la descripción literaria de un hecho plástico, fenómeno que desde la semiótica está dado por “el paso de un sistema de significación a otro” (Makris 1991), proporcionando como resultado un texto transdisciplinario o interartístico. Este proceso de significación polivalente es amparado por la écfrasis, fundamentalmente, en el ejercicio literario de retratar una realidad de las artes plásticas, un texto visual. Sin embargo, no deja fuera otras posibilidades de construcción semiótica. Me refiero con esto, a que la écfrasis está definida por descripciones tanto reales o no, es decir, que la imagen que se retrata no solamente es un hecho plástico real, si no que también puede estar dada por una realidad imaginada.

Por otro lado, en el caso de la literatura que describe realidades plásticas, no escapa de ser una fuente de declarada metatextualidad, la que se advierte en la escritura

del autor que se identifica y equipara con el pintor al poner en evidencia las destrezas del artista visual, aludiendo a técnicas y lenguajes propios de las artes plásticas, que de una forma u otra están presentes en el proyecto del escritor. A partir de esta afirmación, Victoria Pineda advierte que “no es raro que los textos efrásticos aparezcan como motivo del propio proceso de creación” (Pineda sfp: 253) y así lo podemos advertir y demostrar en *Clarooscuro*.

Pineda, menciona en *La invención de la Écfrasis* varios puntos que unidos van dando definición al texto efrástico, entre ellos cabe destacar algunas de sus posibilidades:

- “Una obra de arte visual, es objeto en tanto es también “representación”. Esta doble mimesis-triple en el sistema platónico-es esencial a los textos efrásticos.
- Cómo expresar a través de un medio discursivo, por tanto sucesivo, una escena representada por un medio visual, por tanto simultáneo.
- Las posibilidades narrativas de la écfrasis se suman a su cualidad esencialmente descriptiva...La écfrasis es ante todo descripción.
- La écfrasis no tiene por que referirse a un objeto artístico real.
- La existencia de écfrasis de cuadros imaginarios subraya el carácter autónomo, en el sentido de que su comprensión no está solamente ligada al conocimiento previo del objeto descrito, si es que existe” (Pineda Sfp: 255-258).

El texto efrástico define su naturaleza mediante un préstamo visual, por tanto no es propio del sistema lingüístico. La mirada y la contemplación otorga al texto su fundamento. Por tanto, el resultado de dicha mirada, es decir, de la “construcción visual del objeto” (Zaldívar 1998:20), pasa inexorablemente por la decodificación del sujeto, quien reconstruye o asimila al objeto desde la subjetividad.

Gonzalo Millán, como bien sabemos, apela ante todo a una poesía objetiva, a una poesía de la objetividad, claro que tiene muy en cuenta lo inalcanzable para el sujeto de éste concepto. Sin embargo, toma prestado el término al que anhela llegar mediante el ejercicio lacónico del lenguaje, dado por la contemplación y la visualidad que le permiten los objetos. El texto efrástico es fruto de la observación;

“es una segunda apropiación lingüística del objeto, puesto que el sujeto que necesita construir una imagen visual interna para asimilar, aprehender lo mirado y, ya sea, a base de esta construcción primera o junto con ella en una relación dialéctica, es como se logra la

imagen visual efrástica, imagen ya digerida y traspasada por el sujeto al lenguaje escrito” (Zaldívar, 1998: 21).

La ansiada objetividad que anhela Millán se ve entroncada por este proceso de comprensión y decodificación del sujeto, quien en el intento de abarcar y poseer al objeto a través de la mirada, ya es parte de una segunda mirada. La primera estaría dada en tanto a la semiosis del objeto. Zaldívar señala que el producto artístico de este proceso, finalmente, es una reproducción del objeto, un “volver a producir el objeto a través de la mirada, es decir, crear otro objeto” con referencias del real, convirtiéndose el texto poético en la traducción de;

“un conjunto de signos en los cuales el objeto del deseo está presente gracias a que se nombra, pero ausente porque ese nombre es sólo su representación. Todo acto de representación lingüística lleva inscrita la ilusión/desilusión, la posibilidad/imposibilidad de poder representar realmente, de poder llegar a un lenguaje que recoja la palabra original” (Zaldívar, 1980:25)

Vemos por tanto, cómo la éfrasis se construye a partir de la observación del objeto que, luego de su asimilación mediante el lenguaje del sujeto, se convierte en una suma de procesos de codificación, que va desde la captación de lo visual por parte del sujeto, luego se traspasa a un objeto lingüístico y termina en la recepción del lector. La intertextualidad, por ende, se asume en la creación de un texto lingüístico primariamente de naturaleza visual. Es decir, la conversión de una imagen visual, ya sea una pintura o las múltiples tendencias de las artes visuales, así como una realidad imaginada o no, a la escritura por parte del sujeto en base a lo que le dice dicha realidad visual.

Una de las principales características del texto efrástico es que se basa fundamentalmente en la descripción del objeto o en una parte del texto visual. En el transcurso de la investigación hemos analizado la importancia de este recurso enumerativo y sigiloso que es la representación mediante la observación del detalle en la poética de Millán. Práctica que nos lleva a concluir la calidad efrástica y por ende, transdisciplinaria de los textos del autor en su proyecto escritural y como la mirada es y

fue desde siempre su forma de concebir el oficio poético. *Clarooscuro* es la representación más fiel de esta figura literaria, ya que en ella converge la más importante de las razones de ser de la écfrasis; la lectura o representación literaria de un hecho plástico, así como la propiedad metatextual con que muchas veces se utiliza este recurso. Sin embargo, el resto de su obra poética también se inscribe bajo este supuesto, ya que al hacer una poesía de la mirada queda implícita la representación de un texto visual, real o imaginario, ambos pertenecientes al concepto de écfrasis.

#### 4. CONCLUSIONES.

El recorrido que se ha hecho por la trayectoria poética de Gonzalo Millán nos ha brindado diferentes aspectos de su oficio. Entre ellos, su proyecto de escritura, sus concepciones poéticas y las crisis y manifestaciones de lugares lejanos, pero comunes al terreno del arte literario. El modelo de las artes visuales es un préstamo que Millán recoge desde el inicio de su carrera literaria a partir del discurso de la plástica, consecuente con un momento político e histórico. La poesía de la generación del 60 o “emergente” asume el quehacer poético dentro de una particular atmósfera política que tiñe Latinoamérica con tintes revolucionarios provenientes desde La Habana hasta el cono sur. En Chile se concreta con la llegada al poder de la Unidad Popular representada en la figura de Salvador Allende, cuyo ejercicio se ve fuertemente interrumpido con el golpe militar en Septiembre de 1973, golpe que enmudeció a gran parte de la poesía chilena. Gonzalo Millán es exiliado, al igual que muchos de sus compañeros de ruta. Desde Canadá comienza la reinención de una ciudad en ruinas y aterrorizada por los militares en el poder, (*La Ciudad*). El mismo autor ha comentado que la dictadura cambió su vida y eso queda demostrado en su escritura.

Si bien es cierto que la preocupación por el tratamiento del lenguaje de una forma objetiva y de marcada visualidad aparece ya en su primer libro *Relación Personal*, es en *La Ciudad* donde define esta práctica y la que le da reconocida trayectoria. Un texto, claramente político, que impulsado por un deseo de denuncia-evidencia, se convierte en una suma de imágenes proyectadas por la palabra tras el recurso de la écfrasis como reprocesamiento de una imagen posible. Este recurso substancial en la poética de Gonzalo Millán da cuenta de la decodificación semiótica de la realidad y del objeto y de la importancia de un texto visual para reconocer en él un

discurso objetivo otorgado por la mirada que ciñe economía y parvedad a la palabra poética. La minimizada figura del sujeto lírico es asumida en el intento por captar la objetividad en la palabra y dar paso firme a la mirada como fuente de construcción discursiva.

Las causas fundamentales de la insistencia de una imagen detallada, seriada y saturada por medio de la repetición, forman parte de una doble preocupación en el autor. Una, de carácter social y político, para la cual se hace indispensable la imagen como evidencia para el entendimiento de la realidad política de Chile. Otra, que tiene que ver con la forma de hacer poesía, en la cual convergen en el tratamiento de la imagen, el movimiento generado mediante la descripción del detalle y la objetividad otorgada por la imagen no idealizada del texto visual. Para Millán la poesía es oficio autoconsciente y autorreflexivo, que surge de la lucidez y del trabajo intelectual. Ésta es portadora de discurso y de ideología. No cree, por tanto, en una poesía que nazca de la inspiración.

*Clarooscuro* es a Millán, lo que el arte poética es a un escritor. En este texto, el autor reconoce los fundamentos y recursos de su proyecto escritural a través de la estética del arte visual barroco. Aquí encontramos la descripción de una realidad visual plástica, auténtico texto efrástico, convertido en acto manifiesto de su oficio poético. Se reconocen, página por página, los recursos estéticos con los cuales el autor ha conformado su discurso. Intertextualidad premeditada con fines metatextuales que esbozan una crisis superada en el oficio, a diferencia de la incapacidad comunicativa de *Virus*.

*Clarooscuro*, reconoce, a su vez, la importancia del objeto como elemento constructor de sentido en un texto, ya sea visual o lingüístico, poniendo especial cuidado en el tratamiento de los objetos por parte de los artistas naturalistas, quienes representan la realidad objetiva mediante ellos. La ansiada objetividad de Millán no

puede lograrse si no es a través del trato de los objetos que la conforman, ya que, la palabra hace caso omiso a restricciones semánticas. Por eso precisa de la imagen para evidenciar lo que realmente quiere representar, en otras palabras, la imagen es el contexto de la palabra, el cable a tierra de la poesía.

La importancia de la elección de los cuadros de Caravaggio y Zurbarán en *Claroscuro*, se debe a la hermandad ideológica con el proyecto escritural de Millán, que se plantea justamente por la condición de los objetos y de su proceso. La representación no idealizada de la realidad se configura a través de la manzana podrida en el lienzo de *Baco*, así como la “mamadera con leche agria en el refrigerador” del texto “Apocalipsis Doméstico” (*Vida*). Son los objetos los que tienden a su descomposición, una de las fuentes que nos ponen de manifiesto la realidad no ideal.

El concepto filosófico que engloba la técnica del claroscuro es otro de los recursos que nos ponen en antecedente la preocupación de Millán por el objeto. Esta técnica surge como una forma de representación plástica religiosa de un modo objetivo. Claro que, dicha objetividad se nutre, a su vez, de una negatividad productora, parafraseando a Foxley. La preocupación por el objeto y su tratamiento por medio del uso de luces y sombras encuentra su fundamento ideológico en la tendencia a demostrar la dicotomía que dicho objeto representa, por ende, el dorso negativo de la realidad.

*Claroscuro*, si bien nos enfrenta a una intertextualidad artística o interdisciplinaria al recurrir al arte visual con la finalidad de crear un metatexto a partir de su modelo, reconoce en el proyecto escritural una nueva temática y una nueva forma de abordarla, al estar subordinado al proceso de decodificación de la obra de arte, es decir, subjetivado por la interpretación. Por tanto, relativizando la objetividad, al ser ésta consecuencia de una reinterpretación de la metáfora de la realidad. La primera estaría dada por los artistas plásticos. Se considera entonces, un triple proceso de

significación. Pero lo que a nosotros nos interesa es cómo esta reinterpretación afecta, en cierto modo, el discurso de la poesía de la objetividad, conformado principalmente a través de la obra poética de Millán. Poesía que reniega del sujeto romántico como construcción poética, pero que no lo elimina del todo, ya que la condición de éste no tiene que ver con su ausencia, principalmente, en el poema. La despersonalización del yo, en tanto al tratamiento del objeto, finalmente, lo define. Y ésta definición, justamente, es la que no pierde la construcción poética de *Claroscuro*, es decir, que si bien es mucho más presente la subjetividad del hablante, se sigue reconociendo por el trato de lo objetual.

Ahora, no solamente se logra una mayor inclusión del sujeto, coherente con un proyecto que se basa en la interpretación como espectador de una obra plástica. Sino que, además, se sirve de ambos modelos, voz y mirada, en la elaboración poética, sin perder de vista el objeto, por supuesto, para la representación de la realidad.



## 5. BIBLIOGRAFÍA

### 1. Bibliografía General

Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona.

Calabrese, Omar. 1989. *La era neobarroca*. Madrid. Cátedra.

Cirlot, Juan Eduardo. 1997. *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela.

*Diccionario Enciclopédico*. 1998. Barcelona. Grupo Editorial.

Friedrich, Hugo. 1974. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona. Seix Barral.

Ivelic, Milán y Gaspar Galaz. 1988. *Chile Arte Actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso.

Makris, Mary. 1991. "Intertextualidad, Discurso y Ekfrasis En El "Cristo de Velásquez" de Ángel González". *En homenaje a Ángel González. Poemas, entrevistas y ensayos*. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde editores. Society of Spanish and Spanish –American studies. Pp 73-83.

Pineda, Teresa. *La Invención de la écfrasis*. Universidad de Extremadura.

[www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3](http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3). Pp 254-264

### 2. Bibliografía sobre el Barroco

Arnau Gubern, Elisa. s.f.p. *Caravaggio*. Genios del Arte. Editorial Susaeta.

Bagan, Ruth. s.f.p.. *Zurbarán*, Genios del Arte. Editorial Susaeta.

Cioranescu, Alejandro. 1957. *El barroco o el descubrimiento del drama*

Universidad de la Laguna. La Laguna.

Hatzbel Helmut. 1964. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid. Gredos

Orozco Díaz, Emilio. 1947. *Temas del barroco. De poesía y pintura*. Universidad de Granada.

Rico, Francisco. 1983. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de oro: barroco*. Barcelona, Editorial Crítica.

Weisbach, Werner. 1948. *El barroco. Arte de la contrarreforma*. Madrid. Espasa- Calpe, S.A.

### **3. Bibliografía general sobre literatura chilena contemporánea.**

Hahn, Óscar. 1977. *Arte de Morir*. LOM.

Foxley, Carmen. 1991. *Seis Poetas de los Sesenta*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.

Muñoz, Luis y Dieter Oelker. 1996. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Ediciones Universidad de Concepción,

Yamal Ricardo (ed.): 1998. *La poesía Chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción. Lar.

Rojas, Grínor. 1989. *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile. Pehuén.

Rojas, Waldo. 2001. *Poesía y cultura poética en Chile*. Editorial Universitaria de Santiago.

Shopff, Federico 2000. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Santiago de Chile. Lom Ediciones.

Zurita, Raúl. 1996. *Purgatorio*. Santiago de Chile. Cuarta edición. Editorial Universitaria.

#### **4. Bibliografía sobre Gonzalo Millán**

##### **a. Obra Poética.**

*Relación Personal.* 1968. Santiago de Chile, Arancibia Hermanos.

*La Ciudad.* 1979. Montreal. Les Editions maison Culturelle Québec-Amerique latine. Segunda edición corregida: 1994. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

*Vida.* 1984. Ottawa, Ediciones Cordillera.

*Virus.* 1986. Santiago de Chile, Ediciones Ganímedes. 1997 *Trece lunas.* Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica. (Compilación Antológica de la poesía de Gonzalo Millán.)

*Clarooscuro,* 2002. Santiago, RIL.

*Autorretrato de Memoria.* 2005. Santiago de Chile. Universidad Diego Portales.

##### **b. Entrevistas**

Brescia, Maura. 1987. “El poeta Gonzalo Millán recibió el premio Pablo Neruda”, *La época*, 22 de Octubre.

Chihuailaf, Elicura y Eytel Guido. 1985. “Gonzalo Millán. Un poeta objetivista”, *Poesía Diaria* 6, año II, Temuco:12-17.

Guerrero, Pedro Pablo. 1995 “Gonzalo Millán: la metáfora no me interesa en absoluto”. *Revista de libros, El Mercurio*, 19 de marzo: 1 y 4-5.

Marcelo Montecinos y Jaime Pinos. 2003. *La Calabaza del Diablo*, N° 24.

Poo Ximena. 1987 “Gonzalo Millán: Chile cambió y yo también”, *La Época*, 18 de mayo: 32.

Vega, Óscar. 1969 “Gonzalo Millán: En Concepción no hay una poesía auténtica”. *Crónicas*, Concepción, 5 de octubre.

Zerán, Faride. 1994 "La sobredosis de Gonzalo Millán". *Literatura y libros, La Época*, 28 de agosto: 4-5.

Zambra, Alejandro: "Soy absolutamente anti-música". Conversación Gonzalo Millán. [http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan\\_entrevista.htm](http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan_entrevista.htm).

(Anónimo) 1987. "Gonzalo Millán, premio Pablo Neruda: Este es un galardón válido frente a otros más dudosos". *La segunda*, Santiago de Chile, 21 de octubre.

(Anónimo) 1987. "Gonzalo Millán, poeta: Con la cabeza y el corazón". Análisis 199, 2 al 8 noviembre: 52- 54.

(Anónimo) 1997 "Gonzalo Millán: poeta redentor del plástico", *Revista de libros, El mercurio*, 2 de Agosto: 1-4 y 5.

(Anónimo) 1995. "La nueva ciudad de Gonzalo Millán". *Las Últimas noticias*. 15 de enero: 43.

### c. Crítica y estudios

Aguirre, Mariano. 1985: "Hacia una poesía totalizadora", *Cauce* 30, 6 de noviembre.

-----:1987. "La obsesión de la escritura", *La Época*, 8 de Mayo: 23.

-----: 1995. "La ciudad avasallada", *La Nación*, 16 de enero: 21.

Avaria, Antonio. 1997. "Poeta con náusea al fondo", *Revista de libros, El Mercurio*, 2 de agosto: 5.

Bianchi Soledad. 1988. "La concentrada intensidad de Gonzalo Millán", *Literatura y libros, La Época*, 18 de septiembre:3.

Bianchi Soledad. 1990. "La poesía de Gonzalo Millán, atención al detalle y concentrada intensidad". *Atenea 461*, Universidad de Concepción,.

- Cárcamo, Luis Ernesto 1995. "El retrovisor de Millán", *Literatura y Libros, La Época*, 23 de abril de. p.3.
- Concha, Jaime. 1968. "Mi otra cara hundida en la tierra", *Atenea* 421-422, Universidad de Concepción, julio- diciembre: 425-434.
- 1988. "Mapa de la nueva poesía chilena", en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena (1960-1985) y la crítica*. Concepción, Lar: 79-84.
- Etcheverry, Jorge. 1984. "Aproximaciones a Vida, de Gonzalo Millán". *Literatura Chilena. Creación y Crítica*. Los Ángeles. California, Ediciones La frontera.
- H.L.C.: 1968. "Relación personal de Gonzalo Millán" (reseña), *Punto Final*, 53, 23 de abril: 20.
- Galindo, Óscar. 1999. "La poesía de Gonzalo Millán: bichos, artefactos y tiranos". *Las metáforas impuras. Escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual*. Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctorales.
- Galindo, Óscar. 2004. "Distopía y apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán". *Anales de literatura hispanoamericana* 33: 65-76.
- Quezada, Jaime 1980. "El recurso del silabario", *Ercilla* 2321, Santiago, 23 de enero: 47.
- : 1984. "Gonzalo Millán: Con la vida en limpio", *Ercilla* 2545, 9 de mayo: 42-43.
- Riquelme, Ramón. 1968 "La obra de Gonzalo Millán". *Punto Final* 57, 18 de junio.
- Rojas B, Ricardo. 1992 "Gonzalo Millán o la manía cerebral por escribir". *Pluma y Pincel*, Julio: 35.
- Rojas, Gonzalo. 1997 "Gonzalo Millán", *Literatura y Libros* 477, año 10, la *Época*, 8 de junio: 1-2.

- Sánchez Latorre, Luis (Filebo). 1997. "Millán Und Marín", *La Discusión*, Chillán, 14 de julio: 2.
- Skármeta, Antonio.1970. "*Relación personal*, por Gonzalo Millán" (reseña), *Revista Chilena de Literatura* 1:91-95.
- Valente, Ignacio.1968 "Poetas de ida y vuelta", *El Mercurio*, 14 de julio: 50.
- .1980 "Dos poetas del exilio", *El Mercurio*, 4 de mayo: E3.
- Videla, Alejo. 1968. (Reseña de *Relación Personal*), *El Siglo*, 21 de abril: 14.
- White, Steven. 1988. "Reconstruir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio", en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, LAR: 167-180.
- Zaldívar, María Teresa.1998. "La mirada de Millán", *Artes y letras, El mercurio*, 7 de junio:..E 16.
- Zaldívar, María Inés. 1998. *La mirada erótica: Gonzalo Millán / Ana Rosetti*. Santiago de Chile y Café Central, Barcelona. Ril Editores.