

ISSN 0120-5587
E-ISSN 2422-3174
ENERO-JUNIO



REVISTA
Lingüística
Literatura^y

La poesía de Gonzalo Millán como encuentro interartístico: una lectura de *Claroscuro*

THE POETRY OF GONZALO MILLÁN AS AN INTERARTISTIC ENCOUNTER: A READING OF *CLAROSCURO*

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n89a08>

Recibido: 22/04/2025

Aprobado: 17/08/2025

Publicado: 01/01/2026

Alonso Felipe Beltrán Cruz

Universidad de Concepción

albeltran@udec.cl

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-0455-8194>

Resumen: Este artículo se basa en la lectura del poemario *Claroscuro* (2002) del poeta chileno Gonzalo Millán, considerado como la primera parte de su *Croquis*. Proponemos una lectura del poemario que contemple los antecedentes contextuales que subyacen tras el libro y que inciden en su construcción, así como de los procedimientos estilísticos utilizados en él, lo que evidencia un interés hacia el desarrollo de una poesía visual, al propiciar las relaciones dialógicas entre texto e imagen. A través de un lenguaje poético novedoso, Millán construye los cimientos de un universo poético en el que texto e imagen se complementan.

Palabras clave: Gonzalo Millán, poesía, écfrasis, artes visuales, diálogo interartístico.

Abstract: This article is based on a reading of *Claroscuro* (2002), a poetry collection by Chilean poet Gonzalo Millán, regarded as the first installment of his *Croquis* trilogy. We propose an interpretation that takes into account the contextual antecedents underlying the text and shaping its construction, as well as the stylistic strategies deployed throughout the work. These elements reveal a deliberate engagement with the development of a visual poetics, fostering dialogic relationships between text and image. Through an innovative poetic language, Millán establishes the foundations of a poetic universe in which word and image mutually enhance and complete one another.

Keywords: Gonzalo Millán, poetry, ekphrasis, visual arts, interartistic dialogue.

1. Introducción¹

Gonzalo Millán (1947-2006) fue un poeta nacido en la ciudad de Santiago de Chile, reconocido por ser una de las voces relevantes de la poesía moderna de los años 60². El ambiente familiar y los espacios urbanos en los que creció influyeron directamente en su relación con el mundo de las letras y el arte. De este modo, la lectura de historietas y cuentos, sumado a su gusto por la música y el cine lo llevarán a estudiar Licenciatura en Literatura en la Universidad de Concepción. En la década de 1960, formará parte del grupo literario Arúspice, con quienes publicará en una revista literaria del mismo nombre. Pese a que su estadía fue breve, este le permitió gestar sus primeras publicaciones y establecer redes con diversos escritores y artistas del país, lo que lo llevaría, con el paso del tiempo, a ser considerado como una de las voces fundamentales no sólo de la «Generación del 60», sino también de la tradición literaria de Chile³.

La escritura de Millán, alineada con las búsquedas de los artistas de su época, manifiesta una inclinación hacia el desarrollo de una poesía visual⁴, rasgo compartido con varios de los poetas de la gene-

¹ Artículo derivado de la tesis doctoral titulada *Diálogos interartísticos en la poesía de Gonzalo Millán*, del programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Dicha tesis, a su vez, forma parte del Proyecto Fondecyt Regular N°1231558 «Realidad y apropiacionismo en la poesía chilena (desde la generación de 1960 hasta la actualidad)», dirigido por el Dr. Edson Faúndez Valenzuela.

² La «Generación del 60» en Chile abarca aquellos poetas que publicaron de forma activa entre 1960 y 1973. Se caracteriza por adoptar las nuevas formas temáticas y de estilo que se empezaban a gestar en el mundo de las artes. A su vez, es una Generación que se gesta en las revistas universitarias (como Trilce, Tebaida y Arúspice). Sin embargo, y pese a su relevancia, sería definida como «una generación dispersa que no se conoce entre sí» (Bianchi, 1983, pp. 7-8), ya que muchos de sus integrantes se encontraban en distintos puntos del país y, posteriormente, muchos se vieron forzados a salir de este.

³ En el libro *La memoria: modelo para armar* (1995), Gonzalo Millán, en conversación con Soledad Bianchi, comenta y profundiza sobre su paso por la Universidad de Concepción, su participación en el grupo Arúspice y su desarrollo como joven escritor durante la década de 1960: «Creo que no he valorado lo positivo de “Arúspice” que es la experiencia, muy importante, de la recuperación de lo dionisiaco [...] A mí, por ejemplo, si analizo la experiencia de Concepción, si la veo así, pienso que fue un gran ejercicio de educación sensorial» (Bianchi, 1995, p. 83). En conversación con Javier García en diario La Nación (2006), Millán entrega detalles sobre su crecimiento. Respecto de lo primero señala: «O sea, cambié de un colegio religioso a uno laico, del barrio La Chimba -un sitio provinciano y marginal- a la modernidad santiaguina. Y ahí maduré» (2006, p. 52).

⁴ Al hablar de «poesía visual» lo hacemos para referirnos a aquellos escritos que pretenden hacer de lo poético una experiencia en la que se lee y se observa. Como lo plantea Willard Bohn, es una poesía: «that is meant to be seen -poetry that presupposes a viewer as well as a reader. Combining visual and verbal elements, it not only appeals to the reader's intellect but arrests his or her gaze» [que está concebida para ser

ración en la que se inscribe.⁵ En el caso de Millán, sin embargo, la experimentación es relevante y se verá reflejada en su relación con lo interdisciplinario. De este modo, su acercamiento con lo visual, más que verse representado en los formatos en los que sus poemas son presentados visualmente al lector, es percibido a partir de las referencias utilizadas en ellos y en los procedimientos imaginativos que el poeta provoca en el lector a través del lenguaje, por lo que la mirada del sujeto poético y la precisión del lenguaje desarrollado en su escritura, se presentan como elementos fundamentales para construir una poética en la que texto e imagen, puestos en diálogo, colaboren con el desarrollo de una poética personal, única y novedosa.

Dentro de la producción escrita de Gonzalo Millán, *Claroscuro* (2002) se establece como uno de sus poemarios más relevantes. Este libro, además de representar la necesidad del poeta por llevar a cabo «un desplazamiento a la poesía visual, en la que no necesitaba escribir ni usar palabras» (Millán, 2012, p. 59), significa la transición desde su primer periodo escritural (1968 a 1987, con poemarios como *Relación Personal* y *La Ciudad*), en el que su poesía se basaba en la búsqueda de una voz propia y en la experimentación con las formas y el lenguaje, hacia su segundo periodo escritural (1987 a 2006), en el que las relaciones entre texto e imagen se presentan como la base fundamental de su escritura y en el que se observa un proceso escritural de mayor maduración, lo que se ve fuertemente desarrollado en los poemarios que dan forma a su trilogía *Croquis*, compuesta por *Claroscuro* (2002), *Autorretrato de memoria* (2005) y *Gabinete de papel* (2008).

Al respecto, es importante señalar que la presencia de elementos visuales en la escritura de Millán es un rasgo que se puede observar a lo largo de toda su producción escrita, pero que en este segundo periodo escritural adopta otro tono y profundidad. Señala Millán que dentro de sus influencias más importantes se encuentran autores como William Carlos Williams, Ezra Pound, Apollinaire y Mallarmé, quienes son claros ejemplos de una escritura que apela a la proyección de imágenes en el proceso de lectura. Si recordamos los poemarios de su primer

vista —una poesía que presupone tanto a un espectador como a un lector. Al combinar elementos visuales y verbales, no solo apela al intelecto del lector, sino que también capta su mirada, *traducción propia*] (2001, p. 15). Esto pone de manifiesto la necesidad, desde esta perspectiva, de concebir lo poético como una forma artística interdisciplinaria. Como lo profundiza Bohn, «the presence of visual elements makes the poetry more concrete but also multiplies the areas in which ambiguity may be introduced» [la presencia de elementos visuales vuelve la poesía más concreta, pero al mismo tiempo amplía los espacios en los que puede introducirse la ambigüedad] *Traducción propia* (2001, p. 30).

⁵ Para Javier Campos, la Generación de 1960, se caracteriza por «una compleja asimilación de lo ciudadano [...] una relación compleja con lo lárco [...] y, en un plano subterráneo, marginal [...] una poesía más experimental» (1987, p. 12), dando a entender con ello que estamos frente a una poesía que además de experimentar, observa lo que ocurre a su alrededor.

periodo escritural, observamos en libros como *Relación Personal* (1968), *La Ciudad* (1979) y *Vida* (1984) una concepción del poema como un espacio conformado por imágenes claras y precisas. Al hablar sobre Pound, Millán señala: «De Pound me interesó su concepto de *phanopoeia* (proyección de imágenes sobre la imaginación visual)» (Bianchi, 1983, p. 54). Esto es importante, ya que como hemos señalado, los poemarios de este periodo escritural responden al interés del poeta por conformar un espacio poético personal y propio a través de la experimentación con las formas y posibilidades que ofrece el lenguaje poético. Esta búsqueda lo llevará a incursionar en la utilización de diferentes procedimientos provenientes de disciplinas externas a la literatura, pero que colaboran con la conformación de un espacio poético en el que texto e imagen se encuentran. Millán señala, al hablar con Soledad Bianchi respecto de los poemarios que componen este primer periodo escritural:

Creo que hay coincidencias temáticas entre mi poesía y el movimiento pictórico pop; en la elección de imágenes de medios de comunicación de masas (la historieta) y de objetos de uso de la sociedad industrial, como por ejemplo automóviles, refrigeradores, alimentos, viviendas, etc., que funcionan como símbolos de status. Además, hay coincidencias técnicas, como la supresión, condensación, fragmentación, repetición, seriación. (Bianchi, 1983, pp. 55-56)

En esta búsqueda, la concepción que Millán propone en torno al poema corresponde a la de un objeto que excede los límites tradicionales del texto lírico, presentándose como un espacio de experimentación y diálogo interdisciplinar. Como él mismo lo plantea, «el poema-objeto, visual y concreto, podría ser el equivalente en el plano verbal del poema objeto de los surrealistas, y los poemas encontrados que forman parte de mi obra podrían corresponder a los ready-made de Duchamp» (Bianchi, 1983, p. 56).

Como fue mencionado con antelación, el segundo periodo escritural de Millán responde a trabajos de mayor maduración y claridad respecto de los procesos de construcción de cada poemario. La idea de la trilogía *Croquis* se basa en el interés del poeta por construir un trabajo en constante revisión que le permitiera modificar su sentido y sus partes. Los poemarios, publicados con años de diferencia y teniendo puntos de encuentro, llevarán al autor y a los lectores a realizar relecturas de sus poemas y, al mismo tiempo propiciará la actualización de estas. Pese a esto, la trilogía no pudo materializarse de forma efectiva debido a la muerte del poeta en el año 2006, siendo completada de

manera póstuma⁶. Pese a esto, la crítica especializada se ha encargado de estudiar esta triada de libros como fue pensada inicialmente por el propio autor, lo que permite realizar lecturas que establecen relaciones entre cada poemario, tal y como era estimado por el poeta⁷.

Con este trabajo nos interesa fijar la atención en *Claroscuro* (2002), ya que corresponde al libro que da inicio al segundo periodo escritural del poeta y en el que se materializan de forma concreta los objetivos de Millán por construir una poesía que atraviesa los límites de lo estrictamente literario, estableciendo diálogos con otros referentes y disciplinas, siendo el espacio de las artes visuales el de mayor interés para el autor. Con este poemario, además, se inicia un periodo en el que Millán potencia la fuerza de la mirada y el lenguaje en la construcción poética, lo que lo lleva a abordar con mayor énfasis su deseo por desarrollar una escritura en la que la interdisciplinariedad y lo (auto)biográfico son la base fundamental. Si nos detenemos a analizar la poesía de Millán desde una perspectiva en la que el interés principal está situado en su carácter visual e interdisciplinario, podemos establecer que esta es una línea de estudio que ha sido abordada en distintos periodos, pero que aún presenta espacios poco explorados por la crítica literaria que es necesario abordar. En este juego interdisciplinario, Millán nos lleva a concebir el poema como un objeto o un espacio expositivo en el que suceden cosas que se ven proyectadas a través de la palabra escrita.

Willard Bohn sostiene que las discusiones en torno a la poesía visual no son recientes y responden a una larga tradición: «Visual poetry itself has a long and fascinating history, going back to ancient Greece and perhaps even earlier» (2001, p. 16)⁸. Un elemento para destacar reside en la idea de que la aparición de estos fenómenos artísticos responde a los cambios culturales, como una forma de dar sentido a lo que nos rodea y nuestra relación con el entorno: «The crisis of sign stemmed not only from the new way it was beginning to be perceived but from changing cultural expectations [...] poetry was suddenly

⁶ En conversación con Alejandro Zambra, Millán plantea que está trabajando en un «libro» titulado como *Croquis*. Al conversar sobre *Claroscuro* (2002), señala que «El libro en realidad tiene tres partes de las que *Claroscuro* es sólo la primera» (Zambra, 2002, p. 5), siendo *Gabinete de papel* y *Autorretrato de memoria*, la segunda y tercera parte, respectivamente.

⁷ Rolando Garrido, en su libro *La imagen escrita* (2015), se encarga de estudiar la poética de Gonzalo Millán utilizando como referente principal los tres poemarios que componen su *Croquis*. En esta línea, Garrido es capaz de observar que en Millán los procedimientos escriturales se ven totalmente atravesados por lo visual, reconociendo en ellos distintos enlaces en los que el simulacro, la mirada y las relaciones intertextuales cooperan en la edificación de un proyecto que, además de personal, resignifica y modifica los parámetros desde lo que se construye y entiende la poesía visual.

⁸ [La poesía visual posee una extensa y fascinante historia, que se remonta a la Antigua Grecia y, quizás, incluso a épocas anteriores, *traducción propia*].

expected to perform the function of painting»⁹ (Bohn, 2001, p. 19). Esto, en vista de nuestras lecturas sobre Millán, nos lleva a considerar que su poesía responde a las inquietudes de una generación dispuesta a experimentar nuevas formas textuales (y visuales), poniendo a prueba los límites de la tradición poética mediante la utilización de procedimientos provenientes de otras disciplinas¹⁰ y la reutilización de herramientas y símbolos culturales ya existentes¹¹. Mallarmé plantea que en las expresiones poéticas modernas no sólo importa el texto, sino todo lo que lo rodea y contiene. Al respecto, precisa que el cambio que imprime en la escritura tiene que ver, inicialmente, con la utilización de los espacios entre los versos, entendiendo la hoja en blanco como un espacio de experimentación en el que no necesariamente se anula la tradición: «no transgredo esta medida [la utilización rígida de los espacios entre versos], solamente la disperso» (Mallarmé, 1982, p. 157).

2. *Claroscuro*: construcción de la poesía visual millaniana

Si revisamos el título de cada poemario que compone la trilogía *Croquis*, podemos reconocer que en ellos se hace explícito un esfuerzo por relacionar el formato lírico con lo visual, ya que cada poemario hace alusión a una técnica o formato artístico: claroscuro, autorretrato y gabinete. En el caso de *Claroscuro*, el concepto que le da el nombre al libro hace referencia a un procedimiento común en el ejercicio pictórico que, como se explicita en su contraportada, se entiende como el «arte de disponer en una pintura el contraste de luces y sombras. Aplícase concretamente al modo de destacar las figuras iluminadas sobre un fondo oscuro». La presencia de elementos dicotómicos es importante en la escritura de Millán, ya que, a partir de *Claroscuro*, el autor manifiesta un cambio en su manera de entender las cosas, lo que repercute en su forma de escribir: «Antes yo funcionaba en forma más dualista y hoy he ido logrando una síntesis» (Millán, 2012, p. 60).¹² Los cuestionamientos en

⁹ [La crisis del signo no surgió únicamente a partir de la nueva forma en que comenzaba a ser percibido, sino también producto de las cambiantes expectativas culturales [...] de pronto, se esperaba que la poesía cumpliera la función de la pintura, *traducción propia*]

¹⁰ Lo que en palabras de Agustín Fernández Mallo (2018) se conoce como *técnicas apropiacionistas*.

¹¹ En su libro *Postproducción* (2009) Nicolás Bourriaud plantea la idea de que el arte contemporáneo nace no de la pura originalidad del artista, sino de la reutilización y actualización de lo ya hecho: «Los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones» (p. 53).

¹² Walter Hoeffler (2004), plantea que esto se hace patente en *Claroscuro*, al señalar que la utilización de referentes visuales que se complementan y fusionan con la escritura responde a la atracción de Millán

torno al lenguaje poético y el estado del arte son factores importantes en el segundo periodo escritural de Millán, quien, posterior a la publicación de *Virus* (1987), plantea: «Me sentía girando como un satélite en torno a un lenguaje cuestionado, a formas ya utilizadas, a un mundo verbal que ya no tenía chispa» (Millán, 2012, p. 59).

Lo mencionado por Millán no es algo menor, ya que la búsqueda que surge a partir de estos cuestionamientos se ve representada en distintos elementos que componen al poemario. Uno de ellos lo encontramos en el epígrafe utilizado por el poeta al inicio del libro, que funciona como una declaración de principios que nos da a entender su visión tanto del arte como de la vida. La cita corresponde al escritor japonés, Junichiro Tanizaki (2016), presente en su libro *El elogio de la sombra*:

Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra. (p. 67)

Las relaciones entre elementos dicotómicos, dispares, despiertan el interés de Millán, quien lo hace patente en su poesía al ponerlos en diálogo, fusionándolos y presentándolos como elementos complementarios¹³. El claroscuro, de esta manera, nos lleva no sólo a reparar en esto, sino también a entender que el ejercicio estético presente en su producción poética sugiere el establecimiento de relaciones interartísticas que permitan la producción de un discurso mucho más profundo, al incorporar en el ejercicio poético de escritura, procedimientos del arte visual y pictórico.¹⁴

Al ingresar en el poemario, reconocemos estas relaciones interartísticas en el hecho de que los poemas se encuentran basados en las relaciones que el hablante poético establece con obras clásicas de Occidente.

«por los fenómenos de duplicación, de binarismo, de autocontemplación, de la entropía del sí mismo, del autodevoramiento, de la clonación o gemelización de las formas» (p. 218).

¹³ Hemos señalado que Millán nombra a Apollinaire como una gran influencia en su escritura, apelando a sus imágenes contrastantes. De este modo, las palabras de Apollinaire en su manifiesto cubista cobran sentido: «De même, les peintres nouveaux procureront à leurs admirateurs des sensations artistiques uniquement dues à l'harmonie des lumières impaires» [Del mismo modo, los nuevos pintores procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de luces contrastantes] *Traducción propia* (1913, p. 12).

¹⁴ Nicolás Bourriaud (2008) plantea que el arte moderno se caracteriza por estructurarse a partir de relaciones dialógicas entre disciplinas. Este diálogo propicia la relectura de aquellas obras que nos rodean y, al mismo tiempo, «da cuenta de un cambio radical de los objetos estéticos, culturales y políticos puestos en juego en el arte moderno» (p. 13).

El libro se estructura en tres partes: I. La observación de la Santa Águeda del pintor español Francisco de Zurbarán, II. La observación de diferentes pinturas clásicas del pintor italiano Caravaggio y III. Poemas que nacen a partir de «rezagos» de algunas obras de Caravaggio. Con esto se evidencia que el fin del poemario es, precisamente, establecer vinculaciones explícitas entre lo poético y lo visual. Esto, sin embargo, es algo revelador, ya que, si bien las obras referenciadas son fundamentales dentro del proceso escritural, Millán no las incluye. Las pinturas son utilizadas como un canal comunicativo que permite generar nuevas sensaciones a partir de la observación -o más bien evocación- de estas a través de las palabras. Así, Millán encarna uno de los rasgos distintivos de la poesía de su época que, en palabras de Óscar Galindo, responde a la idea de que «el poeta se convierte en un manipulador semiótico de los materiales verbales» (2010, p. 30). El poeta, en este punto, se proyecta además como *curador*, al seleccionar qué obras son exhibidas y proyectadas en su libro. A Millán, más que el cuadro, le interesa lo que este puede generar: «Muchas cosas son ahí descriptivas, se encuentran en los cuadros, son referenciales. Pero la mayor parte proviene de las obsesiones de quién está mirando; es la lectura lo importante, no el cuadro mismo» (2012, p. 60)¹⁵. En esta línea, las ideas de Boris Groys respecto de los papeles que cumplen los diferentes agentes dentro de una exposición artística son iluminadoras: «Al espectador se le recomienda abstraerse interiormente por entero del entorno espacial de la obra de arte y hundirse por completo en una contemplación en que se olvida de sí y del mundo» (2011, p. 26).

Para lograr este efecto en el lector-observador, Millán no incorpora ninguno de los cuadros referenciados en sus poemas. Como él mismo lo señala, esto responde a que «los cuadros (en *Claroscuro*) son pretextos para desencadenar procesos imaginativos» (2012, p. 60). El uso del lenguaje y las descripciones empleadas por la voz poética, permiten al lector «imaginar» estos cuadros a medida que los ve representados en los versos de Millán, lo que nos llevaría a reconocer en su poética la clásica locución *ut pictura poesis* («como la pintura es la poesía»)¹⁶, al sugerir que estas descripciones son totalmente fieles y acertadas al original. Sin embargo, nuestra lectura nos lleva a comprender esta locución no como el establecimiento de la poesía y la

¹⁵ Millán es enfático en señalar que más importante que los cuadros son los procesos mentales e imaginativos que estos provocan al ser proyectados mediante sus palabras. En este sentido, por muy fiel que sea la representación que la voz poética hace de las pinturas, la interpretación mental y visual que se hace de ellas depende de las convenciones culturales bajo las cuales es leída-observada; de ahí que Millán ponga el foco en la mirada, en la lectura y no en la pintura en sí. Como lo establece Umberto Eco: «Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto» (1986, p. 181).

¹⁶ La locución *ut pictura poesis* es atribuida a Horacio, quien con su *Ars poética* «sentaría las bases de una discusión que se ha mantenido hasta nuestros días» (Agudelo, 2011, p. 76).

pintura como disciplinas idénticas, en el sentido de que lo que se lee en el poema es lo mismo que se ve en la pintura (cuando comparten el mismo referente), sino más bien como «una presentación de dos artes particulares que entran en diálogo» (Agudelo, 2011, p. 77) y que, por consecuencia, llevan a Millán a desarrollar una escritura en la que poesía y artes visuales se encuentran sin la necesidad de hacer explícitos los referentes que posibilitan este encuentro. La observación de estas pinturas lleva a la voz poética a reflexionar y analizar dichas obras desde un lenguaje poético que las atraviesa y enriquece, desencadenando estos procesos imaginativos que le permiten tanto recrear la pintura a través de las palabras como interpretarla. En el poema «El tema», se observa la pintura «San Jerónimo en meditación» de Caravaggio: «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» (Millán, 2002, p. 67).

En esta línea, también reconocemos que el poeta recurre a un procedimiento clásico en el ejercicio poético, conocido como *écfrasis*. Este es un procedimiento de vasta tradición histórica en Occidente que, como sugiere James Heffernan, corresponde a «the verbal representation of visual representation» (1993, p. 3).¹⁷ Con esto, entendemos que cuando el lenguaje se utiliza teniendo en consideración estos lineamientos, es capaz de traer a la imaginación del lector un referente visual que puede o no, estar presente en la situación comunicativa. Al momento de leer *Claroscuro*, el lector debe ser capaz de registrar no sólo los detalles que Millán sugiere con sus descripciones, sino también las obras a las que hace referencia. Esto enriquecerá las lecturas que se hagan de los poemas y permitirá reconocer la profundidad que poseen. Como lo señala Luz Aurora Pimentel ((2001):

El texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción. El objeto mismo puede encarnar una serie de significados culturales a los que el texto remite de una manera oblicua con tan sólo proponer ése y no otro como referente explícito. (p. 113)

La utilización de procedimientos externos al ejercicio de lo estrictamente literario pone de manifiesto el interés de Millán por encontrar nuevas formas de hacer arte y configurar un lenguaje propio que le permita edificar una poética cargada de sentido. Del mismo modo, la utilización de referentes pictóricos clásicos para la construcción de

¹⁷ La traducción al español corresponde a: «la representación verbal de una representación visual» *Traducción propia*.

poemas responde a lo que Nicolás Bourriaud (2008), plantea como uno de los ejes basales del arte moderno, relacionado con la reutilización de recursos y que el cataloga como *apropiación*: «La apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica» (p. 24). En esta línea, las relaciones que el poeta establece entre ambas disciplinas permiten, a su vez, ahondar en los valores que estas poseen. Como lo plantea Agustín Fernández Mallo, el valor de la obra «no hay que buscarlo en un “valor en sí” sino en el *intercambio de valores* que esta genera entre lo culto y lo profano»¹⁸ (2018, p. 210). Gonzalo Millán, a través de la observación y «lectura» de estas pinturas, es capaz de construir su *Claroscuro*, iluminando espacios que han sido poco explorados o pasados por alto por la mirada del lector y dando a entender que, con nuestra propia mirada y lectura, también podemos dotar de sentido aquello que nos rodea y con lo que nos relacionamos.

3. Espacios poético-visuales: visiones y lecturas en torno a Zurbarán y Caravaggio

Hemos señalado que Gonzalo Millán estructura su poemario a partir de la observación de una selección de obras pictóricas clásicas de Occidente. Entre los pintores que captan el interés del poeta se encuentran, por sobre todo, el español Francisco de Zurbarán y el italiano Caravaggio. Su interés, más allá de su fascinación por la pintura y por el reconocimiento del talento que ambos pintores poseen, responde en gran medida a algo que hemos señalado y que tiene que ver con las relaciones de diálogo e influencia que se pueden establecer entre autores, disciplinas y obras, independiente de la distancia histórica que pueda existir entre ellos. El mismo Millán señala el motivo de su interés por trabajar con estos artistas, lo que nos lleva a intuir el valor que el poeta le da al diálogo y a las relecturas en torno a las obras de arte de las distintas disciplinas:

¹⁸ Cuando Fernández Mallo alude a «lo culto y lo profano» lo hace para referirse a las diferencias que, históricamente, se han establecido entre la alta cultura y lo cotidiano, dando a entender que estos son elementos que, pese a ser concebidos como opuestos, en el mundo actual se presentan como materiales equivalentes. Esto último en el sentido de que ambos son materiales que permiten y facilitan la creación artística.

Una de las razones por las que (en *Claroscuro*) me interesan Caravaggio, Zurbarán y los demás pintores, es por la relación que tuvieron con los pintores coloniales, virreinales latinoamericanos. Me interesa ese hecho tan curioso de que a estos pintores indígenas y mestizos los curas les enseñaran a pintar usando como modelos estas obras del Renacimiento, Manierismo y del Barroco europeo. (Millán, 2012, p. 60)

La utilización de estas obras como referentes, además de poner de manifiesto el interés que es señalado por Millán, responde a la idea de realizar un ejercicio de memoria en el que «el poema avala la pin-

tura, la difunde» (Hoefer, 2004, p. 217). El rescate de la memoria personal y colectiva a través de las obras pictóricas y plásticas que marcan los intereses del poeta es un ejercicio que se inicia con *Claroscuro*, pero que se ve potenciado con mayor profundidad en los poemarios que completan la trilogía *Croquis*. Esto se entiende en el sentido que propone Fernández Mallo al hablar sobre los «residuos» del pasado y su capacidad creadora, entendiendo que estos «son huellas que vienen a decirnos cómo es nuestro presente, a construir una identidad contemporánea» (2018, p. 12)¹⁹.

Si volvemos al poemario, observamos que la primera sección del libro inicia con un poema titulado «Primera visión». Este se compone de ocho versos en los que se describe la pintura que ejerce como referente general de la sección: la *Santa Águeda*, pintada entre 1630 y 1633, por Francisco de Zurbarán. El poema, como lo dice su título, es el primer visionado que la voz poética realiza de la obra y, a su vez, presenta la idea inicial de la Santa a partir de lo que se observa en el cuadro:



(Zurbarán, 1630-1633).

¹⁹ Podemos profundizar en la importancia de la «huella» desde la perspectiva de Jacques Derrida, quien la plantea como una condición que nos lleva a entender aquello que nos rodea como una acumulación de relaciones con lo «otro» que influyen en nuestro entendimiento de las cosas: «La huella, donde se marca la relación con lo otro [...] Es necesario pensar la huella antes que el ente» (Derrida, 1986, p. 61).

La pintura presenta tres elementos clave: la vestimenta de la Santa, los colores de sus prendas y la figura de sus senos mutilados, que es posiblemente el más importante de estos tres elementos. Si revisamos el poema, leemos lo siguiente:

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. (Millán, 2002, p. 13)

La importancia de la mirada radica en la forma como dirige al lector dentro de los elementos de la pintura. Como lo señala Luz Mary Giraldo al analizar la escritura de Millán, «el poeta muestra, deja ver, dice a los ojos, escribe con los ojos y para los ojos» (2009, p. 116). En este primer poema, observamos que la delicada figura de la joven se ve contrastada por la imagen de sus senos mutilados. Del mismo modo, los colores de su vestimenta, oscuros en un principio, finalizan con un tono dorado que otorga luz a su figura. Finalmente, se vuelve a destacar la delicadeza y santidad de la joven en contraste con la figura de sus senos mutilados, ahora «flotando sobre la sangre» (2002, p. 13).

Uno de los puntos de interés en torno a esta primera sección del libro, y que se hace recurrente en las secciones posteriores, radica en la idea de que a partir de la descripción que se hace de la pintura, la voz poética empieza a peregrinar por distintos pasajes y puntos de vista. El segundo poema de la sección, «Forma de lienzo», es una descripción de la técnica utilizada en la pintura y la forma del lienzo que, coincidentemente o no, «remata un arco curvo / como un seno» (Millán, 2002, p. 14). Si seguimos avanzando en el contenido del libro y, en este caso, de la primera sección, encontramos el poema «Verano en Sevilla», que, a diferencia de los poemas mencionados previamente, es un texto en el que la voz poética se sitúa como observadora, ya no de la pintura en sí, sino más bien de la supuesta situación en la que la pintura fue creada para, en los poemas posteriores, continuar su peregrinaje por distintas perspectivas desde las que se analiza, observa y describe la pintura, dando a entender con ello que para Millán resulta fundamental analizar la obra en todos sus aspectos: «Las sesiones son largas y sofocantes los vestidos / púrpura y morado, negro y dorado. / Hace mucho calor en Seviáll. / Zurbarán pinta, las ventanas abiertas / y semidesnudo. Delimita los pechos / trazando medias naranjas en la tela» (Millán, 2002, p. 19).

La segunda sección del libro se titula «Postales de Caravaggio» y se estructura a partir de la observación de distintas obras pertenecientes al pintor italiano. Se presentan diversas pinturas que hacen alusión a figuras como Santa Magdalena, Baco, Narciso y San Jerónimo, por mencionar algunos ejemplos. De momento, nos interesa centrar el análisis en la subsección titulada «Santa Magdalena en éxtasis», que se encuentra inspirada en la pintura *María Magdalena en éxtasis*, del año 1606. Esta subsección, a su vez, se encuentra dividida en 13 poemas que abordan, cada uno, un detalle distinto en torno a la obra que está siendo observada, lo que además de permitir el reconocimiento del proceso que lleva la voz poética en este acto de observación, también nos permite situar nuestra mirada desde otras perspectivas, reconociendo detalles en ella que abren la posibilidad a nuevas lecturas.²⁰ La pintura mencionada es la siguiente:



(Caravaggio, 1606).

El primer poema, titulado «Voluptas de la Oreja», se compone de siete versos en los que el punto de interés de la voz poética radica en la observación de la oreja de Magdalena. Podemos reconocer algunos elementos importantes para la lectura del poema y el desarrollo

²⁰ Al hablar sobre la poética que Gonzalo Millán despliega en *Claroscuro*, Francisco Leal (2008) señala que «lo que importa en su poesía no es quien mira sino lo mirado» (p. 36). Esto es importante, ya que al tener un referente en específico, el sujeto poético puede moverse con libertad dentro de este espacio expositivo y el poeta, a su vez, puede experimentar con el lenguaje y las perspectivas: «La figura del sujeto poético es ante todo un espectador; pero el que observa va adoptando diferentes perspectivas y lugares, incluso voces dispares» (Leal, 2008, p. 36).

posterior de la sección. Si nos referimos a la etimología de la palabra «voluptas», esta proviene del latín y hace alusión a una sensación o experiencia agradable o placentera. De esta manera, ya con el título podemos trazar enlaces entre la pintura observada y el poema. Este último, sin embargo, parece alejarse de esta idea y opta por abordar, en primera instancia, otro rumbo:

Dicen que Michelangelo de Merisi,
Caravaggio, pintaba mal las orejas.
Pero el nacarado caracol visible
de la pecadora jubilosa,
de la jubilada cortesana, lo pintó muy bien.

La oreja flota sobre el hombro desnudo
Como la cáscara de nuez sobre las ondas (Millán, 2002, p. 29).

Como se lee, el interés de la voz poética radica en dos ideas fundamentales para el entendimiento del poema: en primer lugar, se encarga de ubicar la voz poética como un observador y un estudioso de la figura de Caravaggio; sin embargo, en esta ocasión, lo que se nos dice respecto de la obra del pintor es un rumor que se entiende como tal a raíz de la utilización de la palabra «dicen». En segundo lugar, el análisis que lleva a cabo el hablante se centra en la oreja de Santa Magdalena, que, en una primera impresión, representa un elemento menor dentro de la pintura. Pese a esto, comprendemos que para Millán cada uno de los elementos que componen una obra cumplen una función importante, por lo que la observación y atención al detalle es importante.

Esto nos parece relevante al momento de analizar la producción artística de Millán, ya que debemos tener claridad de que, en muchos sentidos, estamos en presencia de una poética del detalle en la que los espacios que a simple vista son pasados por alto poseen una carga poética fundamental para ingresar al mundo poético Millaniano. Al respecto, si recordamos lo que Roland Barthes (1993) señala respecto del *placer del texto* y del *goce del texto*, podemos reconocer en la poética de Millán, un acercamiento hacia la experiencia lectora capaz de generar un «goce transgresor» que lleva al lector a sumergirse en el texto leído desde una perspectiva intelectual y sensorial. En esta línea, cuando Barthes analiza la obra de Flaubert, destaca la capacidad del autor de modificar, recortar y transformar su discurso, sin provocar con ello un discurso vacío o «insensato». En esta lógica, Millán realiza un ejercicio similar con su discurso poético, lo que en palabras de Barthes cobra mayor fuerza: «la pequeña moneda lógica está en los intersticios»

(1993, p. 18). Es en el intersticio, en el espacio mínimo en el que texto e imagen se encuentran, que Millán edifica su discurso poético y propone una nueva forma de hacer poesía.

A medida que la sección continúa, nos enfrentamos a diferentes poemas en los que se pone de manifiesto la atención a distintos elementos que componen la pintura: la oreja, la cabellera, la boca y las manos. Cada uno de los componentes señalados permite profundizar el análisis de la pintura, iluminando espacios que permanecían ocultos y que sugieren otras perspectivas de análisis. Si analizamos los poemas en cuestión, se evidencia una intención *ecfrástica* en el sentido de que los textos permiten al lector hacerse una imagen clara de la pintura que está siendo referenciada. Más allá del evidente ejercicio intertextual, la función ecfrástica se manifiesta a través de las palabras y cómo las pinturas son observadas, analizadas y descritas en cada poema, ya que, en ningún momento, se adjuntan imágenes de estas. Si nos remitimos a las ideas que W.J.T. Mitchell plantea en torno a la écfrasis, podríamos aventurarnos a pensar que lo que Millán realiza en *Claroscuro* responde a la fase de *esperanza ecfrástica*.²¹ Si la écfrasis corresponde a representar textualmente un referente visual, la *esperanza ecfrástica*, como lo establece su nombre, responde a una de las aristas de la écfrasis en la que no hay certeza de que el referente visual que está siendo descrito es real, por lo que la voz poética invita al lector a imaginarlo como una posibilidad concreta. Pedro Antonio Agudelo (2011) profundiza en este concepto, señalando: «En esta fase, el lector descubre un sentido en el cual el lenguaje puede *ser* las cosas que los escritores han querido hacer, es decir, lo que ellos hacen ver» (p. 77).²² En *Claroscuro*, el lenguaje es una herramienta creativa, capaz de construir y transformar imágenes provenientes de la imaginación o de un referente visual objetivo.

En los poemas «La cabellera» y «La boca» reconocemos un ejercicio de observación y descripción que nos lleva a comprender la manera en que la obra está pintada y la manera en que Santa Magdalena está posando. En ambos poemas se destacan distintos elementos que permiten generar una imagen mucho más clara y vívida en torno a la pintura. En «La cabellera», como bien lo señala el título, el pelo de la Santa Magdalena es esencial para comunicar lo que la mujer está experimentando y sintiendo: «Suelta tiene la cabellera de fuego / y sus

²¹ W. J. T. Mitchell plantea que en este punto «la imposibilidad de la écfrasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un “sentido” en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: “hacernos ver”» (2009, p. 138).

²² Esto es un elemento recurrente en la poesía de Millán. Como lo plantea Luz Mary Giraldo (2009): «la experimentación visual ofrece instantáneas, instalaciones, construcciones, y esto es logrado a través de las palabras, pues es de ellas que se producen objetos que dicen y hacen ver el mundo» (p. 123).

llamas saltando en cascada» (p. 30). En el mismo poema, leemos: «Tiene la quijada floja, la boca entreabierta / y los ojos blancos clavados en el cielo» (p. 30). Los elementos descritos, enlazados con el título de la sección («Santa Magdalena en éxtasis»), nos llevan a proponer que tanto la pose de la mujer, como la composición de la obra pictórica en sí, refleja y representa una sensación de éxtasis que proviene del placer y la experiencia sensorial que la mujer está sintiendo al momento de ser pintada. Estas sensaciones son amplificadas y adquieren una tonalidad mucho más «mística» si leemos «La boca»:

La boca entreabierta
es una flor
en una grieta.
Los párpados son vacíos ojaes,
rendijas oblicuas sin pupilas,
la oreja navega embelesada
como una nao por los mares celestiales. (p. 31)

Al leer los poemas seleccionados en *Claroscuro* nos resulta difícil no recordar los cuestionamientos previos que Gonzalo Millán manifestó en diversas entrevistas respecto de la crisis del lenguaje y la búsqueda por encontrar una voz poética en la que se diga nada y mucho al mismo tiempo. Si en *Virus* el fundamento lingüístico detrás de cada poema radicaba en la anulación de esta cháchara superflua, en *Claroscuro* abunda el discurso profundo, productivo y con sentido artístico verdadero.

En los poemas analizados hasta el momento, así como en gran parte de los poemas que componen toda la producción escrita de Millán, reconocemos la brevedad, la «objetividad» y la sobriedad como fórmulas para concebir un discurso único y significativo. En este sentido, nos parece pertinente recordar ciertos planteamientos que Luz Aurora Pimentel (2001) establece como ejes esenciales dentro del proceso descriptivo, así como también la importancia que posee la elección de palabras dentro de un discurso, sea este literario o no. De acuerdo con lo señalado por la autora, la asociación entre texto e imagen se fundamenta en la capacidad de dar «forma» a una sensación: «Cuando se habla de una imagen asociada con ciertos elementos lingüísticos y discursivos, se trata más bien de describir un efecto de sentido que se asemeja a una impresión de lo visual» (2001, p. 34). Esto guarda especial relación con lo que Octavio Paz plantea como una característica esencial de la poesía moderna: la

capacidad de llevar al plano de lo escrito-imaginativo una sensación; y todo lo que de aquel encuentro se desprende.²³

En este punto, es importante destacar el proceso de *iconización verbal* postulado por Pimentel, que se compone de dos fases: en primer lugar, está la fase de la figuración, «que da cuenta de la conversión de los temas en figuras» (2001, p. 35) y, en segundo lugar, la *iconización*, «la cual, tomando a su cargo figuras ya constituidas, las dota de investimientos particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial» (2001, p. 35). De esta manera, no parece ser casual la forma en que Millán escribe y se expresa luego de la publicación de *Virus* (1987), ya que, a partir de *Claroscuro*, podemos observar que el poeta se compromete con la búsqueda de un lenguaje poético novedoso que lo lleve a encontrar nuevas maneras de proyectar su poética. La experimentación con las formas del lenguaje, con los formatos poéticos y la utilización de referentes visuales presentes en lo cotidiano y lo no cotidiano evidencian este acercamiento a la poesía visual de la que Millán habla y que continuará desarrollando con los demás poemarios de su *Croquis*²⁴.

Si volvemos a *Claroscuro* y la pintura de Caravaggio, en el poema «Filide», la perspectiva de análisis tiene un giro que nos lleva a analizar el poema desde una mirada personal en la que el hablante nos comparte lo que observa en primera persona, como la aparente encarnación de quien pinta el cuadro:

Después de posar, Filide se marcha.
Permanezco a solas mirando
su fresca imagen de Magdalena,
la suelta pelambreira de fuego,
la boca abierta, como una flor
en una grieta. (p. 32)

Nuevamente, la poesía se presenta como una puerta de entrada hacia nuevas formas de entender el arte pictórico. En este caso, la poesía de Millán no sólo es un conjunto de palabras con un significado particular y estético, sino que también es una forma de crear una nueva obra a partir de la observación de otra perteneciente a otra disciplina que, a su vez, establece relaciones intertextuales con otros relatos. Lo

²³ Paz señala: «Un poema es un objeto verbal en el que se funden dos propiedades contradictorias: la vivacidad de la sensación y la objetividad de las cosas» (2000, p. 294).

²⁴ Recordemos que es el poeta quien señala que en el proceso de gestación de *Claroscuro* se encontraba en una búsqueda de nuevas formas: «Ahí hice un desplazamiento a la poesía visual, en la que no necesitaba escribir ni usar palabras». (2012, p. 59)

anterior se esgrime a partir de la incorporación de la figura de Filide que, en la creencia popular de la cultura griega, es una mujer que se enamoró de Acamante y que, al creer que este murió en la Guerra de Troya, fue transformada en un almendro sin frutos por la diosa Atenea. Sin embargo, en el momento en que Acamante regresa de la guerra y se recuesta en el árbol, este florecería y daría sus frutos, siendo estos una representación del amor eterno entre Filide y Acamante.

El relato anterior cobra sentido cuando observamos que en los poemas que componen la sección se utiliza constantemente la idea de que la boca de la Santa Magdalena es «como una flor en una grieta». Esta idea es amplificada y profundizada en el octavo poema de la sección, titulado «La obsesión de la pose», en el que la voz poética nuevamente sitúa su punto de observación desde la perspectiva de quien pinta la obra; en este caso, la descripción es mucho más exhaustiva y responde directamente al título del poema:

Quiero que parezcas 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.
Quiero que la ermitaña esté dormida
o gozando de la paz estremecedora
que sucede a las convulsiones y al espasmo.
Quiero que descanses así,
como la paciente después del ataque.
Te quiero carne de un cuerpo desmayado
por un golpe aturdidor, una voz de burro.
Te quiero rendida al letargo que lleva a la muerte. (p. 36)

Como se mencionó, en este poema Millán se encarga de ubicar a la voz poética desde la perspectiva del autor de la pintura, transportándonos a lo que podría haber sucedido en el momento en que Caravaggio pintó su obra y las instrucciones que este entregó a la modelo de su obra. En este caso, la ékfrasis poética nos lleva a entender que esta, además de ser una descripción «vivida» de una obra pictórica, también es una herramienta que permite crear una obra nueva basada en una posibilidad a partir de la observación de la pintura en cuestión, llevándonos a entender que, en muchos sentidos, el análisis de una pintura o de un texto puede verse atravesado por la imaginación o por lo que estas despiertan en el observador-lector. Los cambios temporales y cambios en la perspectiva desde la que la voz poética habla en cada poema evidencian el interés de Millán por configurar un relato

que más que seguir la trayectoria de una línea recta sin modificaciones, lleva al lector a sumergirse en un camino de cambios y aparentes desvaríos, lo que no significa que este camino no tenga sentido o una línea discursiva poco clara, sino que mantiene al lector en un proceso de incertidumbre y sorpresa que enriquece la experiencia de lectura.

En este punto, y considerando lo señalado con anterioridad, recurrimos a las palabras de Roland Barthes, quien señala: «Lo que me gusta en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme» (1993, pp. 21-22). Con esto en mente, las palabras de Millán resultan mucho más claras y convincentes respecto del proceso creativo y la decisión de incorporar pinturas como referentes en sus poemas, ya que estas, efectivamente, son el canal y el medio utilizado para detonar procesos imaginativos en quien lee cada uno de estos poemas. Millán no pretende hacer una poesía en la que se enseñe a observar y contemplar el arte en estado puro,

pero sí entrega pistas que permiten guiar al lector²⁵. Pese a esto, y como lo establece Barthes, el lector posee la libertad de hacer con el texto y con la obra lo que su mente sea capaz de imaginar a partir de lo que se dice en él²⁶. Esto se puede observar en los poemas que aluden a la pintura de Baco:



(Caravaggio, ca. 1596).

²⁵ Rolando Garrido (2015) señala que «en la trilogía, Millán es un poeta que croquea mapas para que el lector -en el acto de leer/mirar- haga su tarea, jugando con los detalles de las imágenes» (p. 93).

²⁶ Si profundizamos en esta idea y consideramos el impacto que esto puede tener en nuestra relación con el texto, la imagen y el otro (como es el caso de los poemas del Narciso), las palabras de Maurice Blanchot resultan iluminadoras al señalar: «Ya no es la obra, por cierto, lo que se lee, son los pensamientos de todos que vuelven a ser pensados» (2002, p. 185).

«La copa», es un poema surgido de la observación, casi obsesiva, que el hablante hace de la pintura. La observación es tal que la obra parece cobrar vida a tal punto que da la sensación de que interactúa con el hablante. En el poema leemos: «Y me sirve una copa, el garzón ambiguo / el garboso granuja disfrazado de Baco» (p. 44). Esta interacción potencia la idea de Millán de utilizar las pinturas como detonantes de procesos imaginativos en el lector.

Si volvemos a la sección de la «Santa Magdalena en éxtasis», observamos que Millán, a través de las distintas voces poéticas que utiliza en los poemas, entiende la pintura como el reflejo de una mujer que, a través del placer sexual y místico, llega al éxtasis y la posible muerte que puede suceder a este hecho. En «El Coro Angélico» se hace patente esta unión entre la realidad y el misticismo que, a su vez, se ve ensalzado mediante la unión de elementos contrarios: «Siete veces al día los ángeles visitan a la santa, / y aunque los serafines no se vean jamás / se ve que la hacen gozar y sufrir / como si fueran unos malditos demonios» (p. 38). Del mismo modo, en la sección destinada a Caravaggio, la voz lírica insiste en la importancia de la descripción de imágenes, hechos y situaciones que exponen la riqueza que habita en la unión de dicotomías. Un ejemplo de esto se presenta en el poema «El goce»:

La faz después del revés desierto.
 La fragancia después del hedor.
 Después del sayal, otra vez la seda.
 Después de la soledad, los festejos.
 Los jardines después de la arena.
 Los cánticos después del silencio.
 Dolor feliz, tras el amor, penosa delicia.
 Penitencia compensada con el goce. (p. 35)

Resulta interesante la manera en que Gonzalo Millán finaliza esta sección del libro. Luego de hacer un recorrido por los distintos elementos que componen el cuadro de Santa Magdalena de Caravaggio, cierra su observación de la obra volviendo a la perspectiva inicial, la de un sujeto ubicado frente al cuadro, observando la pintura que tiene en frente. En el poema, titulado «La Música Celestial», que es una mescolanza de los elementos fundamentales de la sección (la oreja, el rostro de la mujer, el placer y el misticismo), se lee:

Santa Magdalena está más volada.
 Está superpasadísima. En los auriculares
 que no se ven con los oídos, reverberantes,
 las cuerdas que no se oyen en la caverna.
 Con los tímpanos traspasados por los tambores,
 atropellada por la atronadora percusión de Dios. (p. 41)

Podemos observar que en *Clarooscuro* se desarrollan varias ideas que evidencian los intereses de Millán por buscar nuevos formatos poéticos. Se reconocen así los esfuerzos por generar enlaces entre texto e imagen y por hacer del lenguaje poético una herramienta de comunicación efectiva, cargada de sentido. A partir de esto es que el poeta, además de enfatizar en el rol de la mirada a la hora de analizar una obra, también devela la importancia de las perspectivas desde las que esta es observada, y cómo esto afecta en la percepción del lector-observador. Nos parece relevante el juego que Millán establece con las perspectivas desde las que proyecta su voz lírica, ya que en algunos poemas presentes en las diferentes secciones del libro se detonan interrogantes relacionadas con el «otro».²⁷



(Caravaggio, 1598-1599).

Las relaciones que Millán establece con «el otro» son importantes a lo largo de toda su producción escrita, pero es con la trilogía *Croquis*, en este ejercicio de reconocimiento de sus fragmentos, que se profundiza en este aspecto. En el caso de *Clarooscuro* evidenciamos esta temática en el apartado relacionado con la pintura «El Narciso»:

²⁷La relación con «el otro» es un elemento reiterativo en la poética de Millán. En *Virus* estas relaciones se hacen más profundas y el poeta despliega una escritura que se ve afectada por la influencia que el otro ejerce sobre él y que él, a su vez, ejerce sobre el otro. En este sentido, Millán se ve reflejado en esta otredad en el sentido que plantea Silvestre Hernández (2011): «las relaciones intertextuales se dan en el enunciado, texto o discurso donde se ‘asoma’ lo *otro*, lo *alterno*, con miras al diálogo, al reconocimiento de su *presencia*, y ‘el otro’ aparece como un semejante en tanto sujeto discursivo» (p. 20)

La sección inicia con «La letra inicial», que hace referencia a la primera observación que se hace del cuadro y que destaca las características generales de la pintura, haciendo hincapié en la composición de esta y los elementos que le dan vida: la posición de Narciso, su reflejo en el agua y los elementos naturales que adornan la escena. Es a partir del segundo poema, «El reflejo», que se desarrolla una escritura donde aparece el concepto del *otro*. En el poema, la voz poética parece provenir del propio Narciso, quien, al encontrarse con su reflejo, inicia una reflexión que pone en entredicho su concepción del presente, de sí mismo y de este *otro* que es su reflejo: «Yo soy la imagen que jamás se borra, / soy el reflejo sobre las eternas aguas, / soy el rostro de todos y de nadie» (p. 52). En el ejercicio que Narciso realiza al momento de mirar su reflejo, nos percatamos de que existe una inclinación hacia la *otredad*, a reconocerse en el *otro*, más allá de que lo que esté viendo sea un reflejo en el agua. Como lo establece Narciso, es uno, todos y ninguno al mismo tiempo, y esta conclusión surge luego de verse reflejado. A medida que la lectura progresa, nos percatamos de que esta sección ahonda, poema a poema, en la relación que el observador de la pintura, la voz poética y Narciso establecen con la otredad. Georges Didi-Huberman establece que «Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción en el saber) y *conocimiento* (la interrupción en el caos)» (2012, p. 25), lo que nos lleva a pensar que, a través de la figura de Narciso, la voz poética nos invita a concebir la imagen, el reflejo, no tan sólo como una simple visión, sino también como una ventana hacia el (auto)conocimiento, como una huella que permita explorar aquello que se ve representado y expuesto en la imagen.

El quinto poema, titulado «El abismo», resulta interesante sobre todo considerando algunas apreciaciones teóricas en torno al concepto del *otro* propuesto por Emmanuel Lévinas.²⁸ En el poema señalado, la voz poética hace alusión —o tal vez imagina viendo el cuadro y teniendo en consideración lo que establece el relato de Narciso— lo que ocurre con este al momento de verse reflejado y deja entrever lo fatídico de este encuentro:

²⁸ Referimos a las ideas que Emmanuel Lévinas propone respecto del *otro*, de la *alteridad* y que se encuentran desarrolladas con profundidad en su libro *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (2002). En dicho trabajo, Lévinas plantea que somos capaces de reconocernos y cuestionarnos siendo sujetos *responsables* que, en nuestro encuentro con el Otro, podemos reconocernos, evidenciando que esta otredad, también nos constituye. En nuestra relación con el Otro, como lo propone Olaya Fernández, el Yo «pasa a definirse como un ser relacional, que se posiciona con respecto a la alteridad y que precisamente se erige en sujeto cuando se confronta a otro sujeto diferente, a una otredad que le interpela». (2015, p. 427).

Entre un Narciso y otro se abre el abismo.
 Se levanta un espejo de prohibido hielo.
 A través del azogue con caras idénticas
 ambos se ven, se buscan, se miran,
 gemelos lejanos,
 desgajados
 por una transparencia insalvable. (p. 55)

El primer verso establece que Narciso y su reflejo no son lo mismo, son dos Narcisos distintos, separados por un abismo. Al reconocerse como distintos, pero con rostros similares, se desencadena un juego, una búsqueda que nunca llegará a concretarse con el anhelado encuentro. Esta búsqueda, sin embargo, en conjunto con el reconocimiento de este *otro*, desencadena una serie de acciones, sensaciones y pensamientos que la voz poética abordará posteriormente con otros poemas.²⁹ Como lo propone Lévinas: «El yo, no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece» (2002, p. 60). Este abismo que se genera entre ambos Narcisos es lo que detona la necesidad del original por identificarse, por tener y recobrar su identidad. De ahí que todo lo que ocurra con él se vea afectado por su encuentro con el reflejo y con la crisis identitaria que de ahí se desprende. Como lo precisa Víctor Adolfo Iza al estudiar a Lévinas: «Y es el otro, según Lévinas quien “engendra” al ser (sí mismo) desde el infinito y es en el otro «sin rostro» concreto donde puede descubrir la verdad de su mismidad» (2018, p. 71).

«Narciso de pesadilla» es otro poema de gran relevancia en la progresión de la sección dedicada a esta pintura, ya que es uno de los textos que pone de manifiesto la toma de conciencia por parte del personaje y el reconocimiento del abismo que lo separa de su reflejo. Del mismo modo, se hace el contraste entre el embelesamiento inicial que Narciso siente al observarse reflejado en el agua y la realización del horror que subyace tras esta conciencia del otro y el no poder reconocerse al no poseer una identidad definida. El poema, compuesto de tan sólo seis versos, deja entrever el horror que esto genera en Narciso:

²⁹ Mucho de lo que la voz poética relata a través de la pintura de Narciso puede ser entendido como una representación de la propia experiencia de Millán, quien a lo largo de su vida ha manifestado la necesidad de comprenderse a sí mismo y a su historia. En *Autorretrato de memoria* (2005) y *Gabinete de papel* (2008), esto se ve desarrollado con mayor profundidad y detención, al desplegar una escritura marcadamente autobiográfica.

Narciso se mira en un estanque
de ácido.
Observa como su reflejo desaparece
comido por las aguas verdosas.
Cuando el espejismo corroe los ojos,
el embeleso es la máscara del horror. (p. 58)

La realización del horror, de verse reflejado en ácido, genera un cambio trágico en Narciso, quien siente el temor de ver desaparecer tanto su reflejo como a sí mismo. Como dicta el último verso, el embelesamiento al que se vio sometido en primera instancia prontamente se ve reemplazado por la realidad: el horror detrás de la realidad. Por este motivo, el siguiente poema, «El despertar de Narciso», inicia con los siguientes versos: «La imagen es devuelta y arrojada / al rostro como un jarro de agua fría» (p. 57). El impacto de verse enfrentado a esta realidad ignorada genera un cambio, es impactante, es un balde de agua fría para Narciso. Parece ser que, de acuerdo con Millán, la realidad se configura a partir de este contraste entre embelesamiento y horror. La realización de Narciso pone de manifiesto esta idea y, al mismo tiempo, lo confunde: no se sabe con certeza cuál es la realidad. Siguiendo con las ideas señaladas previamente, Lévinas detalla: «El Yo es idéntico hasta en sus alteraciones, aún en otro sentido. En efecto, el yo que piensa se escucha pensar o se espanta de sus profundidades y, para sí, es otro» (2002, p. 60). Estas ideas en torno a la escritura de Millán nos permiten visualizar en el poeta una escritura atravesada por la *fragmentación*³⁰, lo que se ve reflejado, en el caso de *Claroscuro*, a través de la pluralidad de voces y los cambios de perspectiva de la voz poética.

Los cambios en la perspectiva desde la que se escribe y observa la pintura son recurrentes a lo largo del poemario. En esta sección lo podemos ver representado en el poema «Caravaggio ante un espejo», donde se ve al propio Caravaggio mirando su reflejo, lo que provoca un proceso similar al que lleva a cabo Narciso. Si revisamos el poema «La firma», podemos ver que en uno de los versos se lee: «el rostro que miro es mi propia firma en el agua» (p. 65). Esto cobrará mayor sentido si nos remitimos al poema de Caravaggio viéndose al espejo:

³⁰ La *fragmentación* del sujeto poético es un elemento que se ve representado en gran parte de la obra de Gonzalo Millán y se manifiesta como un tópico recurrente en la producción escrita del poeta. Este rasgo se puede observar en diversos niveles en su escritura poética y alude, fundamentalmente, al reconocimiento de su propia persona a través de la escritura, haciendo un recorrido por sus memorias desde la infancia hasta la adultez. Trabajos como los de Hernández (2008), Roca (2007), Garrido (2015) y Vergara y Videla (2021) permiten profundizar en este aspecto de la escritura de Millán.

Es mi propio rostro
la firma que miro en el agua.
Es mi propia firma
el rostro que miro en el agua.
No sé si estoy iluminado o ciego.
Ya no veo otra cosa que no sea yo mismo. (p. 66)

4. Conclusiones

La observación de estas pinturas lleva tanto a la voz poética como al propio autor a entrar en un trance que le permite pensar el mundo y pensarse a sí mismo de una manera distinta, dando a entender con ello que el arte tiene la capacidad de comunicar y afectar los sentidos al ponernos en una situación donde podemos enfrentarnos a una otredad, observándola y reconociéndonos, incluso como sujetos fragmentados, en ese proceso. La inclinación del escritor hacia una poética en la que texto e imagen se entrelazan utilizando como referente principal las artes visuales, permitirá encaminar su escritura hacia la construcción de un universo poético que, representado a través de su *Croquis*, se configura como un espacio expositivo en el que ambas disciplinas dialogan y se complementan. En este trayecto, el método ecfrástico se presenta como un procedimiento fundamental para detonar procesos imaginativos y representativos en los que los referentes intertextuales utilizados por Millán se presentan como huellas que el lector debe seguir, guiándose por lo que es dicho a través de estas imágenes escritas.

Millán es capaz de validar su idea inicial, basada en el hecho de que las referencias que utiliza como modelo de inspiración para sus textos no sólo funcionan como elementos inscritos en la tradición cultural Occidental que dan mayor profundidad a sus escritos, sino que también son herramientas que detonan el proceso imaginativo y analítico de quien observa y lee, al tiempo que propician una relación interdisciplinaria entre literatura y artes visuales. Con su poética, Millán nos lleva a comprender que la palabra tiene vida, por lo que debe ser utilizada comprendiendo su alcance, reivindicando con ello las ideas a partir de las que se propuso finalizar *Virus* e iniciar su *Croquis* con *Clarooscuro*. Como lo señala en el poema «Arena y lacre»: «La pluma tiene lengua de candela. / La tinta brilla como fresca sangre» (p. 75).

Referencias

- Agudelo, P. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la Retórica antigua a la Crítica literaria. *Lingüística y Literatura*, 60, 75-92. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12548>
- Apollinaire, G. (1913). *Les peintres cubistes*. Eugène Figuière & Cie.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto*. Siglo XXI Editores.
- Bianchi, S. (1983). *Entre la lluvia y el arcoíris: Algunos jóvenes poetas chilenos*. Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile.
- Bianchi, S. (1995). *La memoria: modelo para armar*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Editora Nacional.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Bohn, W. (2001). *Modern visual poetry*. Associated University Presses.
- Campos, J. (1987). *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Ediciones Literatura Americana Reunida.
- Caravaggio. (1596-1598). *Baco* [Pintura]. Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/01/10bacch.html>
- Caravaggio. (1598-1599). *Narciso* [Pintura]. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Italia. <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/03/21narcis.html>
- Caravaggio. (1606). *María Magdalena en éxtasis* [Pintura]. Colección privada. <https://www.caravaggio.org/the-magda-len-in-ecstasy.jsp>
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI Editores.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A. de C.V.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura*. Galaxia Gutenberg.
- Fernández Guerrero, O. (2015). Lévinas y la alteridad: cinco planos. *Brocar*, 39, 423-443. <https://doi.org/10.18172/brocar.2902>
- Galindo, O. (2010). El lugar de lo real: la poesía del cono sur en los años sesenta. *Estudios filológicos*, 45, 23-33. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132010000100002>
- Garrido, R. (2015). *La imagen escrita. Croquis de Gonzalo Millán*. Altazor.
- García, J. (2006, 27 de agosto). Hay que salvar el pellejo como sea. *La Nación*. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-265680.html>
- Giraldo, L. M. (2009). El mundo entra por los ojos: poesía y poética de Gonzalo Millán. *Anales de Literatura Chilena*, 12, 115-128. <https://analesdearquitectura.uc.cl/index.php/alch/article/view/32837>
- Groys, B. (2011). El curador como iconoclasta. *Criterios*, 2, 23-34.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago.
- Hernández, S. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtin. *Contribuciones desde Coatepec*, 21, 11-32. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28122683002>
- Hoefler, W. (2004). Presupuesto para una lectura de Claroscuro de Gonzalo Millán. *Anales de Literatura Chilena*, 5, 213-220.

<https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-586958.html>

Leal, F. (2008). Claroscuro de Gonzalo Millán (primera lectura). *HPR*, 7(2), 30-49. <https://hpr-ojs-tamu.tdl.org/hpr/article/view/99>

Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme.

Mallarmé, S. (1982). *Poesía*. Plaza & Janés.

Millán, G. (2002). *Claro/Oscuro*. RIL.

Millán, G. (2012). *La poesía no es personal*. Alquimia.

Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.

Paz, O. (2000). *Excursiones / Incursiones: Obras completas. Vol. II*. Galaxia Gutenberg.

Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI Editores.

Tanizaki, J. (2016). *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela S.A.

Zamora, A. (2002). Soy totalmente anti-música. Conversación con Gonzalo Millán.

Zurbarán, F. (1630-1633). *Santa Águeda* [Pintura]. Musée Fabre, Montpellier, Francia. <https://www.wga.hu/html/z/zurbaran/1/agatha.html>