

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

HACIA UNA POÉTICA DE *CLARO/* *OSCURO*, POEMARIO DE GONZALO MILLÁN

Informe de Seminario para optar al Grado de Licenciado en
Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumno:

Patricio Andrés Rodríguez Moreno

Profesor guía: Sr. Dr. Cristián Leonardo Cisternas Ampuero
Santiago, Chile 2008

Epígrafe . .	4
RESUMEN . .	5
INTRODUCCIÓN . .	6
CAPÍTULO I. PRIMERA APROXIMACIÓN GENERACIONAL Y TERMINOLÓGICA . .	7
1.1. Características generales de la poesía de la generación del sesenta . .	7
1.2. Lo que entendemos por poética . .	9
1.3. El potencial de la palabra Claro/Oscuro . .	10
1.3.1. Polisemia . .	10
1.3.2. Ambigüedad . .	13
1.3.3. Síntesis . .	15
CAPÍTULO II. CONCEPTUALIZACIONES EN TORNO AL ARTE: REPRESENTACIÓN Y CONTEXTO . .	18
2.1. La pintura de Caravaggio y Zurbarán . .	18
2.2. El recurso ecrástico . .	20
2.3. La videosfera: era de lo visual . .	21
2.4. Mecanismos de reproducción técnica y lo masivo . .	22
CAPÍTULO III. RECURSOS DE LA LEGALIDAD LITERARIA . .	26
3.1. Sobre lo ficcional y el problema de lo biográfico . .	26
3.2. Reciclamientos mitológicos . .	32
3.3. Baco: la máscara y el personaje . .	38
CAPÍTULO IV. CONFORMACIONES ESTÉTICAS . .	42
4.1. El feísmo como alternativa . .	42
4.2. Lo erótico y el proceso de descomposición natural . .	45
4.3. Dos aspectos de lo demoníaco: la tentación y el desmembramiento . .	48
4.4. Análisis en base a algunos símbolos medievales de lo demoníaco . .	53
CONCLUSIONES . .	57
BIBLIOGRAFÍA . .	58
Obras del autor . .	58
Obras en las que se incluye al autor . .	58
Artículos en revistas y la red sobre la obra del autor . .	58
Historia y crítica poética . .	58
Historia y crítica del arte . .	59
Tesis sobre la obra <i>Claro/Oscuro</i> y la técnica del claroscuro . .	59
Artículos periodísticos . .	59
Diccionarios y manuales . .	60
Otros textos . .	60

Epígrafe

En la figura que se llama oxímoron se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas, de un sol negro.

BORGES: El Zahir.

RESUMEN

Se pretende establecer una poética de *Claro/Oscuro*¹, lo que es equivalente a deslindar la forma en que se construye este artificio poético, analizando e interpretando la susodicha obra en sí misma y en su relación con los diversos intertextos que la configuran. En este trabajo se busca formular claramente algunas pautas para la comprensión del texto. Para llegar a este fin recurriremos a la identificación de diferentes herramientas y procesos, los que serán explicados y aplicados a múltiples poemas de la obra. Los procesos y herramientas serán definidos conceptualmente e indicada su procedencia a medida que se vayan presentando dentro de las diferentes secciones que estableceremos.

¹ La obra *Claro/Oscuro* se publica en el año 2002 y Gonzalo Millán la creó pensando en que iba a ser la primera parte de una trilogía. Desafortunadamente el poeta fallece el 14 de octubre del 2006, producto de un cáncer, pero como se puede apreciar en la siguiente noticia, el proyecto antes referido, póstumamente se concretó: "Croquis: Trilogía de Gonzalo Millán Ediciones Universidad Diego Portales ha publicado *Gabinete de Papel*, obra con la cual se completa la esperada trilogía del poeta chileno Gonzalo Millán. Esta trilogía, titulada *Croquis*, contiene también *Clarooscuro* (2002) y *Autorretrato de Memoria* (2005), libros que el reconocido escritor alcanzó a ver publicados en vida. *Gabinete de papel* ya está a la venta en las librerías." Fuente: Noticia publicada en la revista Grifo (versión electrónica) en el año 2008. Disponible en la siguiente dirección: http://www.revistagrifo.cl/detalle_noticia.php?id=85

INTRODUCCIÓN

Mi relación con esta obra no fue de amor a primera vista. Todo lo contrario. La primera vez que la leí me pareció a pesar de su brevedad, un fárrago. Tanta descripción, tanta ampulosidad en las poses, tantas instrucciones para imaginar. Lo que anteriormente narré, cambió de golpe el día en contemplé los cuadros de los dos pintores que se mencionan en el libro: Zurbarán y Caravaggio, sobre todo del último.

Me parecía estar leyendo otro texto, las descripciones antes asfixiantes ahora parecían dibujar por medio del lenguaje, inéditas sensaciones, distintos movimientos. Este primer descubrimiento me motivó a seguir investigando y encontrando detalles, inexactitudes, datos históricos que no siempre correspondían a la realidad y que muchas veces huían decididamente hacia lo ficcional.

Lo que se presenta a continuación, no es otra cosa que el registro de lo que fui encontrando a medida que trabajaba con diferentes intertextos y lograba comprender algunas claves del poema. Espero que el lector de este trabajo transite conmigo a través de estas páginas y pueda “enamorarse” de este libro, así como lo he hecho yo.

CAPÍTULO I. PRIMERA APROXIMACIÓN GENERACIONAL Y TERMINOLÓGICA

1.1. Características generales de la poesía de la generación del sesenta

Jaime Concha afirma que el surgimiento de la nueva poesía chilena, posiblemente, pudiera fijarse en 1965. Los jóvenes poetas, inician su trayecto entre la revolución cubana y la elección de Salvador Allende. Sin perjuicio de lo anterior, se establece como hito que marca la aparición de estos poetas la publicación de *Esta Rosa Negra*, de Oscar Hahn, ya que a partir de esta, se suceden profusamente muchas, que se interrumpirán con el golpe militar de 1973. (Zaldívar, 1998: 14)

Ahora, con una sucinta reseña generacional establecida, revisemos algunos aspectos fundamentales que se dieron en momentos anteriores, de más baja efervescencia social.

Para que se logre una sólida creación de parte de un colectivo, se necesita por lo menos algo de buena voluntad en el grupo. Afortunadamente, como nos explica Jaime Concha en relación a la generación del 60: "... con su espíritu y en sus actitudes, fundan relaciones de real camaradería, superando definitivamente las rivalidades endémicas de la poesía chilena." (Zaldívar, 1998: 17)

Con esto, se conseguirá atesorar un legado cultural de enorme valor para la sociedad chilena. Como nos explica María Inés Zaldívar, el oficio del poeta abre sus círculos a una sociedad amplia, que incluye a universitarios, trabajadores y al pueblo interesado en general, cosa que se mantiene hasta el golpe militar, y luego, de una manera mucho más dispersa (dada la distancia geográfica propia de todo exilio), propiciará los diálogos de la resistencia de los que están repartidos por todo el mundo. (1998: 17)

Sin embargo, antes del pronunciamiento militar, el ambiente social presenta ciertas características también reconocibles en la obra de estos poetas como: "La atmósfera desgarrada y escindida, la que se reconocía como uno de los rasgos más recurrentes en la joven poesía" (Campos, 1987: 18)

La poesía realmente no era recepcionada a través de una comprensión crítica, que la enmarcase dentro de la tradición poética chilena o latinoamericana. El camino más fácil como siempre era la estigmatización, que muchas veces se mostró mediante los siguientes términos: "... "poesía alienada", "hermética", "no comprometida"" (Campos, 1987: 18)

Con estos vocablos peyorativos se quería dar a entender, que esta poesía siendo muy personal, era incapaz de dar cuenta de los cambios sociales, del contexto histórico chileno que sucedieron desde 1961 a 1973. (Campos, 1987: 18)

Características como: "La solitaria postura del hablante, las escisiones personales, el sentimiento agónico y marginal" (1987: 20), daban paso a la reconstrucción de una patria devastada, según afirma Javier Campos. Esta poesía joven y nueva había sufrido la represión, al igual que gran parte de la sociedad, cosa que le había relegado y opacado.

A pesar de esto en ella se observaba: "... el cambio substancial de su proceso de transformación previa a septiembre de 1973." (Campos, 1987: 18)

Comunes en la época eran también: "... los cuestionamientos a la simbología religiosa, el poder establecido, la infancia, la juventud alienada por los medios masivos -haciendo uso de esos medios e incorporándolos como motivos poéticos-, la remotivación de los viejos temas de la muerte y del amor, pero desde una perspectiva más humanista el primero y bastante desacralizado el segundo." (Campos, 1987: 24)

El denominador común de toda esta poesía resultó ser el hibridaje, el que entremezclaba distintas gamas de un espectro poético amplio. En esta mezcla interactuaban vertientes: "... antipoéticas, conversacionales, concretistas, neovanguardistas" (Campos, 1987: 24)

La mayor parte de la poesía joven latinoamericana, en la cual se insertaba significativamente la poesía chilena de los sesenta, nos dice Javier Campos: "... poseía una continuidad retrospectiva y crítica a partir de las primeras vanguardias, así como las lecciones recobradas de la renovación poética europea y anglosajona." (1987: 24)

Cedomil Goic, apunta muy acertadamente características transversales a la literatura de estas generaciones recientes, y que son del todo aplicables a la generación del sesenta, y por ende, a la poesía de Gonzalo Millán (nacido en el año 1947). Nos explica al respecto: "La tendencia dominante en las generaciones recientes es irrealista, inclinada a la negación escéptica de la representación, irónica y lúdicamente envuelta en la dispersión del narrador y la multiplicación de las situaciones narrativas" (1988: 24)

Goic entiende el irrealismo como un giro del realismo, ya que valiéndose de los mismos elementos, presenta una atmósfera extraña, novedosa, viciada o metamorfoseada mediante el juego imaginativo de los cruces y asociaciones violentas. Todo este "juego", propicia la dispersión del narrador y la multiplicación de situaciones narrativas, problematizando las definiciones del sujeto y del contexto, y así dotándolas de complejidades propias y características de inéditas situaciones históricas.²

Un elemento que paradójicamente beneficia a los poetas del período, en el sentido de la creación, es el exilio. La apertura de las sociedades a las cuales les toca llegar, la multiplicidad de recursos tecnológicos, y el rico patrimonio histórico y cultural de estas naciones, les incita y obliga a integrar diversas lecturas y experiencias a su competencia. Gonzalo Millán expresa refiriéndose a su exilio en Canadá: "Allí descubrí que eran importantes ciertos poetas de la poesía norteamericana, oriental: china y japonesa, y también muy importante la poesía contemporánea, moderna, en sus aspectos más ligados a las artes plásticas, Apollinaire por ejemplo con el cubismo." (Gómez, 2001)

Esta arremetida de nuevos referentes (tradicionales o de avanzada) permite a los poetas de la diáspora en general y a Gonzalo Millán en particular, un fructífero diálogo no solo con lecturas diferentes, sino también con artes completamente distintos, como la pintura, la escultura (en general la plástica), que en ese momento se presentan particularmente receptivas a innovaciones, producto de los rápidos avances sociales y técnicos de los países desarrollados. Todo lo anterior dispone a que la poesía establezca remozadas relaciones estéticas, las que se ven reflejadas a través de distintos cambios

² Cedomil Goic va más allá, cuando se refiere a lo que sucede en esta época de cambios, con los géneros literarios entendidos a la manera de antaño. Nos dice al respecto: "Los géneros literarios tradicionales son objeto de una destrucción; se mezclan los aspectos tipológicos y modales de variados discursos; el énfasis se traslada sobre su interacción bajo los nombres de intertextualidad, la carnavalización, el inclusionismo. El grotesco moderno (W. Kayser) y el grotesco realista (M. Bajtin) propone nuevos términos para la ambigüedad y la visión contradictoria del mundo." (1988: 29)

de paradigma, giros de las imágenes, del lenguaje, de la disposición tipográfica, etc, en fin, todos esos elementos que se presentaron en la época de la vanguardia como alternativas, y que muchas veces permanecieron olvidados, aguardando momentos más propicios para emerger. Acerca de esto, nos explica Goic: “La creación verbal y la selección léxica abandonan las limitaciones impuestas por el buen gusto y la belleza convencionales e incorporan al texto poético los motivos de las esferas mecánicas tecnológicas de la realidad; el lenguaje de los avisos publicitarios; y los procedimientos de superposición de la pintura.” (1988: 28)

Por todos los cambios antes mencionados, la poesía tiende a hacerse compleja y ambigua, ya que en innumerables ocasiones tiende a querer reflejar: “... la instancia narrativa o productiva en el poema como medio de conducción, interpretación, corrección tentativa, juego inconsecuente o destructivo.” (Goic, 1988: 28)

Lo que nosotros denominaremos “reciclaje”, es decir, la reincorporación de distintos elementos, desechados en el pasado y reutilizados mediante distintos recursos poéticos, propicia un estilo que parece ilusoriamente adaptarse a los cambios de las sociedades, en la amplitud de distintos ámbitos. En palabras de Goic: “Entre los determinantes estilísticos se extrema la cita de textos preexistentes y la autocita, la repetición textual que crea ritmos regulares o desconcertantes; la parodia, el *pastiche*; la mezcla de lenguajes, los metaplasmos verbales, las jitanjáforas, las jergas inventadas.” (1988: 24)

Para finalizar esta parte, el mismo Goic, explica lúcidamente aquello que en ese trance histórico, la sensibilidad enajenada de la crítica no había logrado entender: “la destrucción de los modos convencionales de representación y de configuración de la obra y del discurso literario es interpretada ideológicamente como escritura equivalente a la posición crítica frente al estado político-social o como discurso subversivo.” (1988: 24)

1.2. Lo que entendemos por poética

Antes de proseguir, se hace necesario aclarar cada uno de los términos implicados en el título de este trabajo. Cuando hablamos de “poética”, siguiendo a Todorov, debemos pensar que el objeto de esta: “...no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces toda obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles.” (1975: 22)

La obra *Claro/Oscuro*, será entonces la materialización de distintas propiedades, que se expresan de una forma no explícita en ella. Esta realización posible (la obra en cuestión), se estructura a través de una serie de recursos: temáticos, semióticos, sintácticos, cada uno de los cuales se intentará abordar en este informe, intentando a su vez relacionar las partes de la estructura con la totalidad.

Para aclarar aun más el término “poética”, ahora le revisaremos en la especificidad de los hechos del lenguaje, es decir, en el trabajo de articulación de una obra literaria. Acerca de ello, nos dice lúcidamente Valéry: “... nombre de todo aquello que se relaciona con la creación o con la composición de obras las cuales el lenguaje es al mismo tiempo la sustancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos a la poesía.” (Todorov, 1975: 23)

Se entiende que Valéry, utiliza el término poética, no solo como un catálogo, una enumeración de recursos acotados, los cuales mediante un calco son identificables en las obras de distintos géneros literarios. Sin perjuicio de lo anterior, nosotros recurriremos a veces a la herramienta de las llamadas figuras o tropos, y en general a recursos que fueron establecidos con idénticos fines, en la construcción de las obras.

1.3. El potencial de la palabra Claro/Oscuro

Siguiendo con las aclaraciones pertinentes, y yendo más allá en el sentido de que el bagaje cultural implicado en la palabra Claro/Oscuro, es vital para entender los distintos aspectos acerca de los cuales dará cuenta el trabajo, identificaremos algunos elementos implicados en la construcción de esta palabra.

Lo primero que salta a la vista, es que la forma de escritura de esta palabra, es un invento del poeta Gonzalo Millán. El la escribe de la siguiente forma, y de manera no menor, es el título de la obra que analizaremos:

“CLARO/OSCURO”³ (2002: 3)

Como se puede ver, son dos palabras (des)unidas mediante un guión oblicuo. Este guión puede estar uniendo o separando las palabras, ya que se puede entender simultáneamente, como un guión de unión o como una raya de división.

Los vocablos que se implican en relación, además, pueden ser entendidos como antónimos, como opuestos, cosa que revisaremos en detalle más adelante. Ahora, revisaremos el término inventado, como si se tratara de una palabra afín que se lee de igual forma, aunque se escribe en un solo sintagma y sin guión que indique que sea palabra compuesta.

1.3.1. Polisemia

Vamos entonces a las primeras dos acepciones de la palabra “claroscuro”. Se nos dice en DRAE⁴: “1.m. Pint. Distribución muy acusada de la luz y de las sombras en un cuadro. 2. m. Pint. Diseño o dibujo que no tiene más que un color sobre el campo en que se pinta, sea en lienzo o en papel.” Ambas definiciones provienen de la pintura. La primera se refiere al color, al contraste que se realiza de manera intencional entre los tonos más luminosos y lo menos luminosos, los que curiosamente se integran los unos a los otros en la composición. La segunda se refiere a un dibujo monocromo, que para poder expresar el efecto de volumen organiza los tonos claros y oscuros simulando profundidad. Como se puede entender, el claroscuro es un recurso, una técnica que emplea un método simple,

³ *Curiosamente, en la portada del susodicho libro aparece el título escrito de la siguiente forma: “Claroscuro”, todo en un mismo sintagma. A pesar de esto se destaca la singularidad y diferenciación de los conceptos, escribiendo cada uno con blanco o negro, hasta su punto de unión (la letra intermedia “o”). En realidad no sé si tal ambigüedad se deba a una falta editorial. El hecho es que la interpreto como un atisbo de lo que se presenta en esta obra: una constante movilidad y versatilidad de las palabras escritas y todo lo que ello implica.*

⁴ De aquí en adelante, si se recurre a un diccionario o texto afín y no se cita refiriendo año, se tratará de un recurso disponible en la red. En todo caso, en la sección dedicada a la bibliografía se encontrará su lugar de disponibilidad debidamente indicado.

basado en los extremos opuestos de la escala valorística (de los tonos y contrastes del color), para lograr diferentes efectos, en especial el volumen.

En este diccionario falta la definición del término visto como una técnica llevada a su máximo esplendor en la historia del arte, mediante varios representantes. Esto lo veremos más adelante, pero como adelanto, revisaremos lo que nos dice Walter Hoefler, en relación a la técnica del claroscuro como recurso representativo del barroco⁵. Llama la atención acerca de lo conflictivo y amplio del término y lo caracteriza por su capacidad abarcadora y su potencial de actualización: “Este carácter conflictivo, quedó quizás marcado aparentemente en uno de sus recursos más flagrantes, el claroscuro, símbolo discreto de tanta barrera oposicional como aquella de luz y sombra, de norte y sur, de mal y de bien, de arriba abajo, de noche y día, hasta de tiempo y espacio, para no ir tan lejos. Pero sabemos que el sistema de oposiciones no se queda ahí, que ha sido también fructífera modalidad de producción intelectual en la lógica, en la lingüística, en la antropología, en la literatura.” (2004: 214)

Los términos que implican contradicción en su estructura, como se puede apreciar, también implican una problematización del mundo, que tiende a enriquecer la realidad, en tanto se ofrece una cierta capacidad de acomodación, a diferentes perspectivas dadas en el tiempo y en el espacio.

La tercera acepción que se nos entrega el diccionario, tiene que ver con la escritura, y la anoto a continuación: “3.m. Aspecto que ofrece la escritura mediante la combinación de los trazos gruesos, medianos y finos de las letras.” Este significado tiene que ver con los matices que se ofrecen en la tipografía, y que pueden configurar diferentes estilos y modos de registro escritural.

Sin ser un concepto demasiado iluminador, paradójicamente lo es, pero por otra razón.

El trabajo de relación entre las artes de la pintura y la escritura que realiza Gonzalo Millán a lo largo del poemario, y que lleva a cabo mediante el recurso egráfico (que explicaremos y ejemplificaremos más adelante), son entregados a modo de definiciones relacionadas, en este primer rastreo y explicación del término Claro/Oscuro.

Hemos llegado ya a la cuarta y última definición entregada en el diccionario, la que significativamente se aleja de todas las demás, ya que no pertenece a las artes, ni es un recurso, sino que de manera general se presenta como un conjunto de rasgos: “4. m. Conjunto de rasgos contradictorios de una persona, de una situación o de una cosa.” Este conjunto de rasgos, no es cualquier tipo de rasgos. Deben ser, o propiciar lo contradictorio. Otra cosa altamente atractiva de esta definición, está dado en que no sólo abarca a los seres humanos, sino que se extiende a lo contextual y a los seres inanimados. En cierto sentido, iguala ser humano, contexto, y cosa, situación que se verá reflejada reiteradamente en el poemario que analizaremos por medio de diversas fragmentaciones del hablante, descuartizamiento y fetichización del cuerpo femenino, dudosas referencias históricas, entre otros elementos.

Esta superposición de elementos contradictorios es apreciable en los siguientes versos que analizaremos, y que proceden de la visión del cuadro Baco:

⁵ Con respecto a este interesante tema, el barroco, resulta muy interesante y completa la tesis de Carla Morales Ebner: “*Claroscuro* de Gonzalo Millán: barroco y textualidad interartística”, que revisa este estilo artístico en el mismo poemario que nosotros trabajamos.

“EL VINO (8)⁶ La oferta es invariable No importa cuánto tiempo demores tu decisión.” (2002: 49)

Por el momento y sin más información podemos entender que la oferta acerca de la cual se habla es el vino, un alcohol etílico. Esta oferta adquiere características míticas, ya que su invariabilidad en relación al paso del tiempo, no es problema alguno. No es anecdótico para el caso, que este cuadro pintado por Caravaggio represente a Baco, ofreciendo “al público” una copa, por ello se le observa en una pose que sugiere el brindis. Este brebaje podemos decir, está por encima de la temporalidad normal, expresando de esta manera una característica, que si no es superior, es distinta, otra. Por todo lo anterior, se entiende que la supuesta decisión del receptor creado en el poema, palidece ante la inalterada vitalidad del elixir. Sigamos:

“No importa que ahora la rechaces, la mano sucia estará siempre tendida, la oferta del vino siempre se mantiene.” (2002: 49)

Prosigue la idea de dos temporalidades contrapuestas: una cotidiana y normal expresada mediante “ahora”, es decir, hoy día, en este momento, y una temporalidad mítica, que no obedece al orden temporal natural, y que se manifiesta mediante el grandilocuente “siempre”. Nuevamente también se persiste en remarcar, lo insignificante del hecho de voluntad humana, expresado mediante la encrucijada de la decisión. Ahora finaliza el poema:

“Sé y no sé lo que me ofrece el fondo del morado vértigo. La prudencia tiembla ante la elipse de sangre violácea.” (2002: 49)

En estos versos, se concede un momento de lucidez especial al receptor dentro del poema, al que anteriormente se había desvalorizado, haciéndole insignificante. Por única vez parece tomar conciencia de la diferencia insoslayable entre estos dos órdenes que antes determinamos, un orden natural y un orden mítico. “Sabe”, lo que puede comprender y se relaciona con su esfera humana, y abiertamente “no sabe”, lo que emana de otra esfera diferente a la suya. Sin embargo, finalmente, tal lucidez se ve cuestionada, ante el color, incitante y atractivo para los sentidos, del vino, estímulo que finalmente apela a las pasiones más básicas del hombre, a lo primario. Este color se reviste de características que son enajenantes como el “vértigo”, esta sensación desagradable de inestabilidad y mareo, la que se puede relacionar con la metáfora de “el fondo”, entendido no solo como la base, sino como lo más bajo, lo más abyecto, el límite infernal.

Otro ejemplo de elementos contradictorios conflictuados, lo encontramos en el poema “Transparencia de la Santa Mariposa”⁷, correspondiente a la sección de “Diapositivas de Santa Águeda”. Revisemos:

⁶ En el poema “LA SED” (2002: 54) se perfila a un Narciso sediento: “Narciso acudió a la fuente porque sufría de sed”, acerca del cual el hablante cavila sobre si beberá o no de las aguas: “Pero al verse, maravillado, se olvidó de beber”. Finalmente, al parecer se decide: “La sed del beso le hará buscar sus labios en el agua”. Ambos textos están conectados a través de este tema: una oferta funesta relacionada con el beber. Finalmente, revítese el poema “LA COPA” (2002: 44) en el cual el personaje que ofrece este contenedor, es (re)tratado en ásperos términos. Nota: El número ocho entre paréntesis que precede al título de este poema, indica en el poemario a que número corresponde el poema en relación al total derivado del comentario de la visión de una imagen (diapositivas y postales). Cuando el hablante comenta una imagen distinta los números nuevamente parten desde el uno.

⁷ En el apartado sin numeración que lleva el siguiente título: “ELENCO DE LOS SIMBOLOS PRINCIPALES SOMETIDOS A DIVERSAS INTERPRETACIONES Y QUE INTERESAN EN ESPECIAL PARA EL EXAMEN DE LAS OBRAS PICTÓRICAS RELATIVAS A LO DEMONÍACO” (Castelli, 1963). Acá se nos entregan los siguientes significados simbólicos, relativos al insecto

“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” (2002: 15)

Puede apreciarse el juego repetitivo que ejecuta la santa, moviéndose de un polo a otro, de la luz a las tinieblas y viceversa. Obviamente la carga de luz y tinieblas es mucho mayor que claridad y bruma, llegando a decantar el oxímoron moral por excelencia, el bien versus el mal. A pesar de la gravedad que pareciera tener la expresión de una lucha tan antigua e inmortal, el hablante introduce elementos que nuevamente contrarrestan este sentido severo. En este caso es introducido un carrusel, que como quedará claro más adelante no está empleado como metáfora, sino como un objeto referencial:

“Va y viene de la máquina a la sala del Claustro de los Bojes al Museo Fabre, del simulacro a la blanca y vacía pantalla.”(2002: 15)

En este trozo se aclara la materialidad del elemento lúdico antes descrito, ya que se le configura como una máquina. Si entendemos “máquina” desde el psicoanálisis, podemos decir que este elemento inanimado, es un productor, un desencadenador de distintos procesos, los cuales son recepcionados por un sujeto, que a su vez, estructuralmente, está “acondicionado” con máquinas similares, que ejecutan funciones complementarias. Sigamos:

“La santa acerca de la cual se nos habla deambula del Claustro de los Bojes al Museo Fabre” (2002: 15)

Los lugares mencionados, de manera significativa también están relacionados. Esta vez por vecindad. El Claustro se ubica en España, en la ciudad de Sevilla, y el Museo en Francia, en la ciudad de Montpellier. Actualmente esta obra, el cuadro de *Santa Águeda*, se ubica en Francia, en el lugar referido, pero no es posible asegurar que siempre estuvo allí. Posiblemente alguna vez estuvo en Sevilla, trasladada, por razones de fuerza mayor, invasiones, guerras, etc, pero esto es solo una conjetura. Ahora refiriéndose el hablante a la posición de la santa, nos dice:

“Permanece allí quieta por un rato desplegándose temblorosa.” (2002: 15)

Nótese nuevamente la contradicción en la pose de la Santa: quieta pero temblorosa. Además la forma con la que se nos presenta no es la de una persona, es más bien como una pintura, como una tela que se “despliega”, en algún lugar. Llegamos al final del poema donde se realiza un comentario acerca de las vestiduras de la santa:

“El manto púrpura que la envuelve con sus sangrientos lazos le da unas alas de dañada mariposa.”(2002: 15)

El color púrpura de sus vestiduras, es el color de los prelados, de los ministros de la religión católica. Esta santa fue martirizada como veremos en detalle posteriormente, pero sabiendo esto se puede entender lo de “sangrientos lazos”. Nosotros trabajaremos, dada la temática referida a los santos y al martirio, con algunas significaciones de símbolos medievalistas. En esta simbología la mariposa representa dos cosas: la (in)constancia (palabra que en si misma alberga una afirmación y una negación), y la resurrección, que puede ser entendida como la recuperación milagrosa de las heridas que llevan a la muerte, cosa que en efecto debió haber sucedido, dadas las mutilaciones a las cuales fue sometida esta santa.

1.3.2. Ambigüedad

mencionado: “MARIPOSA. - La inconstancia. La resurrección. Posada sobre el borde del sayal de San Antonio, es el signo del *non praevalent*.”

La aparición simultánea de rasgos que son contradictorios, puede convertir la realidad en algo complejo y problemático, difícil de definir y acotar. A esto le llamaremos ambigüedad. Esto lo refiere Gonzalo Millán en una entrevista que le concede a Pedro Pablo Guerrero, y que ilustra muy bien mediante esclarecedores ejemplos, extraídos del poemario que analizamos y de la historia del arte. Veamos: “Lo común que tienen los santos es que están en éxtasis, en una situación de trance. Aunque no lo parezca, Santa Águeda, mostrando en una bandeja sus pechos cercenados, tiene una cara, y eso es lo sorprendente del cuadro, de gran felicidad. Una placidez, incluso cierta coquetería. Y por otro lado, el cuadro de Santa Magdalena es fuertísimo: la agonía, pero a la vez el éxtasis. La muerte y la vida máximas, al mismo tiempo.” (2002)

Podemos identificar estos elementos tensionados, en los siguientes versos pertenecientes a la sección “Postales de Caravaggio”, donde se comenta el cuadro de “Santa Magdalena en Éxtasis”:

“LAS INAUDITAS NOTAS (11) Dicen que el deleite que provocan a la mujer las armonías angélicas, es más fuerte, más dulce, más inmortal que las agonías compartidas con el mejor amante.”(2002: 39)

Primero, se compara el deleite que provocarían las armonías angélicas a la mujer, con el goce producto de la relación sexual. Llevando un poco más lejos las cosas se le compara al orgasmo en el sentido de lo (in)mortal, ya que al orgasmo también se le conoce popularmente como: “la pequeña muerte”, seguramente calcando el dicho original francés. Lo que el orgasmo provocaría, sería de características ambiguas, ya que por un lado se habla de “deleite”, y por otro de “agonía”, cosas que se supone estarían en las antípodas una de la otra. En el mismo poema se continúa de modo indefinido así:

“Dicen que las concordias recónditas son superiores a los acuerdos evidentes.”(2002: 39)

Nuevamente aparece la ambigüedad, expresada a través de la supuesta superioridad de lo secreto a lo evidente, de lo indirecto a lo directo. Nótese como se equiparan realidades opuestas para luego ponerlas de nuevo en contradicción mediante una comparación cualitativa. Y en similar tono se termina con esto:

“Dicen que las inauditas notas del éter derrotan a los arrullos y ruegos de amor que ayer fugaces hacían gemir el aire.” (2002: 39)

En estos versos se confirma la superioridad de lo “celestial”, en oposición a lo “terrenal” y simultáneamente se le otorga una característica de persona a un ser inanimado, el aire, que gimotea, lo que ambigua y “desrealiza” aun más todo el episodio.

En el texto de la tesis “Reflexiones sobre el claroscuro y la línea”, en el cual María Rojas Ledermann reflexiona acerca de las características del claroscuro, es posible notar la misma ambigüedad acerca de la cual hemos venido hablando. Se le refiere del siguiente modo: “Alternativa vital. Lucha cotidiana. Defensa apasionada. El negro y el blanco conservan sus características, ninguno es mayor, ninguno es menor. Al grito del blanco, el negro responde con un silencio igualmente intenso. Creo que son las tensiones permanentes del hombre, de ahí la vitalidad de la escala valorística de contraste.”⁸ (1981: 5)

⁸ De forma similar, el filósofo Heráclito ilustra la tensión entre los términos antagónicos de similar manera: “sólo habrá justicia cuando las dos se afirman (**entiéndase las dos entidades opuestas**), se imponen, quieren ser ellas mismas, y, consecuentemente, la relación justa, ha de ser tensa y polémica” (Varios autores, 1999: 18) El tema que se desprende en el fragmento del griego, es la armonía que emanaría de la polemización. Esto se hace evidente en otro fragmento de tono similar: “De la misma forma, bajo los elementos contrarios en lucha constante, se esconde una ley, un orden”, “que es justicia; si no hay lucha de opuestos (hombre, mujer; rico, pobre; joven, viejo...), hay injusticia, porque un elemento se ha impuesto sobre otro” (Varios autores, 1999: 18) Se entendería por

La autora configura un texto, que pareciera escribirse a partir de lo ambiguo de la autocontestación. La palabra “lucha”, que se puede entender como ataque, se contraponen a “defensa”. Mayor a menor, grito a silencio. De acuerdo a ella estas son las características del negro y del blanco, características que magnifica extendiéndolas y equiparándolas a las tensiones propias de la humanidad, y estableciendo tales tensiones como el modelo de la herramienta del contraste cromático.

1.3.3. Síntesis

Otro aspecto relacionado con el sentido de la palabra Claro/Oscuro se muestra muy tempranamente, a través del siguiente epígrafe de Junichiro Tanizaki: “*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 substancias.*” (2002: 7)

En el fragmento referido se intenta definir una estética de la belleza, en la que claramente se opta por una opción integradora de elementos opuestos (lo claro y lo oscuro). Estos elementos se yuxtaponen y conviven unos con otros, creando en su unidad, lo que se llama belleza. Más adelante se explicita aun más, el requisito inexcusable de la integración entre opuestos: “*la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.*” (2002: 7)

Queda claro entonces, que estos elementos diferentes, que terminan por componer un todo, se requieren el uno al otro, y virtualmente, no existirá nada importante (como por ejemplo, la belleza), de no mediar tal condición.

Lo que hemos intentado explicar, sin pretenderlo, tiene ciertas reminiscencias de Hegel. Este pensador postulaba una superación del dualismo lógico (afirmación, negación), y por ello integró términos que hasta ese momento se consideraban contradictorios.

Los tres momentos de su dialéctica se basaban en: una tesis o una afirmación, una antítesis o negación de esta afirmación inicial, y finalmente y lo más importante, el tercer principio de reconciliación o síntesis, que vinculaba a los elementos que se anteponían en una unidad superior. (Varios autores, 1999: 288-289)

Si trasladamos los términos dialécticos del filósofo a los términos de nuestro asunto, nos quedará esto: claro (afirmación), oscuro (negación), Claro/Oscuro (síntesis).

Tengamos en cuenta que la síntesis es una unidad por sí misma, al igual que cada uno de los términos que en ella conviven antes de integrarla. Este elemento combinatorio entrega una manera radicalmente distinta de pensar (o poetizar) la realidad, ya que huye del principio de verdad (verdadero o falso), y obliga a la elaboración de una lógica alternativa. Esta lógica nueva se acerca bastante a algunos elementos constitutivos de lo ficcional, en el sentido que no se le puede aplicar el principio de verificabilidad y obedece a reglas propias emanadas de una particular lógica interna. Profundizaremos en lo último más adelante.

FélixSchwartzmann, refiriéndose a esta característica paradójica de la síntesis, recurre a la literatura mística, y en específico a la poesía de San Juan de la Cruz, en la búsqueda del sentido. Así nos explica que: “... para el pensamiento místico, ese silencio último constituye un centro de expresividad total, sin dentro ni fuera, desprovisto de intenciones figurativas. Pues dicho silencio, antes que expresión, representa una suerte de actualidad pura.” (1967: 68)

analogía entonces, que en la constitución de lo claroscuro, lo claro y lo oscuro, se conjugan para establecer un equilibrio, elemento que nos remite a la forma en que se representa a la justicia. Nota: Son más todas las inclusiones aclaratorias destacadas con **negrita**.

La síntesis entonces, aplicada a la literatura, constituiría en sí misma la expresividad entera, en tanto esta, ha logrado desprenderse de una pesada carga material (figurativa), y ha logrado por fin llegar a la abstracción. En relación a la representación de “la actualidad pura”, pienso que se refiere a que cuando se llega al límite de lo abstractivo, el pasado y el futuro, es decir, los ejes temporales, ahora carecen de importancia, en tanto el tiempo de la enunciación, es lo único “real”, lo único importante.

Prosigue Schwartzmann, y llega a un tema de vital importancia para nuestro trabajo, la correspondencia pictórica en la literatura, el recurso efrástico. En relación a si es posible o no de ejecutar (siempre desde el punto de vista de lo místico), asevera: “Cualquier tipo de correspondencia pictórica carece de sentido en la música silenciosa y en la iluminada oscuridad de que habla San Juan de la Cruz. Tendiendo al límite de esas asociaciones entre opuestos expresivos, impera la existencia realizada por entero. Es el absoluto, más allá del juego entre apariencia y realidad, donde no cabe el comunicar. (1967: 68)

En el momento que antes comentábamos, cuando se llega al punto culminante y sin retroceso que es la abstracción, el recurso efrástico, la descripción, se convierte en una herramientilla fútil, ya que situados en este trance, las palabras que son solo un medio, palidecen ante la grandilocuencia expresiva que es el “estar aconteciendo”, el presente infinito, el acto.

Este tema tiene mucho que ver con los santos (Águeda, Magdalena y Jerónimo sobre todo), que son integrados a través de diferentes maneras (alusiones, comentarios de cuadros, cavilaciones de ellos mismos como personajes) en el poemario *Claro/Oscuro*.

Habrá notado el lector la similitud entre las asociaciones místicas (paradójicas) y la asociación presente en la palabra Claro/Oscuro, acerca de la cual hemos venido hablando. Comparemos ambas:

“Iluminada oscuridad” (San Juan de la Cruz) “Claro/Oscuro” (Gonzalo Millán)

Parecen casi calcadas. En las dos, el elemento positivo (en términos de proposición), antecede a su negación, que a veces resulta su antónimo. Curiosamente se repiten estas asociaciones en diferentes fuentes de la poesía de Millán, como por ejemplo, en el siguiente epígrafe presentado en *Claro/Oscuro*, atribuido a John Cage:

“Mi pieza favorita es la que oímos todo el tiempo si estamos en silencio.” (2002: 80)

Epígrafe análogo en sentido a la “música silenciosa” de San Juan místico. A pesar de pertenecer a otro texto, profundiza en el elemento sonoro y sordo, en lo musical (además está estrechamente relacionado con su autor, que fue un gran compositor e instrumentista norteamericano).

“TECLADO Quedo: no guarda ningún secreto, su silencio revela todo.” (Varios autores, 1997: 55)

Esta asociación perteneciente al texto titulado: *Seis Poetas de la República/ Antología de Poesía Inédita*⁹, es un poco más rica, en el sentido que se puede entender que los secretos que “revela” el silencio, no son solo el descubrimiento de algo que antes no se mostraba, sino una verdadera “revelación divina”, elemento que parafrasearía en algo el tono de búsqueda del Absoluto de San Juan. Veamos otra:

“Silencio:incesante elocuencia vacía.” (Varios autores, 1997: 59)

⁹ Estos fragmentos pertenecen a este libro de aforismos, que Gonzalo Millán trabajó desde 1990. Lo que a continuación se refiere, pertenece a fragmentos de la sección “Objetos de Meditación”.

Repetidamente el tema del silencio-elocuencia, se retoma. Persiste la asociación musical, y nuevamente se pone al principio el término positivo (“elocuencia”), y al final el negativo (“vacía”) entendido como carencia de algo.

CAPÍTULO II. CONCEPTUALIZACIONES EN TORNO AL ARTE: REPRESENTACIÓN Y CONTEXTO

2.1. La pintura de Caravaggio y Zurbarán

La obra de Caravaggio inspiró a muchos pintores posteriores. Si bien no se puede hablar de una verdadera escuela de este italiano, resultó un hecho que: “son muchos los que imitaron su forma de pintar del natural, y fueron llamados por esto naturalistas” (Varios autores, 1979: 16)

Pintar “del natural” significa pintar del modelo, miméticamente. El término, obviamente, alude a la naturaleza como creación previa, que sirve de inspiración al artista para lograr la verosimilitud en la representación. Como veremos, esto es aplicable sólo hasta cierto punto en la pintura de Caravaggio. Se nos explica que para este artista: “... la imaginación no es más que un modo de eludir los problemas planteados por la realidad; no le interesa lo verosímil, sino lo verdadero; no aquello que puede suceder, sino lo que sucede.” (Varios autores, 1979: 13)

De lo anterior podemos deducir que, primero, la realidad plantea conflictos que pueden ser atenuados por medio de lo imaginativo (lo creativo en tanto alternativa) y segundo, a pesar de la genialidad que este artista en innumerables trabajos aplica para evadir problemas como la censura, el pudor, o la falta de credibilidad que puede emanar de la temática cristiana, él plantea que estos recursos que tan bien maneja, no dibujan la realidad, no la pintan, sino que son la realidad, o más aterrizadamente su fiel representación. Siguiendo con la misma reflexión acerca del arte Caravaggio, todo es más entendible revisando lo siguiente: “Él (**Caravaggio**) afirma el principio de que no son los conceptos abstractos o las ideas filosóficas las que hay que llevar a la tela, sino el conocimiento de la realidad, las cosas tales como son, estudiadas en sus relaciones de lugar, espacio y luz y entendidas como única fuente de verdad.” (Varios autores, 1979: 13)

Como todo artista y en particular como artista plástico, su idioma, su forma expresiva se establecen en base a hechos palpables realizados en la obra (técnicas aplicadas y sus relaciones) y solo posteriormente la realización acabada y lograda de todos estos recursos, dan pie a conceptualizaciones de distintos tipos. En tanto este trabajo (que a veces solo entiende el artista como artífice, como obrero de la técnica) es realizado con éxito, y con ello alcanzado el conocimiento de la realidad (en tanto reto para el pintor), es posible equiparar este logro con algo (con)fiable, fidedigno y verdadero, es decir, aquello anhelado en la expectativas del artista.¹⁰

¹⁰ La eterna tensión que se establece entre el artista y el crítico del arte, es lo que yo vislumbro en esta reflexión: donde el artista ve hechos palpables, materiales y sus relaciones, representados a través de diversas técnicas, el crítico ve distintas teorías o ideas (caso análogo aunque con variantes, se presenta entre el oficio de poeta o escritor y la labor de crítico literario). Aunque ambos puntos de vista son válidos y se complementan mutuamente, el riesgo de hipointerpretación o de hiperinterpretación siempre estará ahí. Lo mismo, pienso, es aplicable a un gran tópico de este poemario, el recurso ecrástico, cuando vemos desde el prisma de lo

Apliquemos todo lo anterior a los siguientes versos pertenecientes a la obra *Seis Poetas de la República/ Antología de Poesía Inédita*, ubicados en la sección “Objetos de meditación”:

“Exacto: la exactitud extrema parece irreal y misteriosa porque lo real es siempre algo inexacto. Una naranja nunca es exactamente naranja.” (Varios autores, 1997: 55)

Nótese como el hablante intenta una definición poética del concepto “exacto”, en la que se plantea una problemática en relación al parecer: “la exactitud extrema parece irreal y misteriosa”, y al ser: “porque lo real es siempre algo inexacto”. Aun más enigmático resulta el verso “Una naranja nunca es exactamente naranja.”

Pienso que el hablante pretende dejar en claro que el hecho de la referencialidad en el lenguaje (así como la representación en la pintura), exceden el puro acto mimético, dada la cualidad polisémica del lenguaje. Ejemplo de ello se puede encontrar en el fragmento que comento a continuación, donde se puede apreciar que en el momento inicial de la creación, una figura puede transformarse en otra:

“Zurbarán pinta, las ventanas abiertas y semidesnudo. Delimita los pechos trazando medias naranjas en la tela.” (2002: 19)

Todos los elementos de la figuración, a través de la metáfora, son describibles por medio de otros elementos de similares características, y por lo tanto, dependiendo de la intención del autor (hablante o pintor), aparecen de una manera (miméticamente), pero se desarrollan de una forma diferente, quedando cargados de sentidos que no siempre se (re)presentan a primera vista.

Ahora adentrémonos en la trayectoria de Caravaggio, para ver cómo va evolucionando su concepto de la pintura. Con el ciclo de la Capilla Contarelli, Caravaggio afronta la “pintura histórica” o de carácter religioso. Con respecto a este desafío se nos explica que: “Tras numerosas tentativas y arrepentimientos, Caravaggio encuentra solución a su problema; no reniega del realismo de sus primeros cuadros pero, dado que éste no puede coexistir con la “pintura histórica”, tal y como la entienden en la época, reduce la historia a puros sucesos. En *La Vocación*, por ejemplo, vemos una acción que se consuma en un instante, un puro fenómeno, ya que el pintor no se preocupa de describir los antecedentes ni las consecuencias.” (Varios autores, 1979: 10)

Se ve entonces cómo Caravaggio intenta materializar un suceso puro, no dando lugar a interferencias que pudiesen ser excesivas en el contenido, sino que siempre pretende una “naturalidad”, recurso que pretende ocultar el hecho evidente de la mimesis, propio de este tipo de obras.

Con respecto a los recursos acerca de los cuales echa mano y sus resultados, se nos dice que: “La iluminación del cuadro es constante, surgida de un único haz de luz y los personajes llevan ropajes modernos, recordando que la llamada de Cristo podría igualmente producirse aquí, ahora de repente, y dirigirse, no sólo a un aduanero que juega delante de una mesa, sino también a cualquiera de nosotros, en pleno siglo XX. Una forma personal de ver el arte, que le acerca a los hombres de todos los tiempos.” (Varios autores, 1979: 10)

Como se aprecia en el comentario, la pintura de Caravaggio pretende un carácter de universalidad, dado el tratamiento objetual y respetuoso para con los recursos compositivos

literario lo pictórico, y lo interpretamos “literariamente”, de acuerdo a esta legalidad. Esta es otra de las interesantes problemáticas que subyacen en la poética de *Claro/Oscuro*.

del cuadro y su contenido. Esta misma característica, esta forma de adelantarse al enjuiciamiento, al envanecimiento subjetivo y al solo punto de vista personal, hace que este pintor italiano tenga vigencia y aun más repercusiones, en distintos artistas contemporáneos de las más variadas artes, incluyendo por supuesto, a Gonzalo Millán.

A pintores influenciados por Caravaggio, (es el caso del español Zurbarán), se les conoce con el apelativo de “tenebristas”. El “tenebrismo” consiste en los contrastes intensos entre los claros y los oscuros en la pintura. (Varios autores, 1979: 12)

Zurbarán, junto a Murillo y Velásquez, componen la tríada que define al siglo de oro de la pintura española, que comienza a partir de finales del siglo XVI. (Varios autores, 1979: 12)

Destacan en Zurbarán (al igual que en el resto de los artistas españoles mencionados), características como la originalidad de las pinturas, de composición sencilla y personajes que: “... se mueven en los cuadros como en la vida real; **(dado)** el apego a la realidad, tan propio del temperamento artístico español” (Varios autores, 1979: 14)

Este apego a la realidad en Zurbarán mucho tiene que ver también con la verdad, la belleza y la bondad (tríada clásica platónica) que se expresarían por medio de lo divino, ya que fue este un artista de una profunda vocación mística, tema que se refleja en su pintura.

2.2. El recurso ecfástico

El término *écfrasis* es griego y significa descripción. Poemas que se fundan en un correlato pictórico o que dialogan con la plástica (como por ejemplo el grueso de los incluidos en el poemario *Claro/Oscuro*), diremos que son ecfásticos, o que en ellos se aprecia este recurso retórico, aunque la *écfrasis* se aplica a cualquier tipo de descripción y no se circunscribe solo a la indicada. (Hoeffler, 2004: 215)

Este recurso pretende representar y recrear con fines estéticos, a través del lenguaje un objeto del arte plástico. Zaldívar cita a Margaret Persin para definir lo que es un poema ecfástico: “... **(es un)** texto poético que se refiere a una creación plástica, ya sea real o imaginaria, canonizada o no canonizada, y que de esta manera permite al objeto artístico, es decir, al objeto del deseo artístico, “hablar por sí mismo” desde dentro del marco fragmentado del texto poético.” (1998: 19)

María Inés Zaldívar, ahonda en la problemática que emana de la labor de traducción de un objeto visual (1998: 20) y es certera al señalar los siguientes puntos que esquematizo:

- El sujeto que mira recrea desde sí y a través de sí lo que ve para asimilarlo.
- La mirada existe en tanto existe un sujeto y viceversa.
- Toda mirada centrada en el objeto es una construcción desde el sujeto y por lo tanto subjetiva.
- No existe, por lo tanto, una mirada objetiva equivalente a una percepción del objeto desde sí mismo (en ese caso ya no se trataría de un objeto que percibe, sino de un sujeto).

Como habrá notado el lector, en toda la poesía de Gonzalo Millán se presenta matizadamente toda la problematización antes descrita. El poemario *Claro/Oscuro* no es ajeno a esta polémica, pero al parecer la enfoca desde un punto de vista multidisciplinario, constantemente aludiendo a lo que Todorov denomina “la visión”.

Destaca este teórico la importancia del hecho aludiendo a lo literario y explicando que en este arte nunca nos encontramos ante hechos brutos, sino ante acontecimientos presentados de cierta manera. Indica con lucidez que dos visiones diferentes de un mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos. (1975: 66)

Después, muestra cómo la visión ampliamente se trabajó en la pintura y cómo esta aplicación podría ser aprovechada para la creación y la comprensión literaria. Al respecto entrega el siguiente ejemplo: "... a menudo se ha hecho notar la presencia de las visiones, y de su papel decisivo para la estructura del cuadro de los íconos bizantinos: es evidente que, dentro de un mismo ícono, se utilizan muchos puntos de vista de acuerdo con el papel que tiene que desempeñar el personaje representado, la figura principal se vuelve hacia el espectador, aun cuando -de acuerdo con la escena representada- debiera hacerlo hacia su interlocutor. (1975: 66)

Salta a la vista el hecho que pretende ilustrar Todorov: en ambas artes, pintura y literatura, desde tiempos antiguos, se tiene conciencia del artificio. El personaje del cuadro bizantino citado mira a su público, al espectador, teniendo conciencia de la característica propia de ser obra, o en otras ocasiones se acurruca dentro de sí mismo (en el caso que no interactuara uno de los personajes con el espectador), pero no por ello niega su carácter autónomo, su conciencia de monumento. Cuando se ha llegado a este punto, el debate entre lo subjetivo y lo objetivo palidece, dado el trance estético producido por la perspectiva de la visión.

Señala finalmente Zaldívar en relación al recurso ecrástico, cómo este objeto traducido pierde su carácter espacial al haberse transformado en texto, artificio eminentemente temporal. Sin embargo, advierte que la lectura de cualquier texto ecrástico, obliga a su lector al vaivén entre el objeto visual retratado en la página (el poema) y el objeto (obra visual) que el texto intentó recrear. (1998: 21).

Ello implica, siguiendo nuestra argumentación, el carácter marcadamente ambiguo que tiene cualquier texto ecrástico, ya que por un lado representa la intención del retrato y por otro lado el retrato mismo.¹¹

2.3. La videosfera: era de lo visual

Gonzalo Millán, quizá sin quererlo, muchas veces se encarga de encaminarnos hacia que lado puede dirigirse la teorización de su propia obra. Es preciso cuando apunta cómo funciona para él la memoria como mecanismo, y cómo se relaciona esto con su creación. Revisémoslo: "... he descubierto que, de los funcionamientos especiales de la memoria, yo tengo el "eidético", que significa tener una memoria más espacial que temporal. Tengo mala memoria, eso es tiempo, sin embargo si cierro los ojos puedo reconstituir en detalle cualquier imagen casi fotográficamente. Y así en los versos comprimo la frase, decir lo

¹¹ En palabras de Francisco Leal en el contexto del recurso ecrástico en la obra *Claro/Oscuro*: "La voz como protagonista tiende a desaparecer en pos de una mirada que muestra la fuerza de la escena, el temblor de la elección. Pero desde ese vértice descriptivo, la mirada empieza a trasladarse hacia diferentes escenas. La singularidad del cuadro ya no radica sólo en lo que el cuadro muestra sino también en secretas relaciones entre el contenido y su forma, entre el tema y su soporte." (2006) Nota: Curiosamente en el poemario en cuestión de Gonzalo Millán, se encuentra el siguiente epígrafe: "*Mi agradecimiento a Francisco Leal*" (2002: 6) Posiblemente se trate de la misma persona acerca de la cual citamos bibliografía.

máximo con el mínimo de palabras. Los medios de masas también nutren la imagen y ahí nacen las referencias intertextuales, como al cine, la pintura.” (García, 2006)

Todo lo anterior, inmediatamente me pareció que se relacionaba con ciertos conceptos que Regis Debray trabaja. Específicamente se trata de un conjunto de categorías que relacionan los distintos períodos del arte, con diferentes descubrimientos (casi siempre de carácter tecnológico). (1994: 176) Tal conceptualización resulta productiva al aplicarla al poemario *Claro/Oscuro*, y por esta razón la esquematizaré brevemente.

- Edad de la logosfera: era de los ídolos (imágenes). Extensión: desde la invención de la escritura hasta la invención de la imprenta.

- Edad de la grafosfera: era del arte. Extensión: desde la invención de la imprenta hasta la televisión en color.

- Edad de la videosfera: era de lo visual. Extensión: desde la televisión en color hasta nuestros días (se infiere).

Lo que implica cada edad de la imagen según el mismo autor: “... corresponde a una estructuración cualitativa del mundo vivido. Dime lo que ves, y te diré para qué vives y cómo piensas.” (1994: 182)

Nosotros trabajaremos mayormente con la videosfera y en específico con la era de lo visual, que entre otras se nos reseña con las siguientes características:

- Es mundial (mundovisión): concebida desde la fabricación para una difusión planetaria. (1994: 177)

- Modo de existencia: se relaciona con la estimulación.

- Concepto globalizador implicado: lo virtual.

- Postura afectiva implicada: apela al interés.

- Propiciadora de: el estereotipo. (1994: 182)

Debray llama por último la atención a una característica específica de lo visual: “En el vocabulario de Lévi-Strauss se diría que lo visual tiene una pintura “en código” que toma por materia prima los residuos de los mitos anteriores” (1994: 181)

Esta característica residual, esta forma de reciclaje mencionado ya antes en este trabajo, tiende a hacer la representación marcadamente provisional, fugaz, efímera, o más llanamente en tránsito. Siguiendo esta forma, nos explica Francisco Leal, que el poemario *Claro/Oscuro* se construye como los apuntes o el croquis en torno a la representación de objetos visuales (las pinturas). A continuación detalla interpretativamente esta forma: “El carácter de croquis es interesante ya que la propuesta de escritura se presenta en estos casos como un lugar de intento, de deseo de contener un determinado objeto, pero persiste la conciencia de que esa posesión es incompleta” (2006)

Persiste entonces la idea-fuerza, de que cuando se lleva a cabo el recurso efrástico, el logro de traducción de las artes implicadas (en este caso pintura y literatura) es ambiguo, en tanto un intento socava (in)conscientemente al otro.

2.4. Mecanismos de reproducción técnica y lo masivo

Walter Benjamin señala que en la época de la reproducción técnica, lo que se atrofia en la obra de arte es su aura. Además indica que esta pérdida (la del aura) sobrepasa el ámbito de lo artístico. (1989: 22)

En este momento surge la pregunta obvia: ¿qué es el aura de la obra de arte? Benjamin define aquello como el valor (de) único, fundado en un ritual, propio de toda obra auténtica. (1989: 26)

Este proceso de atrofia acerca del cual hemos venido hablando, propicia y trastorna la función entera del arte. El arte nunca más tendrá su fundamento en el ritual, sino que este se presentará en un tipo de praxis distinta: la política. (Benjamin, 1989: 27) Entiéndase “política” como el acontecer en la nueva “polis”, en la ciudad moderna, entendida esta como el resultado del habitar de una sociedad laica, utilitarista y fuertemente individual.

El fenómeno de la reproducción, en el poemario *Claro/Oscuro*, es un elemento evidente. Como veremos un poco más adelante, las secciones del poemario están compuestas sobre la base de versos que nacen de la contemplación de diapositivas y reproducciones, es decir, copias masivas diminutas, baratas y fácilmente adquiribles de obras prestigiosas del pasado. Walter Hoeffler resalta este afán de Millán por el fenómeno de la multiplicación. Explica que este interés del poeta: “tiene que ver con cierta atracción 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” (2004: 218)

Incluso el mismo Gonzalo Millán lo declara abiertamente en una entrevista que le realiza Pedro Pablo Guerrero: “Me interesaba la reproducción mecánica: postales, diapositivas; así como la coexistencia con imágenes industriales y mediáticas” (2002)

Esta atracción puesta ya en evidencia, es apreciable en el poemario en versos como los siguientes:

“LA FIRMA (3) Narciso es una letra exquisita” “...una cifra compuesta para cegarse con la propia admiración: “el rostro que miro es mi propia firma en el agua”.” (2002: 15)

Ya desde el título es apreciable este afán por la multiplicación. Como se sabe una firma es un registro (que puede ser identitario), que usualmente se realiza sobre una superficie de papel, por medio de la escritura. Su repetición es constante debido a que se utiliza en todo tipo de trámites legales, revisiones, dejar constancia de envíos y afines. Si lo llevamos más lejos, el mismo acto de la escritura es un tipo de reproducción y además cumple con características que son propias de esta en la modernidad: simple, rápida, masiva, barata, etc.

Ahora, revisando los versos del poema, el hablante menciona a un personaje llamado Narciso, que por lo que se describe concuerda con el que procede de la mitología. Este poema, al parecer, procede de la visión del cuadro llamado *Narciso*, que se ubica en el Palacio Corsini. (2002: 51)

Narciso, el personaje mitológico, que duplicó su imagen al mirarse en las aguas que fueron su perdición, astutamente es dibujado como “una letra exquisita”. Esto concuerda con la reflexión que hicimos más arriba en relación a la escritura. Sin embargo, todo más adelante se dramatiza cuando se alude al signo que será Narciso como: “una cifra compuesta para cegarse con la propia admiración”. Innegablemente se alude con esto al aciago destino del personaje mítico, pero también pudiera tratarse de una observación que ataque al entronamiento de la apariencia y del egocentrismo, vicios achacados a la

modernidad, que a través de la publicidad seducen sin otro fin más que el de cerrar el círculo vicioso reinante en las sociedades de consumo.

Finalmente, al parecer Narciso, como hablante reconoce que: “el rostro que miro es mi propia firma en el agua”, es decir, no es otro que el mismo quien lo ha terminado por cegar debido a su individualismo. Este egoísmo social es genialmente finiquitado, ya que igual que cuando uno pacta un contrato o documento que se le parezca, lo sella con la firma (que en este caso es su propia apariencia). Narciso ha terminado por sellar con este reconocimiento su desgraciado destino, y lo peor de todo es que a pesar de estar consciente de aquello, no hace o no puede hacer nada por cambiarlo. Esta reinención mítica es bastante fatalista, pero completamente moderna.

Revisaremos ahora otro poema del libro que parece estar ligado al anterior:

“CARAVAGGIO ANTE UN ESPEJO (16) *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.*” (2002: 66)

El título del poema nuevamente es decidir: “Caravaggio ante un espejo”, ya que se relaciona con el acto realizado por el personaje de Narciso, el acto de la autocontemplación. Al mismo tiempo es un título engañoso, ya que solo se supone que quien habla en el poema es Caravaggio. El tema, sin ser simplistas, es el mismo descrito en el poema pasado: el descubrimiento del propio vicio de la vanidad y todos los males que ello acarrea. Una cosa que no deja de llamar la atención es que Caravaggio, el artista, pinta el cuadro de Narciso y el hablante, a lo largo de todo el poema, tiende a identificarlo con su creación. Como se verá más adelante, también es asimilado con otro personaje de la mitología: el dios Baco. ¿Será entonces una reflexión que se pregunta acerca de si el arte es la sola expresión de los defectos humanos? o, ¿se tratará acaso de un recorrido por el tema de los siete pecados capitales? Tengamos presente que solo con Narciso y Baco tenemos dos pecados: vanidad y gula (ya que esta incluye el consumo excesivo de bebida), sin mencionar el cuadro de Zurbarán *Santa Águeda*, la que fue una joven pura, mutilada por la lujuria y la ira que le causó a un potentado, la negación a entregársele. También el tema de la lujuria está representada por Santa Magdalena y Filide. Pensemos momentáneamente que estas hipótesis no son tan antojadizas. En todo caso, indirectamente las trabajaremos más adelante.

Siguiendo el hilo de este tema, el mecanismo de reproducción cautivó a Gonzalo Millán, por lo que este, traza una suerte de historia de las imágenes artísticas en América Latina (recordemos que además de poeta se desempeñó como profesor de Arte Latinoamericano). Llamó su atención la instalación de talleres de imaginaria en Quito, el antiguo Alto Perú (Bolivia en la actualidad), etc, arte barroco, relacionado directamente con las órdenes religiosas asentadas en esos lugares. Al respecto nos explica muy distendidamente: “Desde el momento que pensaba en esta mirada del mestizo, del indio, no hay -salvo en pocos casos- referencia al original. A ellos les pasaban grabados de pinturas, entonces ya trabajaban con algo mediado: una copia.” (Guerrero, 2002)

Entonces, desde el punto de Gonzalo Millán, una parte del arte latinoamericano resulta sometido a mediaciones, que se teorizarán solo siglos después, pero que como praxis se han venido aplicando desde hace siglos y en distintos lugares. La copia en Latinoamérica, no tendrá una carga tan negativa como los marxistas ortodoxos le atribuyeron en Europa, todo esto significativamente “mediado” a través de nuestro legado cultural.

En el poemario que venimos trabajando, es importantísimo formalmente hablando, el hecho de la reproducción. Desde la página once a la veintiséis -es decir, primera sección- ,

todos los poemas se rigen por el siguiente nombre de sección: “Zurbarán: Diapositivas de Santa Águeda”. De la página veintisiete a la ochentaiséis, en caso análogo, la sección lleva el siguiente nombre: “Postales de Caravaggio”. Ambas secciones sumadas, completan casi la totalidad de páginas del libro y por lo tanto de poemas. Estos mismos poemas, se supone, aluden a la visión de cuadros de Zurbarán y Caravaggio, pero que son vistos a través de (re)producciones representadas por medio de las susodichas diapositivas y postales.

Francisco Leal reflexiona acerca de cual puede ser la función de la diapositiva en el poemario *Claro/Oscuro*. Primero veamos como caracteriza a la diapositiva: “... es una foto que se proyecta sobre una pantalla o zona en blanco; es la instalación de la mirada como instante, ya que la imagen como proyección necesariamente tiene que desaparecer: esa es su naturaleza.” (2006)

Como se puede apreciar Leal compara la diapositiva con la mirada. De alguna manera en el poemario el ojo humano (mirada) es suplido por un lente tecnológico (diapositiva) y posteriormente ambos elementos son asimilados simultáneamente por un hablante, que realiza lo que podrían ser comentarios de los objetos artísticos reproducidos, comentarios que a su vez se devuelven al arte, ya que se nos presentan como los versos del poema. Leal prosigue con su idea y ahora define (interpretativamente) una consecuencia de esta característica movediza de la mirada: “Desde ese borde de precariedad lo que hace Millán es analogar la diapositiva y su proyección con el acto mismo de la escritura ecrástica: la pantalla en blanco o la superficie donde se proyecta es la página, el deseo de la escritura ecrástica.” (2006)

De acuerdo a lo anterior, la complejidad de lo que implica la escritura ecrástica, obliga a considerar las intenciones de lo que se quiere hacer, tanto como lo hecho, ya que el producto final en todas las ocasiones tiende a ser de “menor calidad” (para aplicar un término mercantil) que el original. En esta misma problemática se enmarca la cualidad volátil de la mirada (término similar a la “visión”, que antes hemos trabajado), que es antojadiza e imposible de someter. Este potencial de “rebeldía” podría ser una de las razones que llevan al hablante del poema a recurrir constantemente al recurso. En términos muy similares Walter Hoefler señala lo siguiente, en relación al orden que el hablante otorga al poemario y al problema de la reproducción: “El poeta trabaja como un historiador del arte, como un intérprete. Insinuando incluso el acercamiento secundario mediante diapositivas y postales, que le permiten una aproximación privada, muy cercana, pero al mismo tiempo mediada, cuando no falsificada. Esto se ratifica además por la fragmentación que se ejecuta, como un proceso de entrada analítico. Los poemas se acotan, se acortan, se ciñen a un aspecto. (2004: 219)

De acuerdo a Hoefler la misma fragmentación propia de cualquier punto de vista, y expresada a través de una mirada mediatizada, se refleja en ciertas fijaciones temáticas como fetichizaciones de partes del cuerpo de la mujer, de aspectos chocantes (de carácter feísta en general), elementos que analizaremos en detalle después.

CAPÍTULO III. RECURSOS DE LA LEGALIDAD LITERARIA

3.1. Sobre lo ficcional y el problema de lo biográfico

Revisemos tres acepciones que se nos entregan en DRAE para el término “ficción”: “1. f. Acción y efecto de fingir.” Este primer significado se refiere al acto de interpretar algo como si fuera verdadero no siéndolo, por ejemplo, cuando un actor se “muere” en una escena de una obra de teatro, como personaje, pero su persona “real” de carne y sangre sigue viva. “2.f. Invención, cosa fingida.” La segunda acepción tiene mucho más que ver con lo teórico que con lo práctico. Se acerca mucho al estatuto de lo literario, ya que tiene que ver con una elaboración simbólica, producto de una creación y lo que este mismo fenómeno genera. “3.f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Obra, libro de ficción.*” Al parecer las acepciones estaban ordenadas en términos de relación y complejidad. En la tercera acepción se habla de lo que se denomina propiamente “literario” (como se ve tal estatuto es compartido también con otras disciplinas artísticas). El término “ficción” en este caso se refiere a la creación de personajes y sucesos “imaginarios”, es decir, inventados, creados. Esta definición tan simple y clara pronto entrará en crisis, cosa que veremos al relacionar el concepto con la biografía (que introduce el tema de lo “real”, histórico) que se caracteriza por ser un texto rico en problematizaciones.

Siguiendo a Todorov, debemos decir, que la diferencia más radical entre lo “real” y lo “ficcional”, se establece cuando a cada uno de estos elementos se les aplica la prueba de verdad o falsedad, en el sentido que se considera inútil y carente de sentido el hecho de que sea verdadero o falso, lo que en la ficción se expresa (en lógica por lo menos a partir de Frege). Precisamente esto último define al estatuto mismo de la ficción. (1975: 41). Revisemos un par de ejemplos al respecto: ¿sirve de algo saber si efectivamente en la archiconocida fábula de Ícaro, este voló con las alas que fabricó artesanalmente?, o más aún si lo hizo: ¿efectivamente llegó tan cerca del sol, como para que este se las derritiese? El punto es que esto puede ser comprobable científicamente; se pueden fabricar unas alas y echar a volar a un pobre tipo, pero aunque se comprobase que este se desploma y muere en el acto, esto no cambiaría el pacto de credibilidad que existió antes en esta fábula literaria, y que advertía (tácitamente) al lector a “creer”, lo que se contaba, como si aquello fuese perfectamente posible de ocurrir en el mundo real.

Toda esta problemática se presenta a través de diferentes manifestaciones en la obra *Claro/Oscuro*. Revisemos esto trabajando con algunos versos del poemario:

“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.” (2002: 37)

En este poema (que analizaremos primero solo literariamente), el título a primera vista no es tan relevante, como otros acontecimientos que nos refiere el hablante en el poema. Un título más ajustado a lo importante podría haber sido, “La huida”, o “El prófugo”. Quizá hubiesen sido más aclaratorios del crimen cometido por Caravaggio y su consiguiente vida como prófugo de la justicia. Tampoco se puede dejar de notar que se ocupa a Caravaggio, ya no sólo como el artífice de los cuadros acerca de los cuales se poetiza en el poemario, sino que este ahora pasa a ser un personaje más.

Otro punto altamente atractivo en los versos, es también que este artista pintara dieciocho versiones de la Magdalena en Éxtasis. ¿Qué puede pasar por la cabeza de un prófugo que lo hace pintar este cuadro muchísimas veces a riesgo de ser atrapado?, o más importante que eso ¿porqué seguir pintando después de un hecho terrible como el referido? Son preguntas que nacen de lo que se nos presenta.¹²

Finalmente, podemos decir que se nos entrega el nombre del asesinado: Ranuccio Tommasoni y el de uno de los protectores del artista que huye: el príncipe Marzio Colonna. Esto es lo que se puede decir de los versos tras un análisis simple.

Todo esto se complejizará al recabar en un intertexto: la biografía de Caravaggio. Indagando en ella podemos averiguar si cosas que se refieren históricamente pasaron o no, si son parte de la comidilla destinada a condimentar la vida de los genios, u otra cosa. Entre lo que nos importa nos encontramos con hechos como las siguientes: “El 29 de mayo (**del año 1606**) resulta herido en el transcurso de una riña, en la que mata a Ranuccio Tomassoni, y se ve obligado a huir de Roma, esta vez para siempre.” (Varios autores, 1979: 12)

Tres cosas: primero, efectivamente mató a un hombre, llamado de la misma forma como se lo refiere en el poemario, Ranuccio Tomassoni. En el poemario la duplicación consonántica se encuentra eso sí en la letra “m” y no en la “t” (Tommasoni), pero esto es alternado también en los distintos textos artísticos y biográficos que se dedican a este pintor.

Segundo, efectivamente huye (de Roma, no referida en los versos) y no es la primera vez que se ve obligado a hacerlo. Tercero, este trozo tiene por título “La fecha”. Quizá esto que antes discutíamos ahora tenga justificación: en el poema se menciona el “31 de mayo” como la fecha en que posteriormente el artista, pinta una de las tantas versiones del cuadro *Santa Magdalena en Éxtasis*. De acuerdo a lo histórico, el “29 de mayo”, es decir, solo dos días antes, había ocurrido el asesinato. Con ello el hablante nos termina por restregar en las narices, que conoce al dedillo la vida y avatares del pintor italiano.

Al menos podemos inferir de lo anterior que Caravaggio, no tenía para nada una vida aburrida y dedicada a la contemplación. Otra cosa que se puede confirmar en los versos de esta sección, es una suerte de contaminación biográfica, la que se va convirtiendo en poesía expresada por medio de la mirada del hablante. Empezamos a ver como los límites entre lo real y lo imaginado empiezan a desdibujarse. Prosigamos revisando fragmentos biográficos: “Tras su huida de Roma inicia un largo peregrinaje por toda Italia que no terminará hasta su muerte. La primera y breve etapa de este exilio es la campaña romana:

¹² Esta pregunta surgió primeramente en el mismo Gonzalo Millán. En un entrevista señaló a Pedro Pablo Guerero: “... hay un hecho que me interesó mucho”, “Caravaggio hace 16 versiones de Santa Magdalena en éxtasis mientras está prófugo de la justicia, buscado por un asesinato. ¿Por qué pinta precisamente esa imagen cuando acaba de dar muerte a un hombre?” (2002) En un intento de explicación a lo anterior, Francisco Leal, interpreta esta inclusión de lo delictual en el poemario. Sucintamente nos señala al respecto que: “Hace algún tiempo me ha venido interesando el tema del delincuente (o de la delincuencia) en el arte, sea como motivo o, como sucede en este libro, como el artista que comparte valencias con el criminal, en el sentido que esta figura representa por un lado los índices (sic) de un padecimiento o crisis social, pero también como lugar del deseo. El delincuente y el artista (o el artista como delincuente) son zonas de representación de un incierto deseo social.” (2006)

como señala Manzini, “el primer lugar al que se dirige Zagarolo, donde hace una Magdalena y un Cristo camino de Emaús... y con estos dineros marcha a Nápoles”. (Varios autores, 1979: 13)

En este fragmento según señala Manzini, se dirige al poblado de Zagarolo. En el poema esto se relativiza, ya que se nos dice en relación a la huida, que aparte de Zagarolo pudo haber ido a otros lugares como “Palestrina o Paliano”. Otra cosa definitivamente confirmada es que pinta cuadros en este peregrinaje acerca de los cuales se nos refieren dos: *Santa Magdalena* y un Cristo. Eso sí, no se llama la atención sobre “dieciocho versiones conocidas”, que supuestamente habría hecho, a ritmo frenético, sobre la prostituta que se convirtió en santa. En torno al hecho de la huída y recurriendo ahora a Gilles Lambert como fuente, se nos explica lo siguiente: “Tiene que huir. De noche, disfrazado sale de Roma. Espera refugiarse en Paliano, en el Lacio, fuera de la jurisdicción romana, en el feudo de los Colonna. Está débil y enfermo. Se encuentra en el bosque, como cuando llegó a Roma.” (2005: 78)

Se nos entrega el nuevo y no mencionado detalle de que huye disfrazado (cual prófugo contemporáneo) y en la oscuridad de la noche. En este fragmento se menciona también a la antes referida ciudad de Paliano y además a la familia de los Colonna. Recordemos que en este momento Caravaggio, según el poema busca: “la protección del príncipe Marzio Colonna”, un antiguo amigo y admirador de la obra del pintor.

Para finalizar el comentario de este trozo del poema, indagemos en elementos más específicos, que sucedieron en el contexto del asesinato de Tommasoni. Sigamos con Lambert: “El 29 de mayo de 1606 (se conserva el acta del proceso verbal), Caravaggio mata a una persona llamada Tommasoni, al que acusa de haber hecho trampas en el juego de “pallacorda” -un juego de pelota antecesor del frontón-. Se ordena su busca y captura; ha de huir de Roma. Es “proscrito”, lo que significa que cualquier miembro de la policía romana, la “Corte”, puede ejecutar la sentencia en cualquier lugar. Encuentra refugio en los feudos del príncipe Colonna.” (2005: 94)

Se corrobora la fecha del pleito (29 de mayo de 1606) y se presentan las circunstancias del enfrentamiento: acusación de trampa en un juego de pelota. Se presenta por medio de la “proscripción” la gravedad del hecho y finalmente se confirma el refugio brindado por su antiguo amigo, el príncipe Colonna.

Con todos los datos que hemos investigado, es posible aseverar que al menos en este trozo poético, es casi imposible no identificar personas, lugares y fechas coincidentes con elementos propios de una biografía. Mi postura es que no se trata del denominado “biografismo”, recurso fácil y poco dado al arte, sino que tiene que ver con el hecho de la ambigüedad, con el preguntarse que hace que uno cosa tenga el estatuto de lo literario, pues como se puede apreciar, no se trata de un calco, sino más bien de una mirada particular. Ejemplo de ello está expresado en lo que dice el hablante: “pintó dieciocho versiones conocidas de la Magdalena en Éxtasis” (¿cómo lo sabe?), dato al menos para mí, hasta el momento inconfirmable. El mismo Gonzalo Millán, al ser entrevistado por Ricardo Gómez, expresa lo que interpretábamos, por medio del siguiente juicio: “me interesa el juego de la personalización y configuración, ir creando un personaje, algo que por lo demás todo poeta hace en su obra. También me interesa crear la ausencia de ese personaje, es decir, que aparezcan las cosas, el mundo, y jugar a que ese mundo está hablando solo.” (Gómez, 2001)

Otro ejemplo de esta mezcla de diferentes estatutos e intertextos, se presenta en el siguiente trozo del poema titulado “Filide” (Millán, 2002: 32). Esta vez procederemos

inversamente a lo que hicimos arriba y comenzaremos definiendo a quien se refiere el hablante. Filide, según nos dice José Blázquez Martínez, tiene todas las características de ser una ramera, que aparece en la poesía de Marcial y que en aquellos poemas le aprovechaba todo lo que podía: “No hay ocasión, Filide, en que no me despojes cuando estoy ansioso de ti; tal es la astucia de tus rapiñas”, “Yo, Filide, no te niego nada. No me niegues tú a mí.” (2004: 60)

Acá se aprecia la característica expoliadora de Filide. Ahora veamos como expresa Marcial desenfadadamente el oficio de la mujer (epigrama¹³X. 81): “Como hubiesen venido por la mañana dos individuos a casa de Filide para amarla y como cada uno quisiera tomarla el primero desnuda, ella prometió que se entregaría a los dos al mismo tiempo: uno la cogió un pie y el otro la túnica.” (2004: 60)¹⁴

Ahora con el panorama ya circunscrito, el análisis del poema será más ajustado y coherente. Hagámoslo:

“FILIDE (4) 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.” (Millán, 2002: 32)

Debemos partir diciendo, que curiosamente, este personaje no tiene cuadro que le refiera en el poemario, y por lo tanto la conocemos solo por boca del hablante. Este poema se encuentra en la sección de poemas sobre el cuadro *Santa Magdalena en Éxtasis*, santa que en su pasado, también ejerció el oficio de meretriz. La conexión está en este punto, y pareciera que el hablante estuviese describiendo el cuadro de la santa, pero simultáneamente, apelando a la prostituta del poema de Marcial. Consideremos esto para continuar.

Se nos dice que Filide después de posar, supuestamente para un cuadro “se marcha”. Esta mujer poderosa, que abandona al hombre en el poema, es dibujada con un sensualismo desencajado. El mismo lenguaje se sexualiza, recordemos que “se marcha” es equivalente a la expresión “irse”, que describe vulgarmente al igual que su expresión gemela “acabar”, el acto de llegar al clímax, al orgasmo (elemento evidente en el cuadro *Santa Magdalena en éxtasis*).

Luego viene la comparación que ya explicamos con Magdalena: “su fresca imagen de Magdalena”.

Posteriormente se describe el cabello de Filide: “la suelta pelambreira de fuego”, que más parece el rudo pelaje de un animal, que el cabello de una mujer. Además el elemento

¹³ Si consideramos la tradición cultural (Grecia y sobre todo los países de lenguas románicas), así como las tres siguientes definiciones de epigrama que nos entregan DRAE: “1. m. Inscripción en piedra, metal, etc. 2. m. Composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal, por lo común festivo o satírico. Era u. t. c. f. 3. m. Pensamiento de cualquier género, expresado con brevedad y agudeza.” Podemos considerar que la obra Claro/Oscuro es un conjunto de epigramas modernos, que se basan en distintos objetos (artísticos) y personajes o elementos presentes en ellos. Puede ser que por esto Millán nos remita a través de un personaje femenino, al poeta Marcial, artista que dominó y destacó en el género.

¹⁴ Existe también otra Filide, procedente de la mitología griega, pero a excepción del nombre, poco o nada tiene que ver con la mujer que se nos describirá en el poema. Posiblemente la fidelidad extraordinaria de esta mujer, haya jugado en la mente del poeta con los términos de “santa” y “prostituta”, relacionados con ambas Filides y presentes también a través de Santa Magdalena. Acerca de ésta griega (versión similar a la conocida Penélope), se nos dice en el pequeño *Glosario de Mitología Griega*: “FILIDE: “Froncosa”. Hija de Licurgo, rey de los daulios, princesa de Tracia, enamorada de Acamante (o Demofonte), hijo de Teseo, se pasaba las horas oteando el mar desde Eneodos para ver si su amado volvía. Se convirtió en un almendro.”

que le entrega a esta cabellera libertad (“suelta”), va de la mano con la característica de desbordamiento y pasión otorgada por el fuego (“de fuego”).

Los elementos que son mencionados al final del poema son todos metafóricos del sexo femenino: “boca abierta”, sintagma que además de aludir a la forma de la boca en el momento del éxtasis, remite a un órgano femenino (que igualmente posee labios) dispuesto a ser penetrado. A ello se suma la alusión a “una flor”, equivalente a la virginidad (de ahí que el término “desflorar” signifique quitar la virginidad), cosa casi antagónica al oficio de prostituta, pero relacionada con los órganos sexuales femeninos.

Finalmente, ésta flor se encuentra “en una grieta”, elemento que en todas las culturas románicas (recordemos que vaina y vagina proceden de la misma raíz) ha representado a los genitales de la mujer, con su función de recepción, no solo del miembro viril, sino también como receptáculo del producto de tal relación, es decir, el feto.

Algunos elementos que propician las asociaciones entre personajes, permiten ir leyendo el poemario desde distintos puntos de vista. Lo que ahora veremos remite a Filide sin mencionarla, en su otra vertiente de Santa Magdalena:

“LA CABELLERA (2) *Suelta tiene la cabellera de fuego*¹⁵ 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.” (2002: 30)

El cabello de Santa Magdalena se describe como una “suelta”, “cabellera de fuego”. Filide tenía en forma análoga una “suelta pelambreira de fuego”. Como decíamos, puede tratarse del mismo personaje relacionado mediante similares oficios. En este caso se entregan más detalles. El cabello simula: “llamas saltando en cascada/ de la cabeza que cuelga hacia la espalda”. Esto es simplemente una descripción del cuadro sobre Santa Magdalena, que hace hincapié en el estado orgásmico de la mujer. Se prosigue con lo siguiente: “Tiene la quijada floja, la boca entreabierta”, elementos ambos que incrementan la especial condición propia de este trance y posteriormente remata con un verso bastante interesante: “Y los ojos blancos clavados en el cielo”. Los ojos blancos remiten a un estado de enajenación, propios de un acontecimiento superior, ya sea sexual, ya sea místico. No ahondaré en ésta ocasión, en los vulgarismos que se refieren a los ojos de este color, o al acto de clavar, pero si me detendré en la vertiente mística, ya que también se alude al cielo y a una acción que puede remitir a la pasión, al padecimiento: al ser clavado. Obviamente por medio de esta imagen se llega a la figura de Cristo en la Cruz, escena que por definición ilustra la encrucijada del amor místico: amar sin ser correspondido, o solo serlo un par de veces (materialmente) y no ser entendido por los demás. Con ello se alude a la condición de alternancia presente en

¹⁵ “Cabellera de fuego”, es una metáfora simple y fácil, bastante popular. No sólo se refiere al color de pelo colorín o rojizo, sino que casi siempre apunta hacia las características psicológicas más desbordadas de los personajes, como puede ser la capacidad de amar, de odiar, etc. La encontramos en diversas formas en la literatura chilena. Al respecto, revisemos los siguientes ejemplos presentes en la obra *La Quintrala*, que aluden a la personaje principal homónima: ““¡Quintrala!”... “Quintral es el nombre de una planta parásita de flor roja”, se dijo el monje. Y, por asociación de ideas, la veía roja también de alma, a través de su cabellera colorina, y simbolizada por esta flor el quintral.” (Habla el personaje Fray Pedro) (1966: 58) “Flor de infierno, sacudida por el huracán.” (Habla el personaje Padre Mendoza) (1966: 63) “El pelo rojizo de pronto se enciende; sus llamas se propagan extensamente y llenan la gruta, que ensancha devorada por el fuego.” (Esta es la visión que tienen los siervos) (1966: 196) Nótese como este tono de cabello se asocia también al tema de lo infernal. Como dato curioso además en este libro de Magdalena Petit, la tía de la Quintrala se llama Magdalena (así como la misma autora de la obra), coincidencia que se da también con el nombre del personaje femenino de Claro/Oscuro que de prostituta pasó a ser una santa.

la vida de esta mujer y se relativizan las (¿innecesarias?) verdades eternas, innegables y absolutas, al igual como se lo hace a lo largo de toda la obra. El claroscuro desenfadado que se da en este personaje femenino, primero, la prostituta y segundo, la santa, entregan un ejemplo crudo de estas fuerzas (que en palabras simples son el bien y el mal) las cuales se encuentran eternamente en una pugna, disputa que es destacada en Claro/Oscuro desde diversos puntos de vista.

Finalizaremos con un poema que entremezcla a los personajes de Caravaggio y Santa Magdalena (y por ende también a Filide). Veamos qué resulta de aquello:

“SANTA MAGDALENA EN ÉXTASIS VOLUPTAS¹⁶ DE LA OREJA (1) 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.” (2002: 29)

Estos versos corresponden al primer poema, de la segunda sección titulada: “Postales de Caravaggio”. Como se puede apreciar, tiene el título “Santa Magdalena en éxtasis” y un subtítulo “Voluptas de la oreja”. El subtítulo es muy ajustado, ya que principalmente se habla del tema de la oreja, presente en el cuadro de la santa. El término “*voluptas*”, como veremos, procede del latín y tiene en el diccionario de Agustín Blázquez Fraile el siguiente significado: “Voluptas-atis (de volupe) f. Cic. El placer, el gusto.” (1961)

Como se ve, el significado de este concepto tiene que ver con la sensualidad, con los sentidos (tacto, gusto, olfato, etc) y la excitación placentera que estos pueden tener. El término relaciona entonces, el sentido implicado y el deleite que movido por un estímulo apropiado, puede ser desencadenado. En el contexto de este poema podemos decir que el subtítulo expresa un “placer” de la oreja, que va referido a la sensualidad de la expresión de ésta en la pintura y a la doble cualidad de la metáfora de la oreja como órgano femenino, receptivo, además ligado al escuchar.¹⁷

El término *voluptas*, tal como nos refiere abreviadamente el diccionario, fue difundido por Cicerón, quien lo incluía en su retórica, pues vislumbraba que por medio del *delectare*, es decir del agradar, se puede ganar, no solo la simpatía del público hacia el argumento del discurso, sino también hacia el mismo orador. Posiblemente esto se aplique de una manera actualizada y moderna en este poemario, quizá a veces de una forma chocante, pero lo cierto es que muchos de los versos resultan interesantes o atractivos, debido a múltiples razones, como pueden ser: relaciones a descubrir, conexiones entre poemas, reiteraciones y variaciones pequeñas de versos, figuras voluntariamente interrumpidas en su ejecución, etc.

El primer verso plantea la vinculación de dos nombres, acerca de los cuales, con un conocimiento limitado, nos es posible solo reconocer el segundo: “Dicen que Michelangelo de Merisi, Caravaggio, pintaba mal las orejas.” Aunque no es totalmente claro que Michelangelo de Merisi, sea la misma persona, (a esta altura personaje) que Caravaggio, uno lo logra entender. Sin perjuicio de lo anterior, recurriremos a bibliografía sobre el

¹⁶ Además acerca del nombre “*Voluptas*” se nos dice en el *Glosario de Mitología Griega*: “*Voluptas era la hija de Cupido con Psique (alma). Voluptas era una de las tres Gracias en la mitología romana, junto a Cástitas y Pulchritud. En la cultura griega Voluptas era llamada Hedoné quien era hija de Eros y Psique.*” Este nombre que a la vez es palabra, pienso, tampoco debe haber sido incluido al azar. Detrás de cada uno de estos términos, al menos en este poemario, siempre se esconden inusitadas relaciones.

¹⁷ Así por ejemplo, trabaja este elemento (entre otros), la autora Julia Kristeva en su conocido artículo “*Stabat Mater*”.

artista. En una fuente se nos dice que: “Michelangelo Merisi, conocido con el nombre de Caravaggio, nace probablemente en 1571 “de muy considerados ciudadanos, puesto que su padre era maestro de casa y arquitecto del marqués de Caravaggio”. (Varios autores, 1979: 7)

Se verifica entonces que “Caravaggio” es un seudónimo que él adopta o que se le impone, y que deriva de un noble para el cual trabajó su padre. Una vez aclarado esto, podemos retomar que a Caravaggio en el poema, se le echa en cara pintar mal las orejas.

No quería ir tan lejos, pero pudiese ser, que aquí se este juzgando la condición homosexual del pintor. Esto se expresa abiertamente en su biografía, donde se cuenta que mantenía relaciones amorosas con casi todos los jóvenes que posaban para él, pero si entendemos la oreja, como una figura femenina, se puede deducir que Caravaggio manejaría con mejor ánimo y destreza lo que tenga que ver con lo masculino. Esta misma crítica se le hizo siempre al escultor Miguelángel Buonarroti, dado lo poco logrado de los rasgos femeninos en las mujeres desnudas que realizó y en particular, del epítome de lo que en ellas representa la feminidad: los pechos.

Más adelante este juicio cambiará: “Pero el nacarado caracol visible de la pecadora jubilosa, de la jubilada cortesana, lo pintó muy bien.” Al parecer, el hablante quiere mostrar que la oreja de Santa Magdalena, fue especialmente bien pintada por razones especiales. Quizá una de las razones sea la calidad de marginalidad de esta santa, tanto antes, cuando era una prostituta, como después de su conversión. Siempre ha sido una santa menospreciada y relegada por la institución religiosa -así como también lo han sido, históricamente los homosexuales-. Caravaggio en particular, durante su vida padeció de este mismo problema, cosa que no logró superar ni siquiera a pesar de su talento.

En el mismo verso, llegamos a una figura interrumpida voluntariamente “pecadora jubilosa, / de la jubilada cortesana”, término que podría ser una aliteración tradicional, si estuviese la palabra “jubilosa” y la palabra “jubilada” en una sola frase. A pesar de esto describe bien los dos momentos en la vida de Santa Magdalena, cuando trabajaba alegremente como prostituta (pecadora jubilosa) y cuando se retira de este oficio (cortesana (prostituta) jubilada). Obviamente en cada uno de los términos y en su relación, existe una carga irónica innegable. En su artículo: “La concentrada intensidad de Gonzalo Millán”, la autora Soledad Bianchi, ya vislumbraba los mecanismos implicados en estos juegos sonoros, presentes en los versos de Millán. Al respecto declaraba: “... es común que un vocablo convoque a sus semejantes en sonido o significado y precise de un lector vigilante y *de oído atento* que resuelva antigüedades (sic) (**¿ambigüedades?**) y distinga y persiga los verdaderos engarces sonoros que se producen.” (1988)

Estos son los versos finales: “La oreja flota sobre el hombro desnudo/ Como la cáscara de nuez sobre las ondas.” Se logra la perfección, en este retrato cargado de sentido que es la oreja, y esta se presenta con una característica sublime, ya que “levita” por sobre el hombro. Este logro da incluso para la metáfora de remate final, que alude a elementos de la naturaleza, como queriendo decir, que en ese equilibrio propio de lo natural estuviese la clave, no solo del arte, sino también de la vida.

3.2. Reciclamientos mitológicos

Entenderemos la palabra “reciclamiento”, en un sentido amplio, como un (re)aprovechamiento de materiales anteriores, que se ocupan de manera similar o distinta a como se ocuparon en el pasado, pero que a través de esta reutilización se actualizan y problematizan, de acuerdo a esta nueva legalidad. Por otro lado, trabajaremos con la acepción canónica del término mito, la cual es enunciada de la siguiente manera por el autor Otto Seemann: “Entiéndase por *mito* una narración poética referente al nacimiento, vida o hechos de los antiguos dioses y héroes o semidioses del paganismo.” (1960: 11)

El término “paganismo”, se circunscribe en este caso a las creencias que profesaron griegos y romanos en tiempos antiguos. Comencemos con un poema, el cual analizaremos de acuerdo a lo que en él aparece y a aquello, iremos integrando conocimientos más enciclopédicos.

“BACO (Gallería degli Uffizzi, Florencia) LA MIRADA (1) Aunque dudo que me mire a mí, me mira esta sospechosa figura coronada con pámpanos de uva blanca y negra, negra como sus ojos y hojas de vides verdes, rojizas y doradas. Aunque sus ojos impuros y hastiados no me ven no dejan de mirarme, indescifrables me siguen.” (2002: 42)

Este poema comienza con un título temático, “Baco”. Bajo este título se inscribe una aclaración del lugar donde se encuentra esta obra de arte: “Gallería degli Uffizzi” (Galería de los Oficios, en nuestra lengua), uno de los lugares más antiguos, donde se conservan joyas de la historia del arte, en la ciudad de Florencia. Es singular que a pesar del hecho obvio que se presenta en el poemario, de que estamos trabajando con reproducciones (postales y diapositivas para ser más específicos), el hablante en el poema tienda a mostrar el “origen” (en el sentido de original), de donde proceden estas obras de arte. De alguna manera rastrea el “intertexto”, si lo trasladamos al lenguaje literario, ese lugar perdido en la historia y casi imposible de (re)encontrar, de donde emergieron alguna vez las creaciones humanas.

El título que aparece al principio de los versos, poético diremos, significativamente es: “La mirada” y se refiere a una acción que estaría ejecutando el personaje Baco, en el cuadro homónimo. En el primer verso el hablante parte impregnando los versos con un formulismo nacional, la duda y la posterior afirmación, propia de la coloquialidad, expresada a través de: “Aunque dudo que me mire a mí (**duda**), me mira (**afirmación**)”.

Posteriormente describe a esta figura misteriosa, por medio de elementos naturales que se le asocian, como son las vides y sus respectivas hojas: “esta sospechosa figura coronada con pámpanos/ de uva blanca y negra, negra como sus ojos/ y hojas de vides verdes, rojizas y doradas.”

La palabra “pámpano” se refiere a un retoño verde de la vid. Los demás elementos ocupados son todos conocidos, pero el uso de algunos requiere más detención, como es por ejemplo la uva “negra, negra como sus ojos”. Existe una repetición separada por comas, del color negro de esta vid: “negra, negra”, que pretende recalcar este color. Comúnmente este elemento asociado a los ojos, les provee de características como el misterio o la seducción. Se asocian estos ojos, también denominados “ojos moros”, especialmente al atractivo de las mujeres latinas (esto ocurre, por ejemplo, en el caso de la popular canción *Granada*, escrita por el compositor mexicano Agustín Lara, donde se habla de ellos).

Ahora recabemos en otros antecedentes vinculados indirectamente al poema. La relación del dios Baco, con los cultivos en general y en específico el de la vid, según nos explica Seemann es mucho más compleja de lo que se podría presupuestar: “*Dioniso* o *Baco* es, entre los griegos y romanos, el dios del vino y del cultivo a la vid, y, en un sentido

más lato, también el dios de todas las cosechas, el que hace sazonar los frutos para la alimentación de los hombres y les proporciona además todos los beneficios de la cultura, unas costumbres más nobles y un vida política ordenada.”(1960: 200)

La función de Baco consiste entonces, en un doble rol nutricional: sacia tanto los estómagos, como las mentes de los hombres y las sociedades que estos conforman. Desde este punto de vista la figura de Baco se complejiza por su capacidad abarcadora y juzgarle puede parecer una falta de respeto. Por el momento esto no ocurre, pero no digamos que más adelante también será así. En este instante presenciamos una suerte de (re)conocimiento de una acción de Baco (la mirada), y sobre esta, el hablante termina diciendo lo siguiente: “Aunque sus ojos impuros y hastiados no me ven/ no dejan de mirarme, indescifrables me siguen.”. Se le atribuyen a los ojos de Baco, dos características que podemos considerar negativas, en el sentido de la plenitud que debería irradiar la figura de un dios. Nos referimos a “ojos impuros y hastiados”, que más bien hablan de un estado producido por las juergas propias de una vida licenciosa.

Más adelante, se deja en evidencia la característica de inmovilidad, de congelamiento no vinculante, que tiene una pintura, en su calidad de objeto, ya que estos ojos (como artefacto) exclama el hablante: “no me ven”, pues solo son simulación de la vida. A pesar de esto, el hablante siente una suerte de persecución realizada por esta mirada inquisidora, al contarnos que los ojos del Baco de la pintura: “no dejan de mirarme, indescifrables me siguen.”. Este misterio acerca del cual hablábamos se corrobora en este último verso, dejando la duda clavada en torno a este personaje y al cuadro que le representa.

Revisemos otro poema, el cual se refiere a elementos que atavían a Baco, en su representación de dios.

“EL CUERPO (2) De la cintura para arriba una despejada y antigua intención. De la cintura para abajo la diversa abundancia de la fruta en la canasta, el emblema del sátiro como desbordando del confuso regazo.” (2002: 43)

No analizo el poema en su totalidad, pero sépase que lo que precede a lo que presento en los versos de arriba, comienza con una descripción de los miembros superiores del cuerpo de Baco, y termina con el siguiente verso “están incitativos y desnudos”. El título “El cuerpo”, es decisivo para especificar el tema del poema, que en la parte que trabajamos sufre un desvío metafórico y se aboca a describir adornos como la fruta, elemento que también puede ser entendido como cuerpo. Esta metáfora se da mucho popularmente, y en el caso de la pintura también, debido a que cuando se enseña a dibujar se parte con elementos naturales geométricos, como puede ser una naranja, y que con el tiempo van decantando en volúmenes del cuerpo humano, por ejemplo, el pecho de una mujer. Vamos a los primeros versos: “De la cintura para arriba una despejada/ y antigua intención.” Posiblemente el hablante configure con esto la sensualidad ruda con la que se describe regularmente a Baco. Sigamos: “De la cintura para abajo/ la diversa abundancia de la fruta”. Este verso sugiere dos metáforas de tipo sexual enmarcadas por el corte de la frase en dos versos. La expresión popular “de la cintura para abajo”, se refiere a la expresión de obscenidades relacionadas con lo genital. La otra metáfora se expresa en: “la diversa abundancia de la fruta”, que ubicada en esta parte indicada del cuerpo masculino, corresponde a los genitales. La descripción que sigue pretende atenuar esta metaforización que hemos referido, indicando un lugar verdadero para una fruta, también verdadera: “la canasta”. Finalmente se describe a esta canasta como “el emblema del sátiro”, es decir su símbolo personal, representativo de la abundancia y el sexo, que se presenta desenfrenadamente “como desbordando del confuso regazo”, como fundiendo al dios y su emblema en una representación destinada a mostrarle.

En el poema que analizaremos a continuación, me parece que existe una confusión (la que persistirá), entre dos cuadros de Caravaggio: *Baco enfermo* (1593) y *Baco* (1598). La problemática se gesta a partir del cuadro más antiguo, es decir, *Baco enfermo*, ya que se trata de un autorretrato de Caravaggio. Supuestamente la representación de un personaje alicaído y débil, tiene que ver con el momento y lugar del autorretrato: la convalecencia del artista debido a un accidente, en un hospital local.

Aun no se tiene claridad del por qué elige retratarse como el dios Baco, pero se cree que pudiera haberse sentido identificado con él, en el sentido del “desenfreno báquico”, y sus consecuencias en la vida diaria. El punto es que en el poema el hablante no habla de este cuadro, sino solo de *Baco* (aludido expresamente en el poemario), pero a pesar de esto pareciera tener en mente el cuadro del que antes hablamos, debido a alusiones a correrías y juergas, que más tendrían que ver con la vida de Caravaggio, que con los hechos atribuidos al dios pagano. Hecha esta aclaración procedemos al análisis del poema:

“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,¹⁸ y me la ofrece a mí, el cansado abstemio, tentándome con un ademán de damisela con sus uñas negras y las manos sucias.” (2002: 44)

Analicemos los primeros versos: “Y me sirve una copa, el garzón ambiguo, / el garboso granuja disfrazado de Baco”. Puede notarse cómo el hablante nuevamente se siente aludido por el personaje del cuadro. El hablante configura al personaje Baco, como si se tratara de un mesero que sirve copas. En nuestro país el eufemismo para este oficio es “garzón”, palabra adaptada a nuestra escritura procedente del francés, que significa “muchacho”. Además, burlescamente, llama la atención acerca de su característica ambigua, ataque que se reiterará nuevamente más adelante. Es claro que se refiere a Caravaggio disfrazado: “el garboso granuja disfrazado de Baco”, pues no tendría sentido que el mismo Baco se disfrazase de quien ya es. Esta alusión increpante hacia el pintor, continúa de la siguiente manera: “añorando la feria y los lances de la calle”. Le saca en cara a Caravaggio lo problemático que fue su vida, en la cual conoció de pleitos, promiscuidad, asesinato, cárcel, pobreza y enfermedad. Este pintor italiano no era para nada un místico. Para él la vida en el exterior, en el mundo, era fuente de inspiración. En cierta forma trabajaba y ganaba dinero, teniendo esa meta como recompensa. Van Mandler, en el período en que pintaba *El descendimiento de Cristo en el Sepulcro* (hacia 1600), describe su peculiar vida así: “acogiendo y aceptando todo con prudencia y riesgo, no considera las obras de maestro alguno..., no se dedica continuamente al estudio sino que, cuando ha trabajado un par de semanas, se va a pasear durante un mes o dos, con el espadón al flanco y un criado detrás, o va de un juego de pelota a otro, muy proclive a las peleas y alborotos.” (Varios autores, 1979: 11)

Como se puede ver, la biografía del pintor nos corrobora la veracidad de las acusaciones (aunque este constante tono reprobatorio no me parezca necesario)¹⁹. En

¹⁸ *Al dios Baco o Dionisio, se le atribuyeron siempre características reñidas con el orden y lo moralmente establecido. Otto Seemann ilustra algunas de estas: “Todo lo que se relacionaba con Dioniso tenía un invariable carácter de violencia; así, la hiedra, que le estaba consagrada entre las otras plantas, se consideraba digna del dios porque se mantenía constantemente verde en invierno o en verano, y porque sus pequeños frutos causan una fuerte embriaguez. Las danzas frenéticas, hasta alcanzar grados de verdadero salvajismo, demuestran que los adoradores de Dioniso recordaban constantemente el carácter vital y desbordado de éste. A veces llegaba incluso a la enajenación mental.” (1960: 213)*

¹⁹ Posiblemente este tono del hablante, que se presenta repetidas veces al hablar (poetizar) acerca de los cuadros, corresponda a lo que Todorov denomina “apreciación”. Este concepto lo ubica y lo define de la siguiente manera: “Identificaremos en

relación a la copa que Baco parece estar ofreciendo en la pintura, acerca de la cual estamos hablando, expresa el hablante, nuevamente tomándose las cosas a modo personal: “y me la ofrece a mí, el cansado abstemio, / tentándome con un ademán de damisela”. Existe una ambigüedad en la primera frase, en el sintagma “cansado abstemio”, que puede referirse al hablante, o en tono de ironía puede estar dirigido hacia Caravaggio (disfrazado de Baco). Además se alude a esta caracterización que vulgarmente se da a los homosexuales (recordemos la tendencia sexual del pintor italiano) como amanerados, demasiado finos, afectados y lo que se le parezca, cuando se habla de este atractivo “ademán de damisela”.

Ahora revisemos los significados que se nos entregan en DRAE para la palabra “damisela”: “1.f. Moza bonita, alegre y que presume de dama.2.f. p. us. dama cortesana.” El primer significado tiene que ver con presumir algo que no se es, lo que se relaciona con el disfrazarse de algo. El segundo significado es más explícito y equivale a decir “ramera de calidad” (DRAE). Además nuevamente se presenta la figura de la prostituta, recurrente en el poemario. En ambos casos los significados son aplicables, coherentes con nuestra lectura, pero por sobre todo infamantes para quienes van referidos.

El poema finaliza con estos versos: “con sus uñas negras y las manos sucias” (toma la copa). En las imágenes que reviso del cuadro, al igual que el resto de las reproducciones, incluida la que supuestamente se revisaría en el poemario, no es posible de apreciar este detalle: para ser honestos, no está presente en la pintura. Pienso que lo de “uñas negras y las manos sucias”, tiene que ver con una de las dificultades que se le presenta a cualquier persona que pinte: por más cuidado que tenga siempre sus manos se mancharán con algo de pintura, al igual que sus uñas. Cuando el descuido es mayor y la persona mantiene larga las uñas, la pintura pareciera ir acoplándose en capas, y es mucho más difícil de sacar. Esto posiblemente aluda indirectamente a Caravaggio, y como metáfora se puede leer como que no hay arte que sea sucio (en todas las acepciones de la palabra), sino que esta característica solo es atribuible a su ejecutor, es decir, al artista.

Ahora veamos unos poemas en los que se alude a otras dos figuras míticas: Narciso y Eco.²⁰ Partamos con el joven Narciso, que se basa en la visión que tiene el hablante del cuadro puesto en postal, correspondiente al “Narciso del Palacio Corsini” (Referida en: Millán, 2002: 51).

“NARCISO DE PESADILLA (8) *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 de horror.*” (2002: 58)

el seno de la visión una categoría un poco marginal, que es la *apreciación* que se hace acerca de los acontecimientos representados. La descripción de cada parte de la historia puede entrañar una evaluación moral; por lo demás, la ausencia de tal juicio constituye también una toma de posición significativa.” (1975: 73)

²⁰ En el trozo que cito, Otto Seemann define la categoría a la que pertenece Eco y después reseña la historia de amor frustrado entre ambos personajes: “(pertenece a las) *Ninfas de las montañas*, llamadas *Oréadas*, entre las que se cuentan también las de las gargantas y valles (Nepeas), un grupo muy difundido, al que se aplican distintos nombres según las distintas cuencas montañosas. Ninguna de estas Ninfas ha conseguido tanta fama como la beocia *Eco*. Ardiendo en amor por el bello Narciso, que era un hijo del dios-río Cefiso, sus sentimientos no fueron correspondidos, por lo que cayó en un estado de melancólica desesperación; consumida de pena, su cuerpo fue reduciéndose y marchitándose, hasta que no le quedó más que la voz. Más no quedó sin castigo la indiferente soberbia con que *Narciso* había correspondido al amor de la Ninfa; *Afrodita* se encargó de vengar la ofensa inferida a su servidora. Una vez que el joven estaba de cacería en el Helicón, impelido por la sed se arrojó de bruces al suelo para beber del agua de una cristalina fuente, en cuya clara superficie, se reflejaba la cara del muchacho; entonces la diosa hizo que Narciso se enamorara de su propio cuerpo, reproducido en el espejo de las aguas; y como el objeto de su amor era inalcanzable, acabó consumiéndose de pena como la desventurada *Eco*. La flor que ha recibido su nombre ha quedado como símbolo de belleza sin corazón.” (1960: 223)

El título anuncia, lo que podría ser el nombre de una película de horror estadounidense de la década del cincuenta: “Narciso de Pesadilla”. La primera imagen introduce un elemento nuevo, moderno, a la escena contemplativa de Narciso el: “estanque de ácido”. Se trata de un elemento corrosivo usado en la industria, el que se presenta en toda ocasión como dañino. Posteriormente Narciso observa como “su reflejo desaparece/ comido por las aguas verdosas. Como se nota, el joven ni siquiera alcanza a reflejarse en la superficie, sino que ésta, como si se tratara de una bola de cristal, le presenta su destino desgraciado. Por último, viene lo que se puede entender como una reflexión final del hablante, el cual dice que cuando: “el espejismo corroe los ojos, / el embeleso es la máscara de horror”. El espejismo, podemos interpretar, es el dominio de la apariencia, sin otro sentido que el de engatusar para fines como el consumo. Lo paradójico de todo esto, es que el consumo conduce al “autoconsumo” del ser humano, es decir, al canibalismo expresado a través de la competencia, que denigra al ser humano en su dignidad. Por eso el hablante define a esta quimera como “el embeleso”, la triquiñuela que se transforma en la “máscara de horror”.

El motivo de la máscara también se presenta como elemento recurrente, debido a que en nuestros días y siendo cada vez más absorbidos por la sociedad del espectáculo, todo es actuación, en el mal sentido de la palabra. Esto tiene que ver con un tipo de inautenticidad que puede ser nociva, que siendo utilizada también utiliza y convierte a las personas en objetos. (Retomaremos el tema de la máscara con profundidad más adelante).

El mismo Millán, en una entrevista que concedió a Elizabeth Neira, corrobora nuestra interpretación: “Narciso es el emblema del hombre moderno, que es básicamente hedonista, narcisista. Narciso vive un drama, porque cree que está enamorado de otro y sólo es su reflejo. Y como está tan absorto en su contemplación no puede ver el mundo. Está condenado a la soledad.” (2002)

El poema que analizaremos a continuación está conectado con el que sigue, como está conectada una pesadilla con el despertar (esto no es metáfora). Además se encuentran en páginas consecutivas, así que su forma (y el resultado que se espera de ésta) es premeditado. Revisémoslo:

“EL DESPERTAR DE NARCISO (9) La imagen es devuelta y arrojada al rostro como un jarro de agua fría. Despierta Narciso con el choque de la cabeza contra la ventanilla.” (2002: 59)

Analizaremos solo el fragmento que citamos arriba. Comencemos por el título. “El despertar de Narciso”, alude a un hecho que efectivamente sucede en el poema, ya que el personaje pasa del sueño a la vigilia inesperadamente, ya que despierta con: “el choque/ de la cabeza contra la ventanilla”. Al parecer Narciso viajaba. Probablemente el móvil era conducido por alguien. Puede ser que se trate de un avión debido al sustantivo “ventanilla”, que alude a la ventana diminuta de estos medios de transporte. Repentinamente despierta, quizá por una turbulencia, si fuera el caso de lo que postulamos. A este despertar accidentado, le antecede una sensación de “jarro de agua fría al rostro”, estado equivalente al ser malamente molestado y más bien exigido a despertar. Narciso probablemente soñaba con su propia imagen, que toma velocidad y le ataca: “La imagen es devuelta y arrojada/ al rostro”. Este “arrojar” corresponde al gesto violento de intentar apuñalar una cara con un cuchillo o su equivalente. Esta es la metáfora de peligrosidad que devolvería, de acuerdo a la interpretación que hacemos del hablante, el cultivo descontrolado de la sola y propia imagen. Ahora revisemos la última parte de un poema, donde se nombra de una manera no explícita a Eco:

“EL ARROBADO (10) *Nadie quiere sucumbir con un no rotundo. Me sorprende el momento de la entrega, el candor de la fascinación y el invisible Eco. La imagen del estanque tiembla Con su exacta ceguera.*” (2002: 60)

El título del poema “El arrobado”, es equivalente a decir, el embelesado, el embobado. Se refiere a esta característica de Narciso al momento de contemplar su imagen, pero indirectamente incluye esta misma fascinación, que es sentida por Eco, por este joven hermoso. El poema empieza con: “Nadie quiere sucumbir con un no rotundo”, frase que se refiere a que cualquier ser que tenga ganas de amar y ser amado, idealmente, no quiere ser despreciado por su objeto de amor. A ello agrega el hablante: “Me sorprende el momento de la entrega, / el candor de la fascinación/ y el invisible Eco.” Los tres versos se refieren a elementos de la entrega amorosa: el momento mismo, la inocencia y entrega pura al goce y lo que más nos interesa “el invisible Eco”, ese sonido que parece (co)rresponder al amor, reflejado en la otra persona y devuelto al mismo ser que ama.

Lo curioso es que (como se puede ver acá) “Eco” está escrito con mayúscula, igual que el nombre de la ninfa despreciada por Narciso, que a medida que perdía fuerzas y vida por el despecho, se convertía en un solo susurro. Por ello decíamos que se alude a la ninfa de una manera no evidente, pero sí posible de ser percibida. Los versos finales quizá se refieran a un cierto temor de Narciso (¿culpa acaso?) al encararle el hablante, diciéndole todo lo anterior. Por eso la egoísta “imagen del estanque tiembla”, pues se da cuenta de “su exacta ceguera”.

3.3. Baco: la máscara y el personaje

Ahora analizaremos el siguiente poema, en base a lo expresado en los versos y además, iremos integrando reflexiones de autores pertinentes, vinculadas con lo expresado en el fragmento:

“LA MÁSCARA (6) *Las cejas que vuelan como vencejos, la tez lampiña y rubicunda, en la cara blanda y regordeta componen una máscara policroma. La boca de labios llenos y apretados es desafiante, complaciente, sumisa. Una osadía digna de Dionisio: encarnar al gran Dios en el cuerpo de este puto de la calle.*” (2002: 47)

El título del poema: “La máscara”, presenta el motivo principal de los versos, es decir, la idea de la representación. A continuación empieza a describir a quien por el momento no somos capaces de identificar (solo sabemos por la sección a la cual pertenecen los versos, que se comenta el cuadro *Baco*): “la tez lampiña y rubicunda, / en la cara blanda y regordeta/ componen una máscara policroma.” Las características que se presentan parecieran aludir a un muchacho impúber (“la tez lampiña y rubicunda”), a una adolescente (“la cara blanda y regordeta”) o quizá, como ha sido la usual en todo el poemario, a la mezcla ambigua de ambos. Por ello pareciera que esta mezcla y sus rasgos “componen una máscara policroma”, en el sentido de una composición no solo pictórica, sino que por medio del recurso efrástico, también versal. Sigamos. Ahora describe una parte simbólicamente cargada por su gran cantidad de significaciones: la boca. Entre estas encontramos su versatilidad como órgano amatorio, respiratorio, digestivo, etc, pero la más importante de todas es la facultad comunicativa, expresada por medio del lenguaje. En el poema se presenta así: “La boca de labios llenos y apretados”, labios que parecieran estar sugiriendo

la pose de un beso reprimido, que además es: “desafiante, complaciente, sumisa”. La boca entonces, se nos presenta con adjetivaciones contradictorias, ya que es difícil que algo sea desafiante y al mismo tiempo complaciente y sumiso, pues son elementos que se neutralizan en menor o mayor grado. Acá posiblemente se refieran al ámbito sensual de lo amoroso, ya que estas características podrían convivir entendidas como distintas facetas del juego de la seducción. En los versos finales podemos saber acerca de quien se nos ha estado hablando en base a inferencias: “Una osadía digna de Dionisio: / encarnar al gran Dios/ en el cuerpo de este puto de la calle.” La “osadía” como habrá notado al lector, se refiere al acto del autorrepresentarse como Baco. Ya antes hemos establecido la problemática entre los cuadros de *Baco* y *Baco enfermo*. El punto es que se relaciona a este dios con Caravaggio quien se propuso según el hablante: “encarnar al gran Dios” (Dionisio o Baco), en su propio cuerpo de “puto de la calle”. La identificación con el pintor italiano se esclarece más, cuando sabemos que uno de los significados entregados en DRAE para la palabra denigratoria “puto” es: “m. Hombre que tiene concúbiteo con persona de su sexo.” Ello aludiría, según nuestra interpretación, a la preferencia homosexual del Caravaggio histórico, que convertido en personaje poético aparece en el poemario Claro/Oscuro.

El autor Félix Schwartzmann trabaja el tema de la máscara, y sobre ello reflexiona lo siguiente: “... manifiéstase aquí la profunda unidad que se establece a través de la máscara entre expresividad y tentativa de ser otro. Trátase, en fin, de reconocer lo que hay de inevitable enmascaramiento en las expresiones, y lo que existe de abiertamente expresivo en la interiorización mágica de la máscara. De manera que la expresividad como ocultamiento, representa la unidad dialéctica de lo auténtico y de lo inauténtico. Cada momento expresivo, por el hecho de serlo, posee esa doble vertiente; cada movimiento mímico contribuye, a su vez, a engendrar una máscara que sirve de intermediaria hacia lo que no es todavía.” (1967: 434)

La máscara, entonces, alberga dentro de sí una paradoja: la expresión por medio del ocultamiento. Este elemento además es una suerte de puente entre el “yo” y el “otro”, que a la vez representan las modalidades de lo auténtico y lo inauténtico. Como se puede ver, esto está relacionado íntimamente con el arte, con la idea del original y de la copia, elementos que tratamos al comienzo del trabajo, y que se presentan renovados mediante términos que nos remiten a ellos. Este interés temático de Gonzalo Millán, se presenta también en otros textos, donde poéticamente instala su punto de vista, y nos presenta algunas pistas para entender lo que expresa. Revisemos los siguientes versos:

“Yo: “Te llaman tú los otros” Jaime García Terres. “Yo es la máscara de nadie” Octavio Paz.” Varios autores, 1997: 57)

Este fragmento pertenece a un libro de aforismos del autor, que mediante dos citas relaciona los términos de: “yo”, “tú”, los “otros” y “nadie”. Se puede entender de manera general, que el hablante configura cada uno de los términos, organizados por medio de dos citas, en la interrelación que ejecuta cada uno con respecto a los demás.

Esto mismo se presenta en lo formal a través del trabajo con las citas de “otros”, pero que a pesar de ello sean capaces de decir lo que un “yo” (el hablante), piensa con respecto al tema. El problema del “yo”, como *“la máscara de nadie”*, pretendería ilustrar el hecho de que se trata tan solo de una construcción del individuo, que se da cuenta de que sin esta máscara no tiene posibilidad de identidad. Esta capacidad enunciativa y teatral de los términos relaciona palabras como “nadie” (que a la vez es “yo” por influencia literaria del personaje Odiseo), que también puede ser un “tú”, si es que de esta manera lo llamasen los “otros” y así, sucesivamente. La fugacidad del valor de estas expresiones y su capacidad

acomodaticia, realmente las convierte en un juego intrigante de posibilidades. Quizá el autor haya querido llamar la atención acerca de esto con su inclusión.

Además Félix Schwartzmann advierte que esta convivencia de virtualidades contrapuestas²¹, este ser y no ser, que se dan simultáneamente en el que se disfraza, puede terminar con la interiorización de la máscara. Ello ocurriría: "...en la metamorfosis del simple ocultamiento en voluntad de identificarse con lo simbolizado por la careta procurando la conversión de lo puramente mimético en actitud genuina." (1967: 430), pero algo más importante sucedería con estas dos tendencias que dan sentido a la máscara y que son: "... por un lado, la pérdida voluntaria de la identidad personal objetivada en el uso de un disfraz engañoso, enlazada, por otro, con una tentativa de salir de sí y anhelos de deificación." (1967: 430)

Esto se presenta claramente en el personaje Caravaggio y el hablante en el poema que analizamos se encarga de corroborarlo, en versos que ya hemos visto, pero que igual (re)visaremos, en los que condensadamente se expresa lo que Schwartzmann teoriza:

“Una osadía digna de Dionisio: encarnar al gran Dios en el cuerpo de este puto de la calle.” (2002: 47)

La persona de Gonzalo Millán, al igual que su personaje Caravaggio, en su juventud buscó ser quien no era, a través de la adopción de un modelo que le atrajo. Esta etapa de su vida la refiere un Millán maduro, en una serie de entrevistas convertidas en texto por Soledad Bianchi. El poeta con más calma, puede reflexionar acerca de lo que vivió: “Creo que no he valorado lo positivo de “Arúspice” que es la experiencia, muy importante, de la recuperación de lo dionisiaco de la provincia, que creo que es fundamental, y de la convivencia. Y algo que está presente también en De Rokha, en Neruda, algo que es una suerte de vitalidad, sensual, que yo creo que es una característica latinoamericana, una especie de frenesí dionisiaco, de la educación de los sentidos. A mí, por ejemplo, si analizo la experiencia de Concepción, si la veo así, pienso que fue un gran ejercicio de educación sensorial.” (1995: 83)

En la entrevista Gonzalo Millán no solo valora esta etapa de su vida reconociendo la experiencia de lo dionisiaco, sino que establece la aparición de este elemento, en dos patriarcas de la poesía chilena, y finalmente extiende tal característica a toda la identidad latinoamericana. Por todo esto no es menor el hecho de que el poeta haya elegido a un personaje que se haya inclinado hacia la elección de Baco, como su modelo de lo que aspira en llegar a ser o por último, con quien se siente identificado.

Como nos dice Schwartzmann respecto a esta elección, tanto la persona como: “El artista presiente que la mirada interior puede errar, por lo que acoge lo percibido con sutil suspicacia. Lucha entonces por crear el personaje que lo represente, actualizando

²¹ Como hemos visto, la obra *Claro/Oscuro*, establece su fundamentación en la oposición de términos antagónicos, que a lo largo de este trabajo hemos intentado mostrar en sus diversas relaciones y variantes. El tema de la máscara no será ajeno a esta problemática y así se encarga de explicarlo Schwartzmann refiriéndose al origen de la máscara en la cultura africana: “El escultor negro procura fusionar los aspectos negativos y positivos simbolizados por su arte. Intenta armonizar la fuga y el reencuentro mágico del yo, desarrollando un conocimiento de sí mismo concebido como acto creador estético-religioso. Al hacerlo, descubre que la integración de opuestos constituye la natural dimensión expresiva. En suma, comprende las expresiones -ya indiquen ocultamiento o enajenación-, como voluntad y posibilidad de metamorfosis. De ahí, también, que la máscara y la danza remitan originariamente la una a la otra. De manera penetrante esto ha sido destacado por Buraud: “El efecto total impuesto por estas máscaras es el del ritmo de la fijeza. “Impresión alucinante hecha de mezcla de contrarios: el movimiento y la inmovilidad-inmovilidad que únicamente tiene por objeto sugerirnos la repetición indefinida del movimiento imponiéndonos, al mismo tiempo, una imagen inhumana que eleva y transfigura nuestros poderes.” (1967: 433-434)

una verdadera pugna de actor que, desde la intuición de un carácter y un destino, va animando su fisonomía, su voz, gestos y movimientos todos. En suma, a la reproducción pictórica de la propia fisonomía, aparentemente desprovista de tensiones, se sobrepone el trance dramático del conocerse, que reviste la forma de enfrentamiento metafísico primordial.” (1967: 90)

Nótese que Schwartzmann habla en específico del retrato pictórico, el tema principal en *Claro/Oscuro* con la presencia de Caravaggio, aunque como se puede ver esto también es aplicable a cualquier tensión identitaria que se produzca en el ser humano.

En relación al cuadro *Baco*, la licenciada en artes Luz Ramírez Hidalgo comenta apreciativamente lo siguiente: “Caravaggio descubre un ambiente dramático acentuando los contrastes entre los fragmentos iluminados y sombreados provocando sugerencias patéticas; es una concepción teatral del claroscuro” (1968: 3)

Podemos decir que en este comentario (el cual podemos caracterizar como netamente pictórico) ya es distinguible el aspecto teatral, acerca del cual hemos venido hablando. La intención se ve reflejada a través de distintos recursos y en este caso tiene que ver con las tonalidades propias del sistema claroscuro. Al parecer, el hablante del poema traduce lo que se expresa de un idioma (en este caso un arte) a otro. Como ejemplo, cotejemos otro comentario de la licenciada con algunos versos del poema “La máscara”. Luz Ramírez prosigue en su comentario del cuadro *Baco*: “Hay oposición violenta de luces y sombras obtenidas gracias a una iluminación lateral. Explotando los efectos del claroscuro le otorga a cada detalle una máxima expresividad. Su estilo es vivo y robusto” (1968: 2)

Esta labor detallística y la descripción del estilo como “vivo y robusto”, tal vez encuentran su correlato en estos versos que presentamos del poema y que ya han sido analizados:

“Las cejas que vuelan como vencejos, la tez lampiña y rubicunda, en la cara blanda y regordeta componen una máscara policroma.” (2002: 47)

Anteriormente no nos habíamos detenido en el primer verso, que ahora hemos presentado: “Las cejas que vuelan como vencejos”. Los “vencejos”, son unos pajarillos parecidos a la golondrina, de los que, en pleno vuelo se puede apreciar cómo sus alas forman un semicírculo, debido a la inclinación. Esta forma aplicada a las cejas de las personas, podría hacer que estas sean caracterizadas como despiertas o astutas, ya que en el retrato todo sugiere algo. En ello apreciamos lo de “vivo”, enunciado por Ramírez. En relación a lo “robusto”, es fácil parangonar el término con dos características destacadas en los versos: “blanda y regordeta”. Finalmente, en relación a los detalles, se deben incluir los elementos que hemos mostrado y todos los demás, que configuran el dibujo mental del cuadro.

CAPÍTULO IV. CONFORMACIONES ESTÉTICAS

4.1. El feísmo como alternativa

De acuerdo a Luis Advis, es posible plantear una historia de lo que se denomina “artes displacenteras -que son las que producen o muestran en mayor o menor grado situaciones chocantes- a partir del surgimiento del concepto de mimesis, que el mismo Aristóteles analiza en su obra *Poética*. Advis nos comenta refiriéndose al maestro griego: “Este, después de plantear que la imitación y el placer causado por ésta (**la mimesis**) son connaturales al hombre desde niño, propone como indicio de su aserto el hecho de que “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (1978: 69)

Estas situaciones del “arte displacentero” se expresan en la obra con la que trabajamos y también en otros textos de Gonzalo Millán, que comentaremos oportunamente. Nosotros denominaremos más generalmente “feísmo” a la mostración de aspectos o situaciones que dependiendo de cada tradición cultural se presentan como chocantes y opuestas al equilibrio que caracteriza al denominado “arte bello”²².

De acuerdo a Javier Campos, en la literatura occidental: “Los antecedentes feístas existen a partir de la tradición de la poesía moderna europea (Rimbaud, Verlaine, Lautreamont, principalmente), y dentro del propio naturalismo. Sin embargo, ese feísmo se organizaba sobre la dicotomía bello/feo, constituida sobre una jerarquía social y clasista. Si el “feísmo progresista”, en cambio, tiene antecedentes latinoamericanos a partir de Martí, no es este el que encontraremos en la poesía de Millán.” (1987: 59)

Javier Campos, aparte de reseñar los antecedentes occidentales del feísmo, llama la atención acerca de una vertiente diferente del término, de carácter latinoamericano y en relación a este representado por Martí, lo diferencia del de la poesía de Millán. Caracteriza estas situaciones en la obra del joven poeta chileno, autor de *Relación Personal* (su primera publicación), de la siguiente forma: “La estética de lo feo en RP (**Relación Personal**) consiste en producir una desarmonía en los temas tratados, a través de imágenes corrosivas, mohosas, putrefactas y rutilantes”, “Aparte de eso, lo que hay aquí es la precoz asimilación de la ironía romántica de los decadentes europeos, tanto en sus fuentes directas así como por la vía de “La Mandrágora” (1938), especie de puente chileno que se unía a la poesía moderna y al surrealismo europeo. Sin embargo, no es posible encontrar ningún antecedente dentro de la poesía chilena anterior donde algún hablante adolescente haya tratado con una ironía tan feísta el tema de la infancia y la relación amorosa” (1987: 42)

²² Luis Advis define de la siguiente manera el determinado “arte bello”: “... concepto que se refería a ciertos objetos de una estructuración armoniosa y equilibrada que podía presentarse abstractamente o bien concretada en una representación idealizada; de este modo, se podía hallar un arte bello paradigmático en el clasicismo griego.” (1978: 67)

Más adelante interpreta este recurso feísta, tan singularmente ocupado por Gonzalo Millán, vinculándolo al contexto de la juventud del poeta y a la sociedad de esa época: “Más bien, el suyo (**el feísmo**) es la perspectiva de sectores sociales que cargan un pesado sentimiento autodestructivo. Hablante que auto-observa supasado infantil como raíces degradadas, pilar determinante para la alienante relación amorosa posterior y el ajenado (sic) encuentro con lo más inmediato.” (Campos, 1987: 60)

Este sentimiento autodestructivo que interpreta Campos, al parecer se mantuvo en el tiempo y lentamente fue integrándose al hacer del autor. Al respecto analicemos los siguientes poemas, todos sacados de la obra *Claro/Oscuro*:

“LA MÚSICA CELESTIAL (13) 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. (2002: 41)

El intertexto de este poema se expresa en el título: “La música celestial”, que alude al poema de Fray Luis de León: “A Francisco Salinas (Oda III)” (escrito hacia 1572). La teoría presente en este poema, propone que sumergiéndose en un estado de contemplación inspirado por la música sonora, sería posible acceder a la música celestial. Si bien, la teoría es muchísimo más compleja, esto es lo esencial.

Lo anterior, se presenta de manera actual y degradada en el poema donde: “Santa Magdalena está más volada. / Está superpasadísima.” La santa al parecer, bajo la influencia de alguna clase de narcótico -todo ello expresado de manera coloquial-, escucha: “En los auriculares/ que no se ven con los oídos, reverberantes, / las cuerdas que no se oyen en la caverna.” Por medio de un aparato tecnológico y posiblemente ayudada con alguna sustancia ilícita, la santa se acerca a un estado particular, cercano al desborde. Existen en estos versos dos elementos destacables, primero, una transfiguración: “los auriculares/ que no se ven con los oídos”, donde ocurre lo contrario a lo que se presenta en la realidad, ya que en esta, los auriculares cubren el pabellón de la oreja y el oído alojado en su interior. Se intenta mostrar una figura donde auricular se funde con oído (en rigor con la oreja), imagen que provoca confusión, ambigüedad y una pugna, pues enfrenta al elemento humano con el aparato. Además estos oídos reflejan el sonido, lo reverberan, cosa que agrava aun más la agresión a los sentidos. Lo segundo destacable es la inclusión de “las cuerdas” que remiten a los ángeles con sus liras y por ende al cielo. Súmese a ello “la caverna”, símbolo de la vida ascética del anacoreta, que por definición se ha dedicado a la vida contemplativa. Sucede así, algo singular con las cuerdas presentadas en el poema, ya que estas. “no se oyen en la caverna”. Posiblemente aludan a otro significado de “cuerda”, como instrumento para amordazar y de acuerdo a esto, se estaría diciendo que a la vida de místico no se ha ido presionado por nadie, sino que ello responde a la propia elección. Posteriormente, esta agresión acerca de la cual hablábamos se clarifica, ya que: “los tímpanos traspasados por los tambores”, sugieren un dolor, que como veremos será místico, pues emana de: “la atronadora percusión de Dios”. La santa, luego de aguantar esta carga que describíamos, yace “atropellada”, palabra que no solo alude al acto de ser arrollado, sino que por metonimia alude al automóvil, elemento propio de la modernidad, a la que se remite indirectamente. Como se pudo apreciar antes, también se alude de manera directa a tecnología actual, representada mediante los aislantes y personales “auriculares”. Vamos al siguiente poema, vinculado con este no sólo temáticamente, sino en lo formal ya que son correlativos. Lo revisaremos fragmentadamente:

“LAS MANOS (12)” “La entrega de la santa tiene grandezas de martirio.” “Cada pliegue del manto y arruga de la túnica, cada hilo irradiá unánimes acordes y

arpegios de una ensordecedora, deslumbrante, embriagadora, asombrosa y aterradora belleza.” (2002: 40)

El título del poema “Las manos”, corresponde a una descripción de las manos de la santa que se ejecuta en los primeros versos y que para nuestro tema no es demasiado relevante. Esta relevancia sí se presenta cuando se alude a la pose de Magdalena ya que: “La entrega de la santa tiene grandezas de martirio.” Su postura enajenada, fuera de sí, la asemeja a un fervoroso creyente, ensimismado y dispuesto a ser sacrificado por su fe.

Se prosigue con una descripción en base a elementos musicales de sus vestiduras: “Cada pliegue del manto y arruga de la túnica, / cada hilo irradia unánimes acordes y arpegios”. Nótese que el hablante se esmera en incluir una “arruga”, elemento que no se suma a la armonía irradiada por “acordes y arpegios”. Estas inclusiones irán *in crescendo*, ya que lo que antes era agradable ahora transfigura en: “una ensordecedora, deslumbrante, / embriagadora, asombrosa y aterradora belleza.” Todas las características mencionadas corresponden a un tipo de “belleza sublime” (relacionada con el feísmo), la cual es indicada por Luis Advis, reseñando definiciones de Kant: “Kant, por un lado, plantea el concepto de lo desagradable, lo displacentero, en su conexión con lo sublime al aludir que este sentimiento se encuentra en lo informe, en lo ilimitado”, “Por otro lado, para Kant, lo sublime implica un agrado indirecto o negativo, ya que esa reacción se produce “ante un impedimento momentáneo de las energías vitales” que conduce en seguida “al desbordamiento más intenso de éstas”.” (1978: 81)

Podemos decir que la “belleza sublime”, está conectada con la mística, en el sentido que ambas apuntan hacia una trascendencia inabarcable. Posiblemente esta conexión, la que finalmente corresponde a idealizaciones, relacione reiteradamente en *Claro/Oscuro*, santidad y martirio, elemento último que se puede caracterizar como chocante, además como básico y fácil, pero que dentro de la perspectiva de la doctrina teológica, es complejísimo. Lo revisaremos, expresado poéticamente en los siguientes versos:

“PRIMERA VISIÓN (1) 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.” (2002: 13)

Esto pertenece a la primera sección del poemario, denominada: “Zurbarán: Diapositivas de Santa Águeda”. El poema corresponde a la visión del cuadro *Santa Águeda*, basado en el martirio de esta joven²³, suceso que es descrito descarnadamente por el hablante. Se nos presenta a la santa como: “una joven delicada/ de mutilados pechos”. El hablante contrasta algo hermoso (“joven delicada”), con algo horrible (“mutilados pechos”). Posteriormente describe los atavíos de la joven: “boato, púrpura, / morado, negro y dorado.” Todos los colores descritos en esa época eran demasiado ostentosos, y por ello el hablante así los caracteriza a través de la palabra “boato”. Pareciera querer ir más allá, intentando advertir la falsedad de la representación, expresada en unas vestiduras impropias para esta joven, y que parecieran oponerse a la sobriedad de lo santo. Posteriormente viene lo que puede

²³ He aquí la extraordinaria historia de esta santa, que nos es referida por Daniel Fernández García en su tesis: “La historia de Santa Águeda es muy parecida a la de otras mártires cristianas de los primeros siglos, casi todas elaboradas durante la Edad Media para aleccionar y asustar, dada la truculencia de las leyendas. Era una joven cristiana, objeto de la pasión del romano Quintiliano quien, al verse rechazado por la castidad de la joven, quiso castigarla. La ley romana prohibía condenar a las vírgenes, por lo que fue violada. Milagrosamente, mantuvo su virginidad. Entonces se la sometió a una tortura que incluía la mutilación de sus senos. San Pedro se le apareció en la prisión, curándola y dando pie a nuevas torturas para la mártir, que murió en el momento en que el volcán Etna entraba en erupción. Las ciudades próximas invocaron su protección, y desde entonces la consideran su patrona.” (2005)

entenderse como una ironía: “La joven muestra el símbolo/ de su martirio: los pechos”. Difícilmente algo material, el acto en sí mismo es simbólico. Puede serlo la representación posterior de ese acto, pero el acto en sí, es un hecho palmario. Quizá, nuevamente el hablante llame la atención acerca de lo teatral e inauténtico, propio de la confección de un cuadro, donde se necesita un modelo que posea y diversos aditamentos que intentan (re)producir, un hecho que en este caso se presume histórico. Al final de los versos viene una imagen atractiva, pero desagradable, pues el hablante ve los pechos de la joven: “flotando sobre la sangre/ que recoge una bandeja.” El cuadro en sí mismo es terrible, pero la metáfora es aun más cruda: la mujer es carne dispuesta a ser consumida. En el cuadro no se cuestiona este hecho, sino que solo se lo representa. La lujuria de un potentado, de un depredador sexual, ha dejado este resultado.

Finalmente, revisaremos otro poema, donde dentro de los elementos principales se encuentra el pecho femenino. Esta fetichización de partes del cuerpo de la mujer, es interpretada por María Inés Zaldívar, quien la equipara ecfrásticamente, con formas provenientes de las artes plásticas del siglo pasado: “Este denominado feísmo utilizado por Millán para representar a la mujer, recoge una forma de pintar/representar bastante generalizada en el arte moderno a partir del siglo XX. Si se miran obras del expresionismo europeo, principalmente alemán, de principios de siglo tales como las de George Grosz, quien pinta toda la decadencia post Primera Guerra Mundial, o las creaciones de Emil Nolde, las del austríaco Oskar Kokoschka, o bien las de E. L. Kirchner, entre otros, pueden verse en todas estas creaciones una deformación deliberada de la realidad con el fin de acentuar ciertos rasgos de los diferentes modelos.” (1998: 123)

Este mecanismo representativo, se encuentra en el siguiente poema, el cual corresponde exactamente a lo teorizado por Zaldívar. Además el autor de este trabajo, sopesando el riesgo de la hiperinterpretación, piensa que no puede agregar otros elementos más relevantes al respecto. Una vez dicho esto, sólo queda disfrutar de los versos:

“PREGUNTAS Y NOTAS (6)” *“-Un solo pecho es un círculo vicioso. Dos pechos, una infinita lemniscata²⁴. Una cinta rosa en forma de ocho y los dos pezones como dos ejes.”* (2002: 18)

4.2. Lo erótico y el proceso de descomposición natural

María Inés Zaldívar, afirma, que lo erótico está relacionado con el écfrasis, recurso presente a lo largo de todo el poemario que trabajamos, pues: “este tropo, por definición, consiste en mirar un objeto de índole visual que está fuera de sí mismo, desearlo e intentar poseerlo, absorberlo y asimilarlo a través del lenguaje.” (1998: 23)

Esta capacidad “deseante” del lenguaje, encontraría de acuerdo a Zaldívar su correlato en lo erótico, ya que en este impulso: “hay un objeto deseado, el otro, al cual el yo, el sujeto,

²⁴ Este es el significado que se entrega en DRAE para la poco usada palabra “lemniscata”: “(Del lat. *lemniscāta*, adornada con la cinta llamada lemnisco). 1. f. Curva plana de forma semejante a un 8.” Como se puede ver, todas las formas presentadas en el fragmento tienen que ver con la forma de ocho acostado, símbolo del infinito para los griegos y vigente hasta hoy. Esta forma se relaciona con el lemnisco, ya que también se ha sugerido que el símbolo griego representa a un lazo cerrado.

intenta poseer amar, posesión y amor que podría decodificarse de muy diversas maneras dependiendo del concepto y práctica de lo erótico que tenga este sujeto.” (1998: 23)

A continuación, analizaremos poemas relacionados con lo erótico que se presentan en repetidas ocasiones, dentro del poemario *Claro/Oscuro*

“UN CERVELLO STRAVAGANTISIMO” (14) (El Cardenal del Monte refiriéndose a Caravaggio) Es la justa elección de la dosis de saber la que no arruina el goce, argumenta el pintor en la taberna, entre dos lances de dados. “Cuando pinto, enseño a la vez que seduzco”. (2002: 64)

El título en italiano: “Un cervello stravagantissimo”, que se nos presenta entrecomillado, correspondería de acuerdo a la aclaración que le sigue: “a (el Cardenal del Monte refiriéndose a Caravaggio)”, un comentario realizado por este religioso, en torno al pintor italiano. Traduciendo de acuerdo al diccionario de Emilio Martínez Amador, el entrecomillado significaría esto: “otro talento caprichosísimo” (1957). El juicio, de acuerdo a lo que sabemos acerca de la vida y la obra de Caravaggio, honestamente, es ajustado. Más adelante se nos presenta por medio de varias afirmaciones, un resumen de lo que se podría denominar como programa del artista. Parte diciendo: “Es la justa elección de la dosis de saber/la que no arruina el goce”, posiblemente explicando como procedía teóricamente en la construcción de sus pinturas. Nótese el afán del pintor por la delectación que puede producir la belleza de una pintura (“el goce”), y cómo pretende integrar esto a su arte. Posteriormente aclara el hablante que lo anterior es referido por Caravaggio: “argumenta el pintor en la taberna, / entre dos lances de dados.” Pareciera que el hablante se convierte en narrador testigo, como si estuviese en el mismo lugar y tiempo en el que están acaeciendo los acontecimientos. Además el ambiente de juega de la situación, donde alternan rondas de tragos con “lances de dados”, configuran a un creador extrovertido, el cual teoriza acerca de su obra en el mundo, afuera, donde realmente suceden las cosas. Finalmente viene la frase memorable, supuestamente dicha por el pintor, que clarifica todo lo que veníamos diciendo: ““Cuando pinto, enseño a la vez que seduzco”.” Estarían presentes en esta afirmación, los preceptos horacianos de *docere et delectare*, elementos que enriquecerían aun más la perspectiva creativa del artista, expresada a través de sus pinturas.

El impulso erótico, es una fuerza poderosa que a veces lleva a situaciones inesperadas. Esto se ve reflejado en algunos poemas de *Claro/Oscuro*, en los que algunos alimentos adquieren formas y atractivos propios del cuerpo de la mujer.

Revisemos al respecto los siguientes versos:

“LA CANASTA DE FRUTAS (4) En el bodegón hay higos fofos y azules, manzanas incendiadas, peras con ancas de luna, melocotones enmascarados de duraznos, granadas con grietas y un azufroso membrillo que en una de sus enjutas nalgas exhibe una mancha de nacimiento color siena.” (2002: 45)

El título “La canasta de frutas”, corresponde también a un cuadro homónimo de naturaleza muerta²⁵, que Caravaggio pintó hacia 1596 y que no se reseña en las diapositivas, ni tampoco en las postales que se revisan en el poemario. Sin embargo, los versos de este poema expresan lo que despliega en el hablante, la visión de un detalle del cuadro *Baco*: un cesto con fruta, ubicado en la parte inferior izquierda. En este poema, la descripción

²⁵ María Inés Zaldívar, se refiere al significado de “naturaleza muerta”, realizando algunas acotaciones: ““Naturaleza muerta” es la denominación para un tipo específico de pintura, de retrato. Se puede leer su definición en (el diccionario de) María Moliner: “Seres naturales tomados como modelo”, que luego es especificada como: “Pintura que representa animales muertos o cosas inanimadas.” El énfasis de cualquier definición de este tipo de pintura está en su condición de representar objetos o seres sin vida.” (1998: 64)

del detalle es tratada de una manera muy especial por el hablante, que omite elementos como un racimo de uvas y fija su atención en otros aspectos, como manchas en la fruta, que adquirirán mayor importancia. Los primeros versos no hacen vislumbrar alguna novedad: “En el bodegón hay higos fofos y azules”, excepto la no muy corriente palabra “bodegón”, que simplemente se refiere a la representación de viandas, frutos y objetos comunes. Más adelante las cosas se ponen un poco sospechosas, debido a características singulares atribuidas a las frutas: “manzanas incendiadas, peras con ancas de luna”. Las “manzanas incendiadas”, corresponden a una metáfora novedosa que alude al color bermellón brillante de esta fruta, signo de su madurez, pero lo que más llama la atención son las “peras con ancas de luna”, ya que si bien las ancas corresponden tanto a los animales (grupa de los caballos), como a las personas (caderas), también se refieren a los muslos y a las nalgas. En este caso dada la naturaleza masculina del hablante se aplican a las mujeres, ya que “de luna”, quiere decir redonda, contorneada, sinuosa. Lo que sucede con el verso: “melocotones enmascarados de duraznos” es curioso, debido a que se nos entrega en DRAE, el siguiente significado para la palabra durazno (entre otros): “...m. duraznero (variedad de melocotonero).”, “m. *Bol., Chile, Ec. y Hond.* Nombre genérico de varias especies de árboles, como el melocotonero, el pérsico y el duraznero.” Como se puede ver, si estos frutos no son el mismo, son muy parecidos. En Chile se le llama durazno al melocotón, por esta razón los melocotones está “enmascarados”, como imitando a lo que el hablante -que tiene conocimiento de expresiones castizas- más conoce. Por otro lado, el tema de la máscara, nuevamente aparece. Las frutas que vienen a continuación representan metafóricamente a la vagina: “granadas con grietas” y al falo: “un azufroso membrillo”. La palabra “membrillo” también corresponde al diminutivo de la palabra “miembro”. El azufre (su color) no solo alude al color verde oscuro de este elemento mineral, sino que metonímicamente remite al demonio (recuérdese que el diablo popularmente emana este apestoso olor) y este personaje representa al peligro de la tentación. Además tanto las “granadas”, como el “membrillo”, están unidos mediante la conjunción “y”, lo que sería equivalente a decir “mujeres y un hombre”, que desde una perspectiva masculinizada puede entenderse como la poligamia. Al finalizar el poema ocurre un giro (literal), pues la fruta caracterizada como el miembro masculino (el membrillo), pasa a ser las carnes de las posaderas. Esto es visible cuando el hablante dice: “en una de sus enjutas nalgas exhibe/ una mancha de nacimiento color siena”. Esto en una persona correspondería a pigmentaciones congénitas, comúnmente de un tono más oscuro que la piel, pero si hablamos de la fruta corresponde a una hipermadurez y es el primer signo antes de la putrefacción²⁶.

En relación a este proceso natural, ubicable en la poesía de Gonzalo Millán, el autor Oscar Galindo señala que cuando la naturaleza se asoma, siempre lo hace desde la degradación y el feísmo (2004: 75). Para adentrarse más en el tema, cita a Antonio Skármeta, quien caracteriza a estos particulares elementos naturales: “Si hay vida orgánica en ellos, su movimiento señalará sólo una tendencia a la descomposición” (Galindo, 2004: 70)

Por último analizaremos un poema donde aparece ambos temas, lo erótico y la descomposición, que se planteará en otra acepción: como desmembramiento. Veámoslo:

²⁶ La representación del proceso de descomposición en los elementos naturales se atribuye a Caravaggio. Nadie antes había incluido un aspecto polémico, que pudiese resultar tabú, como es el tema de la degradación (que obliga a pensar en la muerte y todo lo que ello implica). A pesar de esto, el pintor italiano en su época de juventud, ganó reputación con el bodegón gracias a la maestría de su pincel. Nos cuenta un cronista al respecto: “... trabaja junto al Caballero de Arpino, quien le enseña a pintar flores y frutas tan bien imitadas que “por él adquirieron mayor encanto que hoy tanto deleita.” (Varios autores, 1979: 8)

“LAS COPAS (10) En la bandeja de vidrio ámbar se asientan los pechos cortados desangrándose boca abajo como un par de copas de vino.” (2002: 22)

El título: “Las copas”, se refiere a la metáfora principal del poema, a la que llegaremos enseguida. Estos versos, proceden de la visión del cuadro *Santa Águeda*, pintura inspirada en la joven martirizada con la cercenación de sus pechos. Por eso el hablante refiere que: “En la bandeja de vidrio ámbar/ se asientan los pechos cortados”, tal como se nos presentan en el cuadro. Esta escena terrible, de (des)composición del cuerpo de la mujer, culmina con los pechos: “desangrándose boca abajo”. Acá empieza el giro que se concretará más adelante, ya que la atención se saca de lo horrible que puede llegar a ser el desmembramiento de un ser humano, llevando el remate del poema a otro lugar: el gusto. Si bien el pecho puede ser un elemento que en determinado contexto sea una zona erógena y al igual que el órgano del gusto, productora de placer, ciertamente la situación de tortura (normalmente) no es la adecuada. El hablante trabaja el pecho para escapar de la escena anterior, esa escena que en otro poema presentaba un busto sanguinolento como el símbolo del martirio y que ahora pretende enfocarse como: “un par de copas de vino”, invertidas. Posiblemente este recipiente metafórico, remita por analogía al sagrado cáliz, pues en ese archiconocido episodio que es la última cena, también se estaba cerca de un martirio, nada menos que el más difundido en toda la historia de Occidente: el de Cristo. En el poema que analizamos, el padecimiento de esta mujer se encuentra en una escala mucho más reducida, por eso es descrito con cercanía y actualidad. Ello se refleja en la brevedad de la composición, que apunta hacia el moderno recurso de la inmediatez.

4.3. Dos aspectos de lo demoníaco: la tentación y el desmembramiento

En la obra: *De lo demoníaco en el arte: su significación filosófica*, Enrico Castelli analiza y comenta los cuadros de los llamados “pintores místicos” -que son casi todos medievales-, dentro de los cuales encontramos a los flamencos Hyeronimus Bosch (el Bosco) o Peter Huys, entre muchos otros.

Llama la atención la similitud constructiva entre el libro que reseñábamos y el poemario *Claro/Oscuro*, pues ambos se estructuran como los comentarios teórico y poético, respectivamente, que surgen en torno a pinturas (sin olvidar por cierto, el hecho de la (re)producción: ecrástica y técnica (grabados de la época)). En muchas de las pinturas que nos son referidas en estos textos, es posible apreciar personajes devotos de la fe cristiana, como santos mártires y situaciones que estos debieron sobrellevar: padecimientos corpóreos, ascetismo, persecuciones, etc.

Ambos textos, además, se aproximan cuando nos referimos a dos aspectos demoníacos (trabajados por Castelli), como son la tentación y el desmembramiento. Estos elementos se pueden apreciar al contemplar muchos cuadros místicos e igualmente como texto ecrástico. Más adelante, analizaremos poemas que se relacionan con las similitudes que hemos indicado, pero para llegar a aquello partamos acotando el término “demoníaco”. Enrico Castelli nos explica en su libro, que lo demoníaco corrientemente se manifiesta como: “... una sorpresa no absoluta, la sorpresa de la atracción” (1963: 29)

Destaca inmediatamente después, que el embeleso demoníaco siempre presenta una doble cualidad: atrae mostrándose, aunque no completamente, solo hasta el punto de

no dejar de ser misterioso. En este sentido, la seducción diabólica explota siempre una potencialidad, elemento que provocaría en el ser humano, la ansiedad de saber acerca de esta existencia posible. (1963: 29)

En el contexto de lo demoníaco, la “luz”, que se ocupa como un recurso en las pinturas, puede vincularse de acuerdo a Castelli, con el aspecto de la tentación que antes mencionábamos, pues: “Toda tentación es una tentativa. Las luces no quitan, al contrario, acentúan la visión de lo falso circunscrito; *todo parece ser aquello que no es.*” (1963: 40)

Las luces tienden a destacar distintos elementos, y cuando estos han logrado capturar la atención de los incautos (sus espectadores), los ponen a prueba, con las armas de una atractiva seducción. Esta capacidad mimética, en el sentido del camuflaje, que tiene la luz, introduce la idea de la máscara y la falsedad, de la representación, que ya antes hemos examinado. Castelli nos explica al respecto: “Las luces toman las formas más fantasmagóricas. Se comprende que este *tomar* tendría posibilidades ilimitadas si no interviniera la Gracia. Tener la posibilidad de tomar ilimitadas formas fantasmagóricas quiere decir: no ser evidentes.” (1963: 40)

El triunfo de la sensualidad de lo demoníaco, de acuerdo a lo anterior, se da por hecho, si no existiera su doble negativo: la intervención providencial, representada por la “Gracia” (nótese el claroscuro de este empate). Este aspecto de la tentación, magnificado a través del recurso lumínico, se presenta en el siguiente poema, donde se destacan elementos que mutan metafóricamente y que van avanzando de menor a mayor capacidad de atractivo. Revisemos:

“FORMA DEL LIENZO (2) El óleo de Montpellier está pintado sobre un lienzo vertical como una puerta que remata un arco curvo como un seno.” (2002: 14)

Estos versos, se ubican en la sección primera de la obra *Claro/Oscuro*, que comenta la visión del cuadro (diapositivas de) *Santa Águeda*. El ojo del hablante, se detiene en un detalle del soporte de la pintura, es decir la “Forma del lienzo” y por ello se titula al poema de esta manera. La alusión corresponde a un hecho real: esta pintura se ubica actualmente en la localidad de “Montpellier” (Francia). Este óleo: “está pintado sobre un lienzo/ vertical como una puerta”, cosa que comparativamente puede ser acertada, aunque no demasiado vistosa. El elemento sensual y tentativo se introduce después y pareciera que todo el trabajo metafórico anterior, fuera solo una excusa para llegar a esto, al lienzo: “que remata un arco curvo/ como un seno”. Significativamente aparecen tres elementos: primero, la palabra “remate”, que corresponde polisémicamente, tanto al final del lienzo, como al de los versos. Segundo, la línea recta, que puede ser entendida como un orden rígido (rectitud), que luego decanta en la sinuosidad permisiva de la línea curva. Tercero y final, la comparación metafórica con el seno y su ubicación simbólica en lo más alto del lienzo, que pareciera no tener más sentido que una sugestión patética (recuérdese el martirio de la joven que inspira al cuadro), pero que cumple con el objetivo de llamar la atención y con ello otorga coherencia al poema con su motivo de inspiración.

Prosigamos nuestro análisis con otros poemas, en los cuales significativamente se tiende a “iluminar” elementos que tienen una capacidad especial de seducción o atractivo:

“PERGAMINO (2) El salvado seca las lágrimas que estremecieron la tinta. Las palabras saltan del corazón herido Iluminan los folios, doran Las letras de sangre con un halo. (2002: 77)

Estos versos, al parecer, se basan en el comentario poético en torno al cuadro *San Jerónimo escribiendo*, realizado en Valleta, actual capital de la República de Malta. Estrictamente, se basa en la visión de una postal que reproduce a esta obra, como ha sido la constante

a lo largo de todo el poemario. El título “Pergamino”, hace alusión al elemento principal y producto del esfuerzo del santo: sus escritos sobre esta antigua superficie. Se alude también a las penurias del escribiente, a su llanto, expresadas metonímicamente como: “las lágrimas/ que estremecieron la tinta.” Estas lágrimas son secadas por un elemento: “El salvado”, que de acuerdo a DRAE (entre otros significados), puede referirse al “libro de lo salvado de mano”, equivalente a manuscrito o al “libro de lo salvado sagrado”, que abarca a cada uno de los libros presentes en la Sagrada Escritura. Recordemos que San Jerónimo ejerció como corrector y traductor de la Sagrada Escritura al latín, en lo que posteriormente se conoce como la *Vulgata*. Posteriormente se retoma el tema del dolor del santo, ya que el hablante nos dice que: “Las palabras saltan del corazón herido”, como si la traducción se tratase más de un oficio pasional (como fuerza y padecimiento), que racional. Ahora viene el elemento que ocupará nuestra atención, pues estas palabras: “Iluminan los folios, doran/ Las letras de sangre con un halo²⁷.” Las hojas son iluminadas por la inspiración divina, la Gracia, pero este episodio sublime, se ve un poco opacado por la sustancia con la cual está compuesta la tinta: “sangre”. A pesar de esto, las letras supuestamente son destacadas por medio de “un halo”, elemento imposible de distinguir en la reproducción que se nos refiere, al igual que el magnificado dorado de las letras. Posiblemente correspondan a relaciones interpretativas expresadas por el hablante, más que a realidades concretas.

Sigamos con el análisis de poemas. En el siguiente, el aspecto demoníaco de la tentación, se sigue presentando como un mecanismo utilizado para la seducción del lector. Con este fin se destaca algún elemento presente en los versos:

“CAVE (9) 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 equívocos, escenas culpables, martirios que abomina la luz. Cuidado con las palabras, arameo, griego y latín, cuando busques falsedad y olvido las palabras serán implacables y precisas”.” (2002: 83)

El título “Cave” del poema, corresponde a una palabra que procede del latín. En el diccionario de Agustín Blázquez Fraile, se nos entregan los siguientes significados: “Caveo, es, ere, cavi, cavium (arc. cavitum) (de origen incierto; quizá de cavea). v. tr. e intr. Precaver, precaverse, prevenirse, guardarse de algo, desconfiar.” (1961)

Como se puede ver, esta palabra conmina a la prevención (“cuidado”, quizá pueda ser la traducción actual). En el contexto del fragmento que analizamos, se convierte en la primera señal, que no solo significa una advertencia, sino que también, orienta con respecto al tema central de la composición que pronto definiremos. El poema comienza cuando el hablante nos refiere una charla entre dos personajes: “El viejo dijo al león”. El personaje humano, posiblemente, pueda ser identificado con San Jerónimo, pues en esta sección se realizan los comentarios poéticos a diversos cuadros (postales), en los que Caravaggio le ha pintado. El león es un símbolo bastante popular y difundido a partir de las Sagradas Escrituras. Castelli señala en su apartado dedicado al tema, que con claridad

²⁷ Esta transformación, el convertir en oro a ciertas sustancias, provendría de la alquimia. Esta “ciencia”, vinculaba en tiempos antiguos nociones de conocimiento químico y místico. Enrico Castelli, en su apartado de símbolos y sus significaciones, relaciona elementos como la Cruz, la luz y el oro, en conceptos que debido a su carácter secreto original, hoy se hacen imposibles de conocer cabalmente. He aquí la enunciación de los mencionados: “... la Cruz, en lenguaje alquímico, es la *lux*; *lux* llaman al germen del dragón y tendrá el poder de transformar la más vil materia en oro.”, “CRUZ. - La luz (según el símbolo alquímico).” (1963)

se refiere a Satanás (1963)²⁸. El fruto de esta charla (citada en el poema) pareciera tener el tono de un aforismo: “Cuidado con las palabras, /las palabras pueden ser mentirosas, / fácilmente dicen una cosa/ cuando quieres decir otra.” Además existe en los cuatro versos un trabajo rítmico, que juega con la estructura silábica. Los versos citados tienen: ocho, once, diez y ocho sílabas, respectivamente, y el juego se acerca a la rima A-A-B-B. Obviamente lo que afirmo es sólo una aproximación, pues se trata de verso libre solamente, pero en todo caso, el trabajo sonoro y de simetría silábica, igual es evidente. En el contenido de los versos referidos ocurre una prosopopeya (personificación), que afecta al sustantivo abstracto “palabras”, ya que estas: “pueden ser mentirosas”, característica aplicable solo a las personas. Por ello, se dota a las palabras de voluntad, pues: “fácilmente dicen una cosa/ cuando quieres decir otra.” Se desliga, por lo tanto, del dominio de la voluntad humana a este nuevo “ser” en que se han convertido las palabras, que ahora independientes, son antojadizas y rebeldes. Más adelante, se juega con la idea de lo azaroso que sería trabajar con estas palabras (si las entendemos de acuerdo a nuestra explicación), ya que al igual que: “Los relámpagos no caen nunca/ donde los necesitas”. Con ello se establece la diferencia que existe entre la disponibilidad restringida de un “ser” autovalente y una simple herramienta, que se supone dispuesta siempre y para cualquier uso. Este proceso estocástico, propio y característico de la calidad de persona, por su misma naturaleza aleatoria, puede alumbrar (en las acepciones de destacar y dar sentido): “a veces lugares/ equívocos, escenas culpables, / martirios que abomina la luz.”. De alguna manera, el hablante, está presentando el carácter limitante (acotador) y evocador que tienen las palabras (fenómeno paradójico), que se lleva a cabo en todos los usos de la lengua y por excelencia, cuando nos encontramos ante el desarrollo de la función poética del lenguaje. Después, el hablante juega metaliterariamente al mencionar el hecho de mostrar escenas de carácter feísta, cosa que sucede en este poemario. En el susodicho fragmento se afirma que la luz, como elemento mostrador, deja ver también: “escenas culpables, / martirios que abomina”, todas estas, situaciones reconocibles en la mayoría de las composiciones presentes en *Claro/Oscuro*. Por último, el hablante termina de citar al viejo (San Jerónimo a estas alturas), de la siguiente manera: “Cuidado con las palabras, / arameo, griego y latín, / cuando busques falsedad y olvido/ las palabras serán implacables y precisas.” Se reitera el título del poema: “Cuidado”, el problema con “las palabras”, antes explicado, se mencionan las tres lenguas a las cuales sucesivamente se tradujo la Sagrada Escritura: “araméo, griego, latín” (por metonimia aparece el nombre de Jerónimo y su labor de traductor) y finalmente, se profundiza en la situación ambivalente que genera la escritura, como una herramienta que es capaz de perpetuar nombres y hechos que pueden ser realmente relevantes y que en el caso de no serlo, opacan con su registro a los que no se conservaron. El hablante, nos refiere esto en los versos finales: “cuando busques falsedad y olvido/ las palabras serán implacables y precisas”.

Para entrar ahora en el aspecto demoníaco del desmembramiento, de acuerdo a Enrico Castelli, debemos entender que el arte medieval tiene una tendencia formal de caracteres expresionistas y además, una tendencia temática, que lo hace proclive a la mostración (de carácter ejemplarizador), de lo horrible o lo doloroso. (1963: 71)

Castelli afirma que el desmembramiento: “...puede ser de lo corpóreo (desmembramiento del individuo como Bosch y Huys nos lo representa en los diversos

²⁸ En la nota 31 al libro de Goethe, *Fausto*, se señala que “el león” (aludido también en esta obra), tiene una equivalencia alquímica. Ella corresponde a: “El óxido mercúrico, de color rojizo” (1999: 473) Este elemento, se mezclaba en diferentes proporciones con otras sustancias. El fin de todos estos esfuerzos se realizaba nada menos que para obtener la “piedra filosofal”.

infiernos: figuras de seres trozados; o bien, naturalezas fantásticas). Y las visiones desgarradoras se enlazan unas a otras. (1963: 25)

Esta visión de la que nos habla Castelli, calzaría perfectamente por ejemplo, con la representación cruda que se nos hace en *Claro/Oscuro*, en torno a la reproducción de la pintura de la martirizada Santa Águeda. Esto es correcto, pero para no ser tan obvios, analizaremos un poema en el que el personaje no corresponde a esta santa, sino a otra: a Santa Magdalena. Revisaremos los fragmentos más representativos:

“EL CORO ANGÉLICO (10) *Siete veces al día se la raptan los ángeles, asistimos a uno de los sagrados secuestros.*” “*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.*” (2002: 38)

Este poema titulado “El coro angélico”, nos presenta a unos ángeles muy particulares y que no corresponden a lo que se podría esperar. Estos seres divinos raptan “siete veces al día” a Santa Magdalena. Este acto delictual, además, se corona con la exhibición del mismo, ya que el hablante se incluye como espectador al mencionar que: “asistimos a uno de los sagrados secuestros”. Lo de “sagrado”, se deriva no solo de que en la escena participen ángeles y una santa, sino también de ciertas claves que veladamente se expresan. Uno de ellas es el número “siete”, el cual se repite más adelante en el poema y que de acuerdo a Castelli, tendría los siguientes significados: “SIETE. - Número indefinido y sagrado, relativo al poder mágico. Signo de iniciación.” (1963)

Como se puede apreciar, el número no solo es sagrado y mágico, sino que es signo de alguna iniciación. ¿Se tratará entonces de una iniciación humillante a la cual es sometida la santa? Esto solo lo podríamos interpretar. Más adelante se cuestiona la real presencia de los ángeles y su aparición ante la santa: “Siete veces al día los ángeles visitan a la santa, / y aunque los serafines no se vean jamás”. “Serafín” es una categoría angélica que se aplica a los ángeles que cantan en el primer coro de Dios (con esto se aclara el nombre del poema). Extrañamente, el hablante nunca ha visto a estos ángeles, solo los ve la santa y suponemos que ella indirectamente se los refiere. ¿Estará loca la santa acaso?, o ¿será que efectivamente solo ella ve a los seres divinos, pero para los demás sigue siendo una demente? He aquí un tipo de visión “desmembrada”, la que obliga a pensar en las posibilidades que propone un personaje esquizoide, ya que de otra manera, es imposible entender lo que sucede. Finalmente, el hablante nos cuenta lo que él ve, tratando de unir cabos y de acuerdo a suposiciones: “se ve que (**los ángeles**) la hacen gozar y sufrir”. Los ángeles causan a la santa sensaciones que son contradictorias, el goce y el dolor. Se acaba el poema cuando, en un gesto de condescendencia, el hablante da crédito a lo que “siente” la santa y por ello representa a los ángeles de acuerdo a su opuesto natural, los demonios, que además son objeto de peyoración: “malditos demonios”. Lo demoníaco, como se ha podido apreciar, no solo se presenta en las acciones acontecidas, sino que también va contaminando el léxico.

El autor Enrico Castelli ya antes ha definido la confusión que implica el mecanismo de la seducción, y cómo éste, de a poco, va mermando las capacidades de las personas, específicamente en los individuos a los que se les presenta este aspecto demoníaco. El resultado de todo aquello, como explica a continuación el teórico, es el desmembramiento: “¿Seducción? Sí, seducir es atraer. Y cuando la unidad del ser humano se halla escindida tanto que sus partes, si puede decirse así, carecen de conexión, los *sentimientos* adhieren naturalmente a “lo” sentido. El ser de “lo” sentido, objeto del sentir ya no se distingue del ser que siente porque este ha perdido precisamente, su unidad de ser. El ímpetu demoníaco ha disociado y de este modo la seducción alcanza su máxima intensidad; el objeto (el demonio)

ha seducido al sujeto humano a tal grado que éste ya no sabe cómo distinguirse del objeto de su sentir.” (1963: 34)

Solamente la calidad de santo, y el atributo de la santidad es capaz de resistir al indicio engañoso de lo demoníaco, pero a veces ni siquiera tal condición es suficiente. A pesar de esto, el hablante que maneja los hilos de este poemario tiende a incluir a los santos como el opuesto natural para lo demoníaco, su equivalente simétrico; constantemente, incluye también a diversos elementos naturales, como animales, temporalidades estacionarias y otros, como el contexto que es capaz de avisar que en el ambiente permanece aguardando algo viciado. Esto último lo veremos en el siguiente poema:

“TIERRA (4)” “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 león bosteza. Sueñas con niños. Te quedas dormido con la pluma en la mano. El grillo alarma como un reloj.” (2002: 70)

Este fragmento del poema denominado “Tierra”, se enmarca en los versos que construye el hablante, basándose en la visión de la reproducción del cuadro *San Jerónimo en Meditación*, que se ubica en el Monasterio de Montserrat. El poema tiene este nombre, debido a que en él se incluyen elementos naturales como estaciones del año, muchos animales (¿moderno bestiario?), todo con un ritmo que evoca los acompasados movimientos ancestrales de la naturaleza y por ende, de nuestro planeta²⁹. En los primeros versos que citamos, se compara el paso del tiempo: “El tiempo pasa veloz y a veces se vuelve interminable. / Pasan las estaciones”, con el movimiento repetitivo en que se transforma la escritura para un sabio anacoreta: “Las páginas se suceden. / Se acaba la tinta una y otra vez”. En los versos que siguen, el bostezo del león, que podemos identificar con Satanás, pareciera provocar el sueño de San Jerónimo: “El león bosteza. Sueñas con niños”, como queriendo decir que existe una conexión secreta que une todas las cosas, por disímiles que estas sean. Después, se repite de distinta manera el ciclo escritural que antes mencionábamos, ya que el santo se queda exhausto: “dormido con la pluma en la mano”. Posteriormente y al parecer evocando el trinar de los pájaros de un amanecer, todo se renueva cuando se siente: “El grillo”, que de una manera actualizada alerta a San Jerónimo “como un reloj”. Toda la secuencia que hemos revisado, pareciera unir, mediante un juego de imágenes, distintos cabos semánticos. Este mecanismo fragmentario, equivalente en lo formal al aspecto demoníaco del desmembramiento, permite al lector construir sus lecturas y que estas sean valaderas sin la imposición absurda de lo correcto o lo ortodoxo, sino que basándose simplemente en su ánimo, voluntad y conocimiento.

4.4. Análisis en base a algunos símbolos medievales de lo demoníaco

Los tres poemas que analizaremos, pertenecen a la sección tercera y final del poemario *Claro/Oscuro*, denominada: “Rezagos de Caravaggio” (2002: 88). Como se sabe, los

²⁹ Muchos de estos ritmos y elementos, ya fueron trabajados -en otro contexto- por Gonzalo Millán, en su obra *La ciudad* (1979). Cito a continuación una serie de versos que los incluyen, ordenados temáticamente. Aquí van: Tiempo: “Corre el tiempo.” (p. 10) Tierra: “La tierra se mueve.” (p. 23) Pasar: “Pasan los días. Pasan los años.” (p. 108) Día: “El día tiene veinticuatro horas.” (p. 21) Escritura: “Corre la pluma Corre rápida la escritura.” (p. 9) “La tinta es negra.” (p. 103) “El anciano deja la pluma.” (p. 82) León: “El león ruge.” (p. 39) Reloj: “El reloj da las doce.” (p. 48)

“rezagos”, son los residuos que quedan de una materia útil y en este sentido, estos poemas se construyen con imágenes que parecieran proceder de textos anteriores o en última instancia de situaciones derivadas de estos. Honestamente, esta sección al igual que muchos poemas de la obra con la cual trabajamos, se nos presentan herméticos al entendimiento, si por ejemplo los leemos a partir de solo lo que nos entrega el texto en particular. El panorama se ilumina un poco, cuando empezamos a establecer conexiones con otros textos o conocimientos. Por esto será útil para nuestro trabajo, el recurrir a símbolos estandarizados, en este caso los relativos a lo demoníaco medieval, ubicables en el libro de Enrico Castelli. Con esta herramienta, intentaremos avanzar en la búsqueda del sentido en una construcción que parece no tenerlo, o al menos elaboraremos una primera aproximación posible, que quizá más adelante pueda conducirnos a este fin. Ahora realicemos el ejercicio prometido:

“LOS PINCELES EL PERRO CORNEJA (1) *El pincel húmedo me lame los dedos Como mi perro Corneja, peludo y negro como el carbón, rizado y con la lengua roja.*” (2002: 89)

El título del poema “Los pinceles”, se basa en estas herramientas de trabajo del pintor, que posteriormente serán comparadas con un perro, en el instante en que están mojados y tocan suavemente los dedos del artista. El mojar como lamiendo, sería la conexión que establece el hablante entre estos elementos. El subtítulo, puede ser una asociación que hace el hablante basándose en una fábula de Esopo, denominada: “El perro y la corneja”. El sentido de esta fábula no es importante para nuestro análisis, ni tampoco saber que la corneja es un ave rapaz nocturna, que se parece al cuervo. En el primer verso, se establece la relación analógica: “El pincel húmedo me lame los dedos/ Como mi perro Corneja”. Si fuera Caravaggio el que habla, o un pintor de maestría parecida, podríamos interpretar que el pincel, como su herramienta, acepta su total dominio y está dispuesto a realizar cualquier acción, pues confía en la destreza del artista.

Posteriormente, se describe al perro mencionado: “peludo y negro como el carbón, / rizado y con la lengua roja.”. Esta descripción probablemente, haya sido inspirada en otro libro, en el que igualmente se establecen relaciones con el tema sobrenatural de lo demoníaco: *Fausto*, de Goethe. En la nota 32 de este libro, se nos entrega una descripción muy parecida referida al perro del personaje principal. La refiere: “Según la leyenda, Fausto tenía un **perrazo negro y peludo**, de ojos rojos como el fuego, llamado Praestigiar; cambiaba de color al ser acariciado y había sido anteriormente un espíritu.” (1999: 473)

Vamos ahora, al segundo poema de la sección:

LA BROCHA (2) *Los pinceles lloran, se lamentan de sus pecados a gritos. Los colores deliran vomitan. La faz radiante de amor limpia en el paño de pureza la inmundicia de la brocha.* (2002: 90)

El nombre del poema: “La brocha”, configura una relación con el título de la composición anterior: “Los pinceles”, ya que ambas son herramientas de trabajo para un artista de la pintura. En este poema, los pinceles personificados, parecen arrepentidos de haber sido utilizados en la confección de ciertas pinturas, ya que: “lloran, se lamentan/ de sus pecados a gritos.” Esta catarsis, después, adquiere las características propias de una intoxicación colectiva, pues también los compañeros de labores de los pinceles, es decir los colores: “deliran vomitan”. En el final del poema, se introduce un elemento casi angélico por la armonía que emana: “La faz radiante de amor”. Este elemento, casi robado de la cara de una virgen, convierte la situación, que era hasta el momento desgraciada, en dulce y así: “limpia en el paño de pureza/ la inmundicia de la brocha.”

En estos últimos versos, no solo se menciona a “la brocha”, que da nombre al poema, sino que de manera más importante, la inclusión de un elemento beatífico pareciera propiciar el avance de lo material a lo abstracto, pues el acto de “limpiar”, en este caso se acerca más a la acción de expiar los pecados, que al simple acto de quitar la suciedad de una tela. Si introducimos a lo anterior la figura de Caravaggio (recuérdese que esta sección se refiere a los rezagos del italiano), podemos interpretar que cualquier hecho reprobable realizado por el artista, se vería aminorado por el simple acto de crear. En la pasión de la pintura, todos los errores de la vida estarían pagados. Por esto el artista, a través de su obra, estaría más relacionado con la esfera de la inmortalidad.

Hemos llegado así al último poema de la sección y del libro:

“EL MOCHUELO³⁰ *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 chocan contra espadas. Me despierto huyendo de un grito. en (sic) un palacio silencioso. Me levanto sudoroso y sediento. En la tiniebla plagada de estrellas me quedo escuchando el grito del mochuelo.*” (2002: 91)

El título del poema “El mochuelo”, puede significar de acuerdo a DRAE, varias cosas. En este caso trabajaremos con dos acepciones de la palabra. A continuación la primera: “m. Cierta vasija usada antiguamente en el servicio doméstico.” De acuerdo a este significado, puede identificarse la palabra con un recipiente ocupado como herramienta, en el proceso de pintar. Esto conectaría a los tres poemas que hemos analizado, debido a que todos tendrían títulos de elementos que son utensilios del pintor. Ahora veamos la segunda acepción que revisaremos: “m. coloq. Asunto o trabajo difícil o enojoso, de que nadie quiere encargarse.” Esta acepción podría aludir a la dificultad del trabajo del pintor y en general a la labor del artista, que como se sabe es bastante ingrata, debido a las vicisitudes que se deben afrontar en el oficio. Desde mi punto de vista, me parece que en este poema, el hablante cede su voz al pintor Caravaggio, y así pareciera que este habla, desde el tormento que fue su vida, delirando. En los primeros versos nos informaría acerca de sus pesadillas: “Vuelvo a soñar con una cabeza/ cortada que rueda por una escalera. / La cabeza cortada que rueda/ por la escalera es mi cabeza.” Este relato, correspondería a un suceso maquinado en el inconsciente del pintor, el cual le involucra de manera cruel. La cabeza, desde una primera interpretación, puede entenderse como un orden y por extensión, como el control de la propia vida. El resultado de ser decapitado, en este caso conduciría al caos, lo propio de una vida disipada. En una segunda interpretación y basándonos en lo símbolos demoníacos, debemos saber que la “cabeza cortada”, significa la castración (Castelli, 1963). Podríamos decir que en esta pesadilla existe un castramiento, martirio que relaciono con el hecho de la homosexualidad de Caravaggio. En su época esta orientación sexual era castigada incluso con la muerte, por ello la sociedad de su tiempo de cierta forma “castró” al pintor italiano con respecto a su preferencia amorosa.

La segunda parte del poema, igualmente tiene dos interpretaciones. Caravaggio continúa padeciendo con sus pesadillas y ahora nos dice: “Oigo espadas que chocan/ contra espadas. Me despierto/ huyendo de un grito/ en un palacio silencioso.” Las espadas quizá, tengan que ver con el hecho biográfico del asesinato que cometió Caravaggio y con sus frecuentes peleas que afrontaba a tajos, con su espadón. La huida también fue parte de su vida, recuérdese su fuga luego de matar a Tomassoni. El palacio puede tener relación con los muchos nobles que conoció por medio de su trabajo y más con quienes le acogieron en

³⁰ Este poema no lleva ningún número que lo identifique como el tercero y final perteneciente a esta sección: ¿falla editorial?

sus dominios. La segunda interpretación, sin quererlo, nuevamente es de corte sexual, ya que en símbolos medievales “el cuchillo”, representaba al sexo masculino (Castelli, 1963). En este sentido los versos “espadas que chocan/ contra espadas”, se referirían a una relación homosexual y el desenlace de esta podría ser la huida y la posterior búsqueda de refugio, por parte de Caravaggio.

En el fragmento final, Caravaggio despierta de su sueño amargo y nos dice: “Me levanto sudoroso y sediento.” Este sudor corresponde obviamente al agitación producido por las pesadillas y, conociendo un poco de la biografía del artista, la sed mencionada, precisamente no es de agua. Si vamos más allá, podríamos interpretar que lo que antes se nos describía era el sueño típico, producto de una prolongada y gran borrachera, pero esto sería ir muy lejos. Al final todo parece apaciguarse, ya que el pintor inmóvil y atento permanece: “En la tiniebla plagada de estrellas”. Más adelante nos aclara que: “me quedo escuchando/ el grito del mochuelo.” Se ha presentado así, el instante reflexivo, presente en la vida de todo artista y en general, atribuible a la existencia de cualquier persona sensible. En este momento, el pintor es capaz de percibir: “el grito del mochuelo”, que podemos entender como el idioma secreto entre un artista y una de sus herramientas o que también podemos relacionar con otra de sus acepciones: la de un ave rapaz nocturna (recordemos para establecer la relación, que un pájaro de la misma clase, se nos presentó por medio del nombre “Corneja”, en el primer poema de estos rezagos). Hemos terminado, paradójicamente, revisando el primer hecho que inspiró a Caravaggio a pintar: el llamado de la naturaleza, que le inclinó a imitarla en su arte.

CONCLUSIONES

Los reciclamientos que se llevan a cabo a lo largo del poemario parecieran querer indicar la doble condición de todos los elementos: por un lado, su fragilidad (por esto en algún momento serán degradados y olvidados) y por otro, su capacidad de (re)surgir. El reaprovechamiento de los materiales siempre dependerá del ánimo creativo del artista, de sus objetivos y del contexto en el cual desarrolle su labor. Comúnmente se tiende a privilegiar uno de los dos aspectos, pero resulta interesante el ejercicio (realizado en *Claro/Oscuro*) de vincularles en una simultaneidad.

El recurso ecrástico siempre implicará un proyecto imperfecto, una apropiación llevada a cabo a medias, pues al intentar potenciar a uno de los elementos implicados en esta labor de traducción (sea en nuestro caso la pintura o la literatura), irremediablemente, se desmejorará al otro. Esta tensión implica siempre una (tácita) búsqueda del equilibrio, emprendimiento que en muchos casos puede verse transfigurado en una anulación del mismo.

La evidenciación del rastreo de intertextos en los versos de este poema incita a reconsiderar el sentido de la originalidad. Un texto será siempre una construcción que remita a otros textos (entiéndase “texto” multidisciplinariamente) por lo tanto, el concepto de “original” siempre se convertirá en una suerte de idea platónica, que como tal, es capaz de desencadenar toda una reflexión, pero que objetivamente será imposible de aprehender.

Los conceptos de la imagen y la mirada remiten a las dos figuras canónicas de las sociedades mediatizadas: al expuesto y al mirón. Estas sociedades exigen a esa dupla para funcionar de acuerdo a su legalidad y ello se critica constantemente en *Claro/Oscuro* poniendo en evidencia a ambos personajes, luego ironizando con ellos y haciéndolos monstruosos, todo con el fin de conquistarlos para posteriormente aprovecharlos (sin remordimiento) como recursos para la labor artística.

Por último, la relativización de los límites y las verdades absolutas en la obra se presentan como factores recurrentes de crítica a lo socialmente establecido. Las sociedades (por comodidad) tienden a privilegiar las facilidades de lo acostumbrado, pero el arte de avanzada siempre irá más allá, trastornará las expectativas con el firme objetivo de entregar alternativas (simbólicas) para el hastío.

BIBLIOGRAFÍA

Obras del autor

Millán, Gonzalo. *Claro/Oscuro*. Santiago de Chile: RIL, 2002.

_____. *La ciudad*. Quebec: Les Editions Maison Culturelle Quebec-Amerique Latine, 1979.

Obras en las que se incluye al autor

Varios autores. *Seis Poetas de la República/ Antología de Poesía Inédita*. (Teresa Calderón-Tomás Harris-Gonzalo Millán-Floridor Pérez-Alicia Salinas-María Inés Zaldívar). Santiago de Chile: Altazor, 1997.

Artículos en revistas y la red sobre la obra del autor

Galindo, Oscar. "Distopía y Apocalipsis en la poesía de Oscar Hahn y Gonzalo Millán." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 33 (2004): 65-76.

Hoefler, Walter. "Presupuestos para una lectura de *Claroscuro* de Gonzalo Millán." *Anales de Literatura Chilena*. 5 (2004): 213-220.

Leal Ugalde, Francisco. "Claroscuro de Gonzalo Millán (Primera lectura)." *letras.s5.com*. Diciembre 2006.

<http://www.letras.s5.com/archivomillan.htm>

Historia y crítica poética

Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973: (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)*. Concepción: LAR, 1987.

Blázquez Martínez, José María. "Mujeres extranjeras en Roma en la poesía de Marcial." *Anejos de Gerión*. 8 (2004): 57-66.

- Goic, Cedomil. "Temas y problemas de la literatura hispanoamericana contemporánea." *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. III. Barcelona: Crítica, 1988. 23-27.
- Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo?: poética*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- Zaldívar, María Inés. *La mirada erótica: Gonzalo Millán/ Ana Rossetti*. Santiago de Chile: RIL, 1998.

Historia y crítica del arte

- Advis, Luis. "Aspectos displacenteros en los contenidos temáticos." *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago de Chile: Universitaria, 1978. 65-93.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 17-60.
- Castelli, Enrico. *De lo demoníaco en el arte: su significación filosófica*. Trad. Humberto Giannini. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1963.
- Debray, Régis. "Las tres edades de la mirada." *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1994. 175-191.
- Lambert, Gilles. *Caravaggio*. Singapur: Taschen, 2005.
- Schwartzmann, Félix. *Teoría de la expresión*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Chile, 1967.
- Seemann, Otto. *Mitología Clásica Ilustrada*. Barcelona: Vergara, 1960.
- Varios autores. *Los genios de la pintura CARAVAGGIO*. Vol. V. Madrid: SARPE, 1979.

Tesis sobre la obra *Claro/Oscuro* y la técnica del claroscuro

- Fernández García, Daniel. "La objetividad desde la crisis del Sujeto romántico en *Claro/oscuro* de Gonzalo Millán". Tesis para Licenciatura. Universidad de Chile, 2005.
- Morales Ebner, Carla. "*Clarooscuro* de Gonzalo Millán: barroco y textualidad interartística". Tesis para título. Universidad Austral de Chile, 2006.
- Ramírez Hidalgo, Luz. "El claroscuro de la pintura a través de la historia de la pintura". Seminario para título. Universidad de Chile, 1968.
- Rojas Ledermann, María Verónica. "Reflexiones sobre el claroscuro y la línea". Memoria para Licenciatura. Universidad de Chile, 1981.

Artículos periodísticos

Bianchi, Soledad. "La concentrada intensidad de Gonzalo Millán". *La Época*. Septiembre 18, 1988: 3.

García, Javier. "Hay que salvar el pellejo como sea". *La Nación*. Agosto 27, 2006.

Gómez, Ricardo. "La ciudad poesía de Gonzalo Millán". *Rayentrú*. 21 (2001).

Guerrero, Pedro Pablo. "Una mudez laboriosa". *El Mercurio*. Julio 27, 2002.

Diccionarios y manuales

Blázquez Fraile, Agustín. *Diccionario Español-Latín*. 2 volúmenes. Barcelona: Ramón Sopena, 1961.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Fuente electrónica.

<http://www.rae.es/rae.html>

Glosario de Mitología Griega. Recurso electrónico.

http://es.geocities.com/jj_juanjlopez1/filesDOC/GlosarioMitGr.doc.

Martínez Amador, Emilio. *Diccionario Español-Italiano*. 2 volúmenes. Barcelona: Ramón Sopena, 1957.

Varios autores. *Historia de la Filosofía*. Barcelona: Grupo Edebé, 1999.

Otros textos

Goethe, Johann W. *Fausto*. Madrid: Unidad, 1999.

Petit, Magdalena. *La Quintrala*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966.