

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

“La Objetividad desde la crisis del Sujeto romántico en Claro/oscuro de Gonzalo Millán”

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

Alumno:

Daniel Fernández García.

Profesor Guía:

Cristian Cisternas Ampuero

Santiago, 2005

AGRADECIMIENTOS

Siempre hay tantas personas a las que agradecer...

A mi Madre, sin ella...

A mi Padre...

A mis hermanos...

A una persona que hizo que creyera que todo lo que quería lo podría lograr, quizás nunca la leas, pero algo hice...

A la Mujer que me ha acompañado siempre, sobre todo gracias por la paciencia...

A los amigos de siempre: Los del colegio, por su apoyo en la buenas y la malas... Los de la U, buenas conversaciones y mucha risa (apoyo incondicional en los peores momentos), a Juan y Hugo... Gracias

Y todos los que hicieron posible que estas hojas quedaran guardadas en una biblioteca

“Dadme el silencio, agua y esperanza”

(Pablo Neruda, Canto general)

“A vosotros se os ha dado el conocer
los misterios del reino de Dios;
a los demás sólo en parábolas,
para que viendo no vean y oyendo no entiendan”
(Evangelio San Lucas. 8, 10)

ÍNDICE

Introducción

| | |
|---|----|
| 1.- La nueva generación de la literatura chilena durante la década del sesenta..... | 6 |
| 1.1.- Contexto social-histórico de una generación..... | 8 |
| 1.2.- Emerge una nueva generación poética..... | 11 |
| 1.3.- Gonzalo Millán dentro y la época de escritura..... | 16 |
| 2.- Gonzalo Millán y sus avatares poéticos..... | 18 |
| 2.1.- Una vida de objetividades..... | 18 |
| 2.2.- Hacia la Objetividad en la Poesía de Gonzalo Millán..... | 30 |
| 2.2.1.- Concepción de objetividad..... | 30 |
| 2.2.2.- La Crisis de la Modernidad y su sujeto romántico..... | 35 |
| 2.2.3.- La objetividad en la poesía de Gonzalo Millán y la crisis del sujeto romántico. | 39 |

| | |
|--|----|
| 3.- Claro/oscurο de Gonzalo Millán..... | 42 |
| 3.1.- La pintura y la poesía..... | 42 |
| 3.1.1.- La comunicaci3n de las musas..... | 42 |
| 3.1.2.- Los pintores en Claro/oscurο..... | 45 |
| a) Caravaggio..... | 46 |
| b) Zurbarán..... | 47 |
| 3.2.- La objetividad desde la crisis del sujeto romántico en Claro/oscurο de Gonzalo Millán (análisis)..... | 48 |
| a) La mirada..... | 48 |
| b) El objeto..... | 50 |
| c) Personajes o los otros escondites..... | 51 |
| d) El éxtasis..... | 52 |
| Conclusi3n..... | 54 |
| Bibliografía..... | 55 |
| Apéndice..... | 59 |

Introducción

La finalidad última de este trabajo es poner en evidencia la objetividad que trata de lograr Gonzalo Millán dentro de su poesía, un proyecto poético que lleva años y que analizaré aquí. Para esto tendré que recurrir a una serie de objetivos menores que puede que al lector aburran pero que son necesarios para llevar a buen puerto esta empresa. Sin duda en algunos momentos se tendrá la sensación que me extendido demasiado en algunas partes, quizás sea cierto, pero también lo es la necesidad de explicar lo mejor posible cada una de las partes, con el afán de no naufragar en medio del temporal. De esta manera, me parece no haber dejado nada afuera de lo que no sea necesario para iniciar este trabajo.

Ahora bien, para empezar, debo decir que dentro de la tradición nacional existe una serie de poetas que han sido de gran importancia para las letras nacionales, ellos han sido divididos por generación, según el modelo proporcionado por Ortega y Gasset y seguido por muchos otros, éste ha demostrado en varias oportunidades ser pedagógicamente útil, mas bastante falible para otros propósitos dentro de la literatura. Por lo que sólo diré que estos son poetas importantes dentro de movimientos que se han dado en diferentes épocas, sólo por hacer una aproximación sincrónica con fines explicativos. Es así como empiezo a abordar este trabajo poniendo, en contexto a un autor nacional de no pocos méritos. Muchos se preguntarán por qué hago tal cosa, si la poesía es válida por sí misma. La verdad es que en algunos casos, me parece necesario, ya que la poesía, en algunos casos, como en este, hace referencia y nace desde la realidad. Gonzalo Millán busca, en primer lugar, diferenciarse de la mayoría de los poetas de su época, de la poesía que era militante, que comentaba la realidad, él, por otro lado, sólo quería mostrarla. Es por esto que es necesaria la contextualización en este caso, para explicar el por qué de su posición.

Luego se realizará el comentario de cada una de sus obras desde ensayistas y críticos que se han dedicado al estudio de ella, con el fin de mostrar que se puede encontrar, ya que críticas o ensayos sobre *Claro/oscurio* (su último libro) son más bien escasas, por no decir inexistentes. Ahí veremos variadas nociones de lo que es la objetividad, poética en la que se enmarca casi toda la obra de este poeta, dentro de sus anteriores publicaciones. Pasaremos luego a la noción general de lo que podría ser la esta poética desde definiciones castizas y después a lo que él

piensa de la objetividad. Si bien es cierto que muchos dicen que la opinión del autor no pasa por ser la opinión de un lector más, me parece que este es uno de los lectores más autorizados, ya que está al tanto de todas sus obras, ha leído a todas sus influencias e intertextos conscientes y, además, tiene una opinión clara con respecto a lo que escribe.

La crisis del sujeto romántico la tomamos desde ahí, y desde lo que dicen los demás lectores, ensayistas y críticos al respecto para contrastarla con lo que propone Martínez Bonati sobre la crisis de la modernidad y la crisis del sujeto romántico a su vez.

Finalmente, se hace una breve explicación respecto a la tradición en la cual se enmarca el libro. La literatura en conexión con las artes en general, y con la pintura en particular, para demostrar que no es un tema nuevo (a esta altura qué tema puede ser original), para pasar después a la explicación de la elección de los pintores en los cuales se inspira Millán para escribir, la cual no es gratuita, pero eso se verá a lo largo de la lectura. Y, por último, tenemos el análisis del libro en sí mismo, en el que trataremos de mostrar si es que se cumple el cometido de este trabajo.

No he querido dejar de lado las influencias que éste concientemente se atribuye, tanto como otros también lo hacen, por lo que las he adicionado en una breve explicación. Tampoco he querido dejar de lado las pinturas, así que, para un mejor entendimiento del lector he decidido adicionarlas al final, a modo de apéndice.

1.- La nueva generación de la literatura chilena durante la década del sesenta

1.1.- Contexto social-histórico de una generación

Luego de la "Segunda Guerra Mundial" el planeta se dividió en dos bloques formados por los países socialistas, teniendo como principal potencia a la Unión Soviética, uno, y el otro, con una visión capitalista y cuya principal potencia era Estados Unidos, lo que provocó la llamada "Guerra Fría". De esta manera, los países del mundo se alinearon en uno u otro bando, lo que provocó una polarización ideológica.

En Latinoamérica existían desde principios de siglo movimientos sociales que empezaban a demandar un trato más justo para los trabajadores con diversas respuestas, pero no fue sino hasta esta polarización que las sociedades llegaron a una cierta división entre las clases obreras y pequeña burguesía, y las capas sociales más encumbradas. Así llegamos a fines de los años cincuenta, donde una serie de acontecimientos marcan el inicio de una nueva década, e inspira a la mayoría de los movimientos sociales que aparecerían más adelante. De ellos el más importante es la Revolución Cubana (1959), en el que se demuestra como la revolución puede llevar una a un "gobierno del pueblo", es decir, a un gobierno del proletariado, lo que, en el resto de la región, contribuyó a acelerar el crecimiento de una conciencia social, incrementando la movilización política de las masas asalariadas o marginadas de las urbes y de los sectores rurales. De la misma manera, "provocó una contradicción ideológica en considerables capas medias, pequeña burguesía intelectual y artista, como expresión de la crisis del período y como búsqueda de respuestas"¹, como dice Javier Campos.

Así Latinoamérica y el mundo, Chile, de una u otra manera, se verá influenciado, sobre todo con la polarización ideológica, que empieza a arrear a principios de la década de los sesenta. Es en esta década donde va a encontrar el caldo de cultivo de los movimientos sociales para

¹ Campos, Javier. "La Poesía Chilena Joven en el Período 1961 - 1973". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual: (1960- 1984) y la crítica. Lar. Concepción, Chile. 1988. p. 31

fortalecerse y llevar adelante una serie de acciones que van a culminar con la primera elección democrática de un presidente socialista en el mundo.

Enmarcada por esta situación global latinoamericana, se visualiza una intensa lucha de clases, que no pasa por una lucha armada, sino más bien, por una lucha ideológica, y que alcanza su más alto grado de desarrollo a mediados de los sesenta y llega hasta el fin del gobierno de Salvador Allende. Ahora bien, en el país, las clases obreras venían luchando desde mucho antes de esta década, mientras los sectores medios se mantenían un tanto alejados de este movimiento², aunque con ciertos acercamientos. Ahora, "estos sectores intermedios, según Campos, integrados por empleados, pequeña burguesía comercial o agraria, intelectuales y artistas, los que habían aumentado en proporción y participación relativa a causa del proceso de industrialización, van a ser afectados tanto por el proceso de transnacionalización posterior, como por su reverso: la marginalidad. Por la propia heterogeneidad de las capas medias, la integración de estas a la creciente movilización política no podía ocurrir ni de manera homogénea ni espontánea. Los variados sectores de los grupos intermedios respondían diversamente según fuera su distinta ubicación dentro de la estructura económica o ideológica dentro de la sociedad chilena"³. Este sector medio tuvo un ascenso social y reivindicaciones económicas a través del estado desde los años veinte hasta los cincuenta, y es así como los sindicatos de clase media (que principalmente estaban organizados por profesores y empleados públicos) aparecen y empiezan a tener un papel significativo en la actividad sindical chilena. La movilidad social se da también por la creciente tasa de alfabetización dentro de estos sectores. Así también empieza la exigencia de una mejor educación y una profesionalización de la burguesía empobrecida y de los semiproletarios, que ven en ésta un nuevo *status* distinto al que tenían hasta ese momento, así la nueva demanda educacional es la universidad, "pero aspirando no sólo al ejercicio libre de las profesiones tradicionales, dice Javier Campos, sino también buscan la gestión de alto nivel en la empresa

² Es cierto que la generación del 38, que pertenece en su gran mayoría a los sectores medios a los cuales me estoy refiriendo, tiene un corte ideológico socialista que trata de llevar a la práctica y que se refleja fuertemente en su literatura, pero no es sólo a la intelectualidad a la que me refiero en este período, sino también a otras partes de esta clase, como se explicará más adelante.

³ Campos, Javier. op. cit. p. 32

moderna y el Estado"⁴. Es en la misma universidad y gracias a los estudiantes que se polarizan más aún los movimientos de uno y otro bando. Los jóvenes de la época tienen una amplia participación política, sobre todo en los cambios que se están produciendo en ellos (como la creación del partido demócrata cristiano), y los proyectos que quieren llevar adelante. Al asumir el gobierno Eduardo Frei Montalva se generan una serie de reformas para "modernizar" el Estado, lo que conlleva la realización de la reforma agraria, la reforma educacional, la nacionalización de ciertas riquezas básicas y la reforma Universitaria. Esto es lo que llamaría el partido demócratacristiano "un proyecto socialista comunitario". Pero había grupos más radicales, que querían llegar a un modelo no capitalista, porque consideraban que Chile, como se encontraba hasta el momento, no podría liberarse del yugo de los capitales extranjeros. Son estos mismos jóvenes los que en su mayoría encabezan estos grupos que se descuelgan de algunos partidos políticos.

Por otro lado, estas mismas reformas estaban dando sus frutos, pero se canalizaban desequilibradamente entre los diversos sectores sociales, a tal punto que sólo benefició a limitadas capas medias. Es así como, según Campos, "la burguesía nacional y estos grupos medios se ubicaron en espacios o centros primados donde bullía el consumo, la vida más 'contemporánea', los mercados con productos más o menos sofisticados, los mejores colegios, los 'barrios altos', distinguiéndose éstos de los llamados 'marginales' o 'callampas'. Todo esto reforzado por la cultura cada vez más extranjerizante que, dado el desarrollo de los medios masivos (las revistas ilustradas, la naciente televisión, la industria discográfica, etc.) en manos monopólicas, se irradiaba al resto de la población, anulando las auténticas expresiones nacionales que hacían un esfuerzo sobrehumano para tener un lugar en estos medios (la indiferencia con Violeta Parra y con la naciente Nueva Canción Chilena eran los ejemplos ilustrativos)"⁵. El otro sector de las capas medias empieza a inscribirse en los diversos partidos que luego formarían la Unidad Popular. Paralelamente, una parte de la pequeña burguesía intelectual, sobre todo universitarios, radicalizan más aún sus posiciones, hasta llegar a las enfrentamientos violentos, incluso con la llamada "izquierda tradicional". Y, finalmente, un pequeño sector marginado, que no participa en las decisiones públicas o privadas. Y es aquí, entre estos sectores donde se ubica esta nueva generación de poetas que

⁴ Campos, Javier. op. cit. p. 33

⁵ Campos, Javier. op. cit. p. 35

asumieron posturas claramente progresistas (la mayoría) y forman parte de los grupos de artistas e intelectuales más cercano al proyecto de transformaciones sociales más profundas que ofrecía la Unidad Popular. El hecho específico para que estas posturas se desarrollaran fue el apoyo de todo tipo de actividades culturales por parte de las universidades, porque encontraron las condiciones favorables para que estas produjeran éstas sin mayores problemas (todo esto en el marco de las reformas universitarias que se iniciaran en 1967, y se prolongaran hasta septiembre de 1973, donde terminarían con el Golpe Militar).

1.2.- Emerge una nueva generación poética

Dentro de este contexto es que empieza a emerger una nueva generación de escritores en las letras nacionales, destacándose por sobre todo aquellos que se dedican a la actividad lírica principalmente.

La mayoría de los críticos ve el inicio de esta generación con la publicación de *Esta Rosa Negra* de Oscar Hahn en 1961 y que finalizaría con el Golpe Militar, que representaría un quiebre en el panorama cultural y literario del país, porque emigrarían la mayoría de los intelectuales (evidentemente por su filiación a los movimientos de izquierda). Por otro lado, Jaime Concha dirá: " Si fechas hubiera que dar, sería posible fijar en 1965 el surgimiento de la nueva poesía chilena. Entre la Revolución Cubana, proa de la esperanza en la historia latinoamericana, y la elección democrática del Presidente Salvador Allende, inician su obra estos jóvenes poetas"⁶, y lo finalizará en la misma época. Por esta razón es que se ha llamado a esta generación, aparte de la "generación de los sesentas" y de la "generación emergente", la "generación de la diáspora". Ésta tiene una serie de características particulares que la hacen muy diferente a otras generaciones literarias en Chile: en primer lugar se establecen a lo largo de todo el país; en segundo lugar, los grupos de mayor notoriedad se formarán y se mantendrán en regiones, es decir, descentralizando gran parte de la cultura; no entraran en conflicto con las generaciones anteriores ni con la tradición poética ni entre ellos mismos, más aún, serán complementarios en todos estos aspectos, pero, sin duda, asimilaron críticamente estas tradiciones y a las generaciones anteriores; a pesar que su tendencia política e ideológica es progresista, no asumen "una perspectiva militante ni nada parecía indicar tampoco que su

⁶ Concha, Jaime. "Mapa de la nueva poesía chilena". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual: (1960- 1984) y la crítica. Lar. Concepción. Chile. 1988. p. 75

desarrollo - dice Campos - iba en busca de la claridad realista-social"⁷. Y, finalmente, se desenvuelven a través de grupos poéticos o revistas de considerable importancia y circulación, recitales colectivos, y la realización de cuatro encuentros nacionales de poesía joven. Sin embargo también tenían las características de todas las generaciones: eran bastante heterogéneos en cuanto a sus posturas poéticas; tenían cierta cercanía en cuanto a sus edades⁸; empezaron a publicar en la misma época; y se planteaban con una sensibilidad parecida frente a la sociedad, entre otras cosas.

Si tomamos como inicio de la generación la publicación del primer libro de Oscar Hahn, siguiendo a Javier Campos, podríamos decir que la poesía de esta generación se inicio con un escritor de gran talla, pero generalmente se recuerda a los grupos literarios que ayudaron a la difusión, mediante las publicaciones que hicieron (fundamentalmente revistas) y en diversos encuentros y recitales, de la literatura de la época y, por lo tanto, de sus autores. Éstos son: "Trilce"⁹, que aparece en Valdivia por el año 1964; "Arúspice"¹⁰, que aparece en Concepción en 1965; y "Tebaida"¹¹, que aparece el año 1968 en Antofagasta, pero que rápidamente se traslada hacia Arica. Estos son los tres grupos más visibles de la generación, que lograron descentralizar la literatura, crearon revistas, talleres y organizaron encuentros literarios, incluso su influjo alcanzó Santiago. Pero no fueron los únicos, coexistieron junto a ellos,

⁷ Campos, Javier. op. cit. p. 24

⁸ Aunque debo dejar bastante claro que esto no me parece un factor estricto en cuanto a lo que delimita una generación.

⁹ Formado por Omar Lara, Federico Schopf, Waldo Rojas, Walter Hoepler, Juan Epple y Jaime Concha, entre otros

¹⁰ Formado por Jaime Quezada, Silverio Muñoz, Jorge Narvaez, Floridor Pérez, Javier Campos y, esporádicamente, Gonzalo Millán y Oscar Hahn.

¹¹ Formado por Alicia Galaz, Oliver Welden, Guillermo Deisler, Andrés Sabella, Luis Moreno Pozo, Guillermo Ross-Murray, entre otros, y también con la participación esporádica de Oscar Hahn.

según Bianchi¹², "el sureño 'Grupo Espiga', y (...) los capitalinos 'Grupo América', 'Escuela de Santiago' y 'Tribu No'"¹³. Los primeros tuvieron el apoyo de las universidades, es decir, crecieron al alero de ellas, porque estaban dadas las condiciones para que fuera de esta manera. Los segundos fueron grupos más marginales, pero no porque no tuvieran el apoyo de ninguna institución, sino porque ninguno de ellos la solicita, ya que prefieren ser independientes. En todo caso estos grupos no son más que el medio por el cual se está expresando la literatura de la época, porque las personas involucradas en cada uno de estos proyectos no se mantiene estable en su gran mayoría, ni tampoco publican exclusivamente a su gente, sino que colaboran entre ellos, sobre todo lo grupos más visibles, que tienen un gran contacto (incluso "Tebaida"). Es así como existían algunos poetas más solitarios que, a veces, también se reunían, como era el caso de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita o Juan Cameron.

El asimilar críticamente las características de la poesía chilena que existía hasta ese momento -y no tener una postura rupturista-, me parece uno de los rasgos más notables de la generación. Pero no sólo con respecto a la tradición poética chilena, sino que tampoco entran en conflicto con la generación anterior, la del cincuenta, en la que se encuentran Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Armando Uribe, Miguel Arteche, etc., que incluso eran invitados a recitales poéticos o encuentros de poesía. De hecho, Jaime Quezada dice: "Invitamos a escritores a ensayistas, porque de alguna manera, también la presencia de ellos nos otorgaba profesionalismo. Allí estuvo: Juvencio Valle, Jorge Teillier, Enrique Lihn - cuando recién había publicado *La Pieza Oscura* recuerdo- Gonzalo Rojas (...), pero también estaban los que después serían nuestros críticos: Jaime Concha, Jaime Giordano, Luis Bocaz"¹⁴. Sin embargo, también hay que dejar en claro que tienen una estrecha relación con los poetas de la generación del treintaiocho. De hecho, ellos también son invitados a los encuentros y respetan sus diferencias, como, por ejemplo, las disputas entre Gonzalo Rojas y Nicanor Parra, que siguen atentamente, pero al margen. Y es con este último poeta,

¹² Bianchi, Soledad. La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995

¹³ Bianchi, Soledad. op. cit. p.12

¹⁴ Bianchi, Soledad. op. cit. p.63

principalmente, que aparecen muchos de los giros que van a empezar a utilizar los poetas, es decir, él es el que da un gran impulso a la coloquialidad y a los giros retóricos que tienen que ver con la utilización de frases hechas, y que permite poner en duda lo hermético u onírico de la poesía, el poeta deja de ser profeta y aparece la generación del cincuenta, que es la que ejerce una influencia directa y profunda en la nueva generación, a tal punto que Javier Campos dice: "Eran Lihn y Teillier los que sintetizaban los rumbos (...). El primero cuya poesía refería a una realidad contemporánea y urbana más compleja, configuraba en un todo dialéctico la desconfianza de la poesía, pero el convencimiento que ella podía dar cuenta de las personales incertidumbres y desalientos. Al poeta ya no podía bastarle una fugaz inspiración para expresar esta nueva complejidad, sino precisar su escritura a través de un exigente oficio autoasumido (...). La poesía de Teillier, aquella que buscaba un tiempo de arraigo en las comunidades donde la naturaleza del sur chileno parecía no devastada, dejaba en los poetas 'láricos' de la joven poesía, por el contrario, una relación bastante conflictiva con aquel espacio provinciano. El idílico mundo rural teillieriano desaparecía cada vez más por el avance inminente de cierta civilización que irrumpía en la 'casa natal'"¹⁵, lo que, en todo caso, me parece demasiado generalizador, ya que eso se cumple generalmente en grupos como "Trilce" y "Arúspice", pero en otros grupos, sobre todo en los más "marginales" ('Grupo Espiga' 'Grupo América', 'Escuela de Santiago' y 'Tribu No') como los llama Bianchi, hay una mayor variedad de tendencias, que no necesariamente se pueden sintetizar de esta manera.

Por lo tanto, lo que rescatan de sus generaciones mayores son el avance del coloquialismo, prosaísmo, junto a una cantidad diversa en la forma y en la expresión, y sobre ellas toman curso y se diversifican sus posturas: una que se basa en la fuerza desbordada con elementos conversacionales y otra que partía desde la emotividad interior; sin desligarse de la realidad social; la que nacía de la antipoesía menos grandilocuente; y una que al plantearse con cierto rigor intelectual, creía más en la organización verbal que en los motivos poéticos. Desde aquí, uno se puede dar cuenta como, en la poesía de esa generación -no sólo chilena- sino también latinoamericana, pudieron coexistir una poesía combativa y militante, junto con una donde el hablante mantenía una relación conflictiva, marginal y agónica, como dice el poeta Campos¹⁶. Pero lo que a ambas poesía unía era la mirada irónica y desencantada de la exterioridad.

¹⁵ Campos, Javier. op. cit. p. 27-28.

¹⁶ Campos, Javier. op. cit. p. 29

Ahora bien, estos poetas que tenían una mirada más marginal y agónica, en Chile, han absorbido todo el material antipoético que descrea del poeta-profeta, y es por eso que ellos no asumen su poesía desde la perspectiva social-realista. Veamos: toda esta poesía se caracterizaba por tener un contenido bastante desgarrado con el que se contempla la realidad utilizando los recursos de una poesía más coloquial y prosaica (uso de frases hechas, giros coloquiales, elementos conversacionales, etc.), lo que era un instrumento adecuado para mostrar la relación conflictiva que existía con el exterior la que, así, se mostraba fragmentada. Teniendo en cuenta que su postura -si bien continuadora- era crítica con respecto a las generaciones anteriores, no se encontraba la relación dialéctica con ellas que hiciese entender mejor sus posturas (sobre todo al principio), y por eso, dentro del contexto histórico-social y de acuerdo con las características estilísticas antes mencionadas, a los críticos chilenos no les queda otra cosa, más que calificarla de poesía "alienada", "hermética" o "no comprometida", incapaz de dar cuenta de los conflictos que ocurrían al interior de la sociedad de la época. Desde este punto de vista, se puede pensar que la poesía de estos jóvenes se mantenía alejada de los conflictos sociales, pero estos mismos jóvenes eran los que se unirían a los partidos de izquierda, de hecho dice Quezada: "nosotros estábamos muy vinculados con la cosa contingente, comprometida de la época: estábamos en los partidos políticos de izquierda, por cierto, en la Central Única de Trabajadores, la CUT, en todos los lugares en que había un acto cultural, estábamos presentes como grupo literario y ahí leíamos nuestros poemas, en las minas del carbón de Lota (...)"¹⁷. Entonces, según esto ¿Cómo puede ser que la poesía no tuviera siquiera un rasgo social?. Lo que pasa aquí es que la Revolución Cubana influyó el intelectual conciente, pero no de la manera tan profunda a la poesía, que se mostró más favorable a las innovaciones poéticas, influenciada por las generaciones anteriores, como ya expliqué. Esta contradicción -entre la praxis social y la artística- se encuentra en su misma poesía, que empieza a cambiar y trata de salir de su individualismo, y el golpe de gracia lo asesta otro, el militar. Con el 11 de septiembre de 1973 se rompe definitivamente con este cambio, a mi parecer, esta poesía renovadora, que ya venía transformándose desde lo interior hacia una perspectiva más social, se dirige inevitablemente a esta última, pero manteniendo, en gran medida, estas formas retóricas renovadoras y la constante ironía. Por lo tanto, se mezclan ambos puntos, y según creo, uno de los ejemplos más claros al respecto es *La Ciudad* de Gonzalo Millán, que tiene una mirada bastante decidora desde el exilio para con lo que es

¹⁷ Bianchi, Soledad. op. cit. p.75

la dictadura. De esta manera, utilizando las mismas características formales, su poesía sufre un vuelco a lo social.

1.3.- Gonzalo Millán y época de escritura

Gonzalo Millán nace el primer día del año de 1947 en Santiago de Chile, estudia en el Colegio Academia de Humanidades, luego en el Liceo José Victorino Lastarria, y después de un breve paso por el Instituto Pedagógico llega al Instituto de Lenguas, Departamento de Español, de la Universidad de Concepción, licenciándose en literatura. Pero su carrera literaria empieza mucho antes, cuando, a los catorce años, decide enviar un cuento al diario La Nación, y es publicado, cosa que también ocurre poco después en la revista *Orfeo*, para luego escribir entre los dieciséis y los veinte años *Relación Personal* (1968)¹⁸, libro que será su debut y con el que recibe el premio Pedro de Oña el mismo año. Y es desde esa publicación que este poeta puede ser considerado dentro de la generación del sesenta (también llamada generación de la diáspora o la generación diezmada), pero no sólo por la publicación de este libro se lo considera parte de esta generación, sino que también por colaborar en gran medida con los tres grupos antes vistos: *Arúspice*, *Trilce* y *Tebaida*, en los que tuvo una participación relativa, sin embargo se lo suele adscribir al primero de estos grupos, ya que fue en éste que tuvo una participación más activa, sin considerarse a sí mismo como parte de él, porque, como él mismo dice: “Sí. Participé junto a ellos (los poetas contemporáneos a él) en muchos proyectos culturales, revistas y encuentros. En todo caso yo me defino más bien como un solista que ha tocado en muchas orquestas”¹⁹. Sin embargo, y siguiendo a Martínez Bonati cuando dice que los conceptos periodificadores "son blandos y deben ser usados con desconfianza"²⁰, no sólo corresponde a esta generación por haber nacido en la época que nació ni por haber publicado el año que lo hizo ni por tener un contacto directo con sus contemporáneos ni por haber vivido lo que todos ellos vivieron, sino también por una

¹⁸ Millán, Gonzalo. Relación Personal. Editorial Arancibia Hnos. Santiago. Chile. 1968

¹⁹ Guerrero, Pedro Pablo. “La metáfora no me interesa en lo absoluto (entrevista)”. En Suplemento Revista de libros. Diario El Mercurio. Santiago. Chile. Marzo 19, 1995. p. 4

²⁰ Martínez Bonati, Félix. "La poesía de Gonzalo Rojas y la Agonía de la Modernidad". En: Revista Atenea número 479. julio - diciembre 1999. p. 176

cuestión de sensibilidad. Como dije antes, este grupo de poetas se encontró en una coyuntura social de la cual trataron de mantenerse al margen en lo político. Era así una poesía más interior y no militante, por lo tanto la poesía de Millán tampoco tenía que serlo, y no lo fue en largo tiempo. Por otro lado, la poesía chilena tenía muchas vertientes que se mantenían en la línea antes descrita, pero las dos que más destacaban eran la Lárca y la poesía Urbana. A Gonzalo Millán se lo puede caracterizar dentro de esta última.

Carmen Foxley, a propósito de la relación de este poeta con la generación en la que se lo clasifica dice: "Sabemos que la obra de Gonzalo Millán puede vincularse con la de los poetas de la promoción del sesenta (...), no sólo por una cuestión de coincidencia en el tiempo de publicación de sus primeros libros, sino porque comparten algunas modalidades de trabajo. Pienso que el rasgo más destacable es la sistemática experimentación de diversos modos de objetivar la experiencia. Ellos hacen como que las cosas se presentaran independientes de su productor, aunque de hecho no se evitan las mediatizaciones sensoriales y cognitivas que determinan una aguda, sensible e inédita percepción de la realidad. Esta operación objetivante y perspectivística pone en crisis el compulsivo control apropiador del lenguaje, y defrauda la expectativa de encontrar en esta poesía el despliegue de una subjetividad individual que legitime y dé consistencia al sujeto y a la representación. Es cierto que tal experimentación descentrada del sujeto y deformadora de la realidad viene desarrollándose en toda la producción artística de la modernidad, cuyos representantes más próximos son Nicanor Parra y Enrique Lihn. Por oposición a ellos la poesía de Gonzalo Millán inscribe una percepción sensorial y afectiva en situaciones colectivas que se objetivan bajo la forma del relato, las inscripciones o la crónica"²¹. A esto también se puede referir Grinor Rojo cuando dice: "Puede que hacia 1972 alguno de los vates lárcaicos se diera cuenta de lo que estaba pasando [esto con referencia al contexto social] y que continuaba en veremos 'el surgimiento de una poesía que exprese (no que comente) la realidad del mundo y el hombre de hoy'"²². La última expresión entrecomillada y la expresión de Foxley pueden verse como la caída del sujeto

²¹ Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". En: Millán, Gonzalo. La Ciudad. Segunda edición: Cuarto Propio. Santiago. Chile. 1994. p. 132

²² Rojo Grinor. Critica del Exilio: ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Editorial Pehuén. Santiago. Chile. 1987 p.74

romántico²³ que propugnaba esta poesía, pero que en la poesía de esta época se vuelve una característica mayor, lo que incluye, entre otras cosas la poesía visual y la poesía objetiva, aspectos que, según Gonzalo Millán, comparten muchos poetas contemporáneos a él. A este respecto dice: "En la nueva lírica es fundamental una nueva idea de sujeto. El sujeto en la poesía chilena anterior, a partir de los sesenta empieza a desaparecer, hay una crisis de sujeto. Uno de los extremos es mi propia poesía, que la llamo objetivista, o poesía de la objetividad"²⁴, "Mi poesía visual se llama 'plástica' pues trabajo con (...) objetos, lo cual yo creo que es una característica de la nueva lírica que comienza en los 60"²⁵, o, "Ahora, ya se escriba un poema en el desierto de Atacama o en un grano de arroz, el acto es similar, son actos gráficos, textuales, que salen del objeto libro y ocupan al espacio, esto me parece una característica común de muchos poetas, de los que yo llamo, la nueva lírica, de la poesía de los 60, hasta hoy"²⁶. Y es exactamente aquí donde él encuentra afinidades con sus coetáneos, justamente porque él va a utilizar estos recursos poéticos como las bisagras que articulen gran parte de su poesía. Pero no es sólo él quien lo dice, también lo dicen muchos de sus críticos desde el principio.

²³ Que se puede visualizar incluso desde esta escisión de el compromiso social en la acción , pero no en una poesía militante

²⁴ Zeran, Faride. "la sobredosis de Gonzalo Millán (entrevista)". En Suplemento Literatura y Libros. Diario La Época. Santiago. Chile. Agosto 28, 1994. p. 4

²⁵ Araya, Gonzalo. "La dictadura corrigió mis poemas (entrevista)". En: Revista Piel de Leopardo. Número 5. Chile. Octubre de 1994. p. 29

²⁶ Araya, Gonzalo . op. cit. p. 29

2.- Gonzalo Millán y sus avatares poéticos

2.1.- Una vida de objetividades

Antes de internarse en los recovecos de la obra del poeta chileno hay que dejar en claro que su poesía es un objeto móvil, es decir, son textos que no se escriben una sola vez, sino que están en constante cambio y que son susceptibles de aparecer en otras ediciones de manera trastocada o incluso formando parte de un libro enteramente nuevo, así es el caso de *Relación Personal*, que aparece como primer libro, pero que luego es trabajado y aumentado con una segunda parte llamada *Ouróboros*, que se encuentra a su vez dentro de la antología llamada *Vida* (1984)²⁷, antología que por lo demás, también contiene todo lo que había escrito Gonzalo Millán después de *Relación Personal*, es decir lo que era anteriormente *Los Nombres de la Era* y *Averock*²⁸. Algo parecido ocurre con *La Ciudad* (1979)²⁹ y *Seudónimos de la Muerte* (1984)³⁰. En una nueva reedición, en 1994³¹, del primero de estos libros, cambia su extensión de 68 a 73 fragmentos, el personaje, que inicialmente era un Anciano, cambia su sexo, se incluye un ensayo de Carmen Foxley y se incluyen poemas de *Seudónimos de la Muerte*. Hecha ya esta aclaración prosigamos.

²⁷ Millán, Gonzalo. Vida: 1968 - 1984. Editorial Cordillera. Ottawa. Canadá. 1984

²⁸ Poco antes del golpe de estado había firmado un contrato para publicar en las editoriales Quimantú y la Editorial Universitarias de Valparaíso, cuyos libros ya estaban casi listos y se llamaban *Nombres de la Era* y *Averock*.

²⁹ Millán, Gonzalo. La Ciudad. Les Editions Maison Culturelle. Québec-AmériqueLatine. Canadá. 1979.

³⁰ Millán, Gonzalo. Seudónimos de la Muerte: (1973 - 1983). Ediciones Manieristas. Santiago. Chile. 1984

³¹ Millán, Gonzalo. La Ciudad. Segunda edición: Cuarto Propio. Santiago. Chile. 1994

Cuando aparece *Relación Personal*, los críticos lo reciben con los brazos abiertos, y ven en este vate una de las grandes promesas de la poesía nacional. El libro muestra las etapas de parte de la niñez, la adolescencia y parte de la adultez, abordando temas tales como la iniciación sexual, la violencia de ésta, lo erótico, la cotidianeidad y la búsqueda de identidad del hablante. Aún así, tuvo algunos reparos respecto a la forma de su poesía, así, dice Waldo Rojas el año 68: "Aparentemente sin elaboración ceñuda, sus poemas consisten en bocetos rápidos, velocísimos, de suyo cercanas al objeto que nombran, trazados se diría con las cosas mismas, su volumen y su certeza rotundas, su presencia misma gravitando en el poema. Por otra parte, una anécdota que envuelve todo y a la vez brota relumbrante de ese escueto lenguaje (...). La selección del momento, la impresión fotográfica del momento vivido en doble versión: primero, como acto habitual, y luego, en yuxtaposición inmediata como imagen recreadora"³². Desde aquí vemos ya dos puntos esenciales de la poesía de Millán: primero un acercamiento al objeto desde la poesía, con la que quiere mostrar al objeto y convertirlo en poesía; en segundo lugar tenemos la instantánea, la imagen de un momento preciso, habitual y que permite el contraste con los demás momentos. Obviamente estas dos características de la poesía que se encuentra en este primer libro están mediadas por la mirada. Pero no sólo se encuentran estas dos características, sino que también, prosigue Waldo Rojas, "esta adolescencia que descubre de partida el mundo del "yo", pero no el "yo" mayúsculo e hiperbólico del romanticismo heroico, sino un yo íntimo, irrisorio en su nueva circunstancia de tránsito hacia la adultez ignota, ese "yo" desgarrado y escolar"³³. Es así como en este primer libro el autor ya tiene conciencia de la escisión del sujeto lírico, es decir, el yo romántico que perduraba hasta no hace mucho en la poesía empieza a resquebrajarse, a escindirse, pero eso lo explicaremos más adelante con más detalle, por ahora veamos que dice al respecto Carmen Foxley cuando se refiere a una "actitud imperceptible, y a primera vista neutral que fija la posición de la enunciación. Porque la misma ausencia de marcas y la resistencia a hacer oír la voz hace ineludible el imperativo de tener que inferir la actitud que se oculta en el distanciamiento, desde que se reproduce la experiencia vivida, para medirla,

³² Rojas, Waldo. "La poesía de Gonzalo Millán". En: Revista Punto Final. Número 57. Julio 18, 1968. p. 20

³³ Rojas, Waldo. op. cit. p. 21

evaluarla y situarse comprensivamente en su horizonte"³⁴. Pero ella propone que en este libro, este mismo distanciamiento, esta inferencia obligada al lector es la que transforma la experiencia vivida en una subjetividad, porque: "va gestando una transformación de esos restos de lo vivido hasta hacer una imagen mimética ya deformada por la subjetividad comprensiva de la indagación reflexiva, cuyas huellas laten en ese gesto distanciado y despersonalizado de la voz elidida, aquella que se limita a marcar su posición desde el borde de las objetividades mostradas en la representación"³⁵. También dice que esta misma voz es la que nos muestra el foco de la sensorialidad y configura la percepción del mundo desde la mirada, lo que reemplaza a la voz. Más adelante dice: "El personaje del texto parece deambular escindido de sí y del otro, sobresaltado por destellos de un peligro que lo acecha desde afuera o desde dentro de sí mismo, en el ámbito de su vida personal, y constituyendo una intimidad conflictiva que revive exigente buscando su lugar"³⁶. Hasta aquí nuevamente la mirada de un hablante que parece esconderse, que es escurridizo, que no se decide a mostrarse, pero que definitivamente se encuentra en los poemas.

Con respecto a los objetos y la mirada la autora dice sobre *Relación Personal* que "es interesante (...) el ritmo creado por la alternancia de los objetos de la representación y la perspectiva desde la que se los enfoca, lo mismo que las asociaciones por repetición o los sucesivos enmarcamientos enunciativos que encuadran las escenas distanciándolas en abismo, y que contribuyen a la concreción icónica de la intencionalidad objetivante y reflexiva de los poemas"³⁷. Así es como, también, Foxley muestra como trabajan los objetos no sólo en función de la mirada, del foco o del poema, sino que, además, muestra como desde ahí se van articulando las imágenes para formar esta intención de objetividad y reflexión. Veamos una última opinión respecto a los objetos, la de Jaime Concha: "Hay una incomparable invención sentimental, que impregna desde los trajes y las piezas de vestido hasta los objetos de

³⁴ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". En: Seis Poetas de los Sesenta. Foxley Carmen y Cuneo, Ana María. Editorial Universitaria. 1991. p. 58

³⁵ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 58

³⁶ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 59

³⁷ Foxley, Carmen. op. cit. pp. 59 - 60

apariencia menos humana (...). En este sentido hay una tendencia a configurar objetivamente los sentimientos y las emociones. Sentimientos-objetos, muchos de estos objetos preparan ya ese inquietante *Automóvil*³⁸ que Millán ha publicado posteriormente"³⁹. Pero entiéndase bien, hasta el momento siguen siendo una *intencionalidad*, en su poesía, estos elementos. Hasta este libro tenemos en claro que se perfila una "poética"⁴⁰, pero todavía hay mucho por trabajar.

Después del golpe militar y en pleno exilio, publica en 1979 el poema que lo consagra definitivamente *dentro* de la poesía chilena: *La Ciudad*, el cual es una alegoría del régimen de la época, y también una fuerte crítica al mismo: "Es la descripción de la existencia colectiva de una ciudad, dice el poeta, bajo una dictadura militar y responde a las circunstancias del Cono Sur en los 70 (...)"⁴¹. De más esta decir, creo yo, que de esta obra hay una importante producción de textos de análisis y crítica desde todas las perspectivas, por lo que no es difícil formarse un panorama de lo que es ésta desde los trabajos. Gonzalo Millán había partido exiliado de Chile a raíz del Golpe Militar del 11 de septiembre, se va a Costa Rica y luego a Canadá donde empieza a enseñar español, mientras, paralelamente realiza un Master of Arts

³⁸ Poema que se publica en la misma revista *Atenea* en la que va a aparecer este artículo, y que luego aparecerá en la edición de *Vida*.

³⁹ Concha, Jaime. "Mi otra cara, hundida dentro de la tierra". En: *Revista Atenea*. Número 421-422. Concepción. Chile. julio - diciembre. 1968. pp. 430- 431

⁴⁰ Coloco las comillas porque el mismo Millán dirá más adelante: "nunca he hecho del objetivismo un programa, incluso no uso el objetivismo por el 'ismo', que no me gusta, pero mi referencia a la poesía como objetividad no es producto de una determinación teórica, sino de una proclividad. Posteriormente he sumado reflexión y teoría para apuntalar mi construcción poética", que aparece en: Araya, Gonzalo. "La dictadura corrigió mis poemas (entrevista)". p. 29. Sin embargo, hay que dejar en claro que, contrariamente a estas palabras, en la antología de Teresa Calderón (Teresa Calderón et al. Compiladores. *Veinticinco años de poesía: 1970 – 1995*. Fondo de Cultura Económica. Santiago. Chile. 1996) escribe un *Arte Poética* que va encaminada por los rumbos de esta poética.

⁴¹ Poo, Ximena. "Gonzalo Millán: 'Chile cambió y yo también'". En: Diario *La Época*. Santiago. Chile. Mayo 18, 1997. p. 32

de la University of New Brunswick... Pero partamos por la opinión del propio autor con respecto a la producción de esta obra: "Yo me fui hacia el extremo opuesto"⁴². Traté de ver cuales eran las estructuras comunes de la lengua (...). El tipo de frase que utilizo es muy fácil (...). Es una sentencia básica compuesta de sujeto, verbo y predicado. En términos estéticos es de una neutralidad absoluta"⁴³. Es decir, la estructura de la frase es totalmente lógica, está casi al nivel del silogismo a lo largo de todo el poema, y es una característica que se mantiene en las dos ediciones de esta obra, lo que llamaré Carmen Foxley "proposiciones yuxtapuestas, las que crean sólo la ilusión de secuencialidad (...). De modo que esta ilusión de cambio inminente que actúa como un hecho en curso en las estructuras del lenguaje"⁴⁴. Pero esta secuencialidad es sólo ilusoria, cómo se puede entender en el transcurso del poema, ya que se constituye de una serie de imágenes no del todo ligadas, y que, por lo tanto, presentan una ilusión de realidad o de objeto acabado, que no podría entenderse, de manera clara al menos, por parte del lector. Con todo, el lector también tiene un conocimiento del lenguaje y puede llenar los vacíos de una obra abierta, como dice Umberto Eco, a nivel tanto sintáctico como semántico"⁴⁵. Así dice también la misma autora que la actividad argumentativa en base a la contigüidad de proposiciones se da "en fragmentos dispersos en el texto, en los cuales, de la presencia de una primera proposición deriva una conclusión denegada por la segunda, la que asume la función de hacer una réplica desde su posición contrastante. El fundamento de esta posibilidad de acción del lenguaje está en el despliegue de su función pragmática, y en el presupuesto de contar con el lector para reestablecer los enlaces omitidos y la coherencia"⁴⁶.

⁴² Esto se refiere a la mantención por parte de los chilenos exiliados (léase escritores) del español de Chile.

⁴³ Guerrero, Pedro Pablo. op. cit. p.4

⁴⁴ Foxley, Carmen. op. cit. p 78

⁴⁵ Es como cuando nosotros tratamos de entender a un bebé que está tratando de aprender el lenguaje. Por ejemplo, cuando un niño dice (por lo menos en el español de Chile), "Mami, la papa", lo más probable es que nosotros entendamos que la criatura tiene hambre y le traeremos el biberón con leche, es decir, nosotros llenamos los vacíos sintáctico y semánticos de una expresión sumamente ambigua, por lo menos en este español

⁴⁶ Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". p. 136

Pero la estructura oracional del poema no está solamente en esa función, también lo emparenta con cierta tradición en la poesía. "Millán busca nuevas formas expresivas, dice Steven White, para dar cuenta de la historia reciente. El lenguaje poético de *La Ciudad*, aunque innovador, tiene las raíces a la vez en los experimentos lingüísticos de Huidobro (en *Altazor*) y en el verso objetivista de la poesía norteamericana."⁴⁷. Desde mi punto de vista, sí guarda bastante relación con los experimentos de Huidobro, pero no sé si ahí están necesariamente sus raíces, ya que como, también, "es interesante observar que junto a las técnicas que derivan de las vanguardias de postguerra, dice Foxley, el fragmentarismo, el ready-made, la serialización y otras, la escritura de Gonzalo Millán incorpora modelos míticos ancestrales como los de los ciclos vitales regeneradores, ciertos supuestos de la cultura matrística (...)"⁴⁸. Desde aquí me parece más probable entender el parentesco con Huidobro, es decir, desde lo usos que hacen de los recursos lingüísticos las vanguardias en general, Sin embargo, me parece que la creación del personaje del Anciano, entre otros, que empieza a escribir el poema en la primera edición (El anciano compone un poema/ el poema habla de la ciudad) del poema no tiene suficientes similitudes con el de *Altazor* de Huidobro. Por otro lado, la utilización del ready-made la hace ya Millán en *Relación Personal*, cuando utiliza las frases coloquiales y cotidianas (a su vez en situaciones cotidianas) en los poemas, y también las conexiones con la cultura de masas, ya sea la música, la televisión, los comic, etc. Como por ejemplo en la frase hecha *Me casé con la reina*, que se refiere a la mala (o buena dependiendo del punto de vista) suerte de pisar excremento.

Ahora bien, de todos éstos "modelos míticos ancestrales" que incorpora me interesa, por el momento, el modelo matrístico al que se refiere Foxley, en el sentido que cambia de sexo el

⁴⁷ White, Steven. "Reconstruir la ciudad: Dos poetas chilenos del exilio". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual: (1960 - 1984) y la crítica. Ediciones Lar. Concepción, Chile. 1988. p. 175

⁴⁸ Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". p. 138

personaje del Anciano en la reedición del poema en 1994. Sea cual sea el sexo⁴⁹, "el testimonio del Anciano, dice Carmen Foxley, documenta (...) los acontecimientos que constituyen la vida de la ciudad a la vez de enjuiciar entre líneas la índole abrumadoramente negativa de esos hechos, y desde una impersonalidad supuestamente objetiva, aunque implícitamente crítica"⁵⁰. Así quien cuenta lo que ocurre en la ciudad es este personaje, lo que puede interpretarse de una u otra manera como el relato de una crónica, pero vista desde afuera. Para que nos quede más claro recurramos a Grinor Rojo: "Al discurso reproductor de El Anciano se le une el discurso creador de Millán. Mirando el proceso de producción de la escritura de este modo, podremos verificar que en *La Ciudad* el hablante del primer plano (El Anciano) llega a ser lo que es sólo a partir de un desdoblamiento de aquel que lo precede en los orígenes del trabajo textual. Además, dicho desdoblamiento está modelado de acuerdo con, siendo paralelo a, otros que ocurren en los dominios de la naturaleza y del pueblo. Es porque la naturaleza y el pueblo generan desde le fondo de sí mismos, algo que es ellos pero que también es 'otro' distinto de ellos, por lo que en ambos casos detectamos un fenómeno de constitución de un afuera con respecto a un adentro, de configuración de un exterior con respecto a un interior"⁵¹, es así como el sujeto no sólo se escinde de sí mismo, sino que a la vez también se colectiviza en el pueblo, y no sólo está mirado desde afuera con respecto a El (La) Anciano(a), sino también desde la perspectiva del que "lo precede en el trabajo textual", ya que Gonzalo Millán se encuentra fuera del país. Con respecto al colectivismo dice Rojo: "Son él (El Anciano) y son más, pero son más sin dejar de ser él. E inclusive, de aceptar nosotros que en ese ser más importa un dato sustancial, quienes lo encarnaban en la praxis cotidiana no pueden dejar de ser naturaleza"⁵², es decir, que se aúnan una serie de subjetividades para formar esta colectividad, que está resistiendo lo que ocurre en la crónica,

⁴⁹ Estoy conciente que cada uno de los detalles de *La Ciudad* es importante a la hora de la interpretación o del análisis de esta obra, mas no puedo detenerme en cada uno de ellos por varias razones, entre otras porque el objetivo fundamental de este trabajo no está centrado en este libro. Así que sólo utilizo los que me son necesarios para darle un sustento a mi trabajo.

⁵⁰ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 77

⁵¹ Rojo, Grinor. op. cit. p. 92.

⁵² Rojo, Grinor. op. cit. p. 92

pero esta misma actividad subjetiva "sólo puede ejecutarse, dice Rojo, a partir de y de acuerdo con la vida objetiva del pueblo, de la misma manera que la actividad subjetiva del poeta sólo puede ejecutarse a partir de y de acuerdo con la ideología del pueblo, la experiencia que el pueblo tiene de sí y de su historia, y puesta aquí a disposición de Millán en el discurso cronístico-reproductivo que El Anciano le transmite (...). El anciano es un fundador pues su discurso contiene una apoyatura textual necesaria, un punto de vista (en)clavado en los dominios de la experiencia concreta"⁵³. Algo parecido dice Foxley: "Para representar la secuencia del discurso, una imagen de mundo muchas veces incompatible con ciertos conocimientos y creencias del productor del texto, quien saliéndose de su estratégica objetividad hace irrumpir (...) contando con que en la recepción de esas proposiciones se tomen como gestos desmentidos, correcciones o denegaciones de la imagen de mundo, que venía proponiéndose para su aceptación"⁵⁴

Ahora, desde el punto de vista sintáctico, cómo encontramos esta colectividad, esta escisión del sujeto. Según Carmen Foxley, "La constante está en la estructura verbal reiterativa, la diferencia reside en el agente que realiza las acciones descritas por el verbo, a veces el impersonal 'ellos'. Este se diferencia su vez del 'yo' o 'nosotros', quienes hacen como si tomaran la palabra para relatar y dar testimonio de la acción o del estado de cosas en la ciudad"⁵⁵, es decir, uno de los desdoblamientos del sujeto, independiente ya de El (La) Anciano(a) que relata el poema crónica, es la colectivización del mismo, como ya lo planteaba Grinor Rojo, pero esta vez a nivel del enunciado mismo. Por otro lado la misma autora dice: "cuando se menciona el 'yo' o el 'nosotros', no hay duda de la índole cotidiana y a menudo prosaica de la acción, la cual hace como si se realizara efectivamente en el instante en que se la pronuncia, aproximando con ello al lector, y haciéndolo sentirse concernido (...). La primera persona del plural, sin embargo, concreta la imagen de un sujeto colectivo y víctima de los hechos. (...) Pero lo importante es que en ambos casos el gesto discursivo es transgredir las expectativas de la objetividad aparentemente neutral había proyectado para dar coherencia

⁵³ Rojo, Grinor. op. cit. pp. 92-93

⁵⁴ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 83

⁵⁵ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 81

al texto."⁵⁶ De esta manera, la primera persona singular y plural permiten un acercamiento mayor del lector, una identificación, el desdoblamiento del sujeto nuevamente; pero hay que tener cuidado con el último de los elementos mencionados: si bien el nosotros realiza una acción colectiva, esta acción incluye al lector, a "ellos" y quizás más, esto no queda muy claro, sin embargo la objetividad se mantiene en la colectividad, independiente que pueda llegar a una identificación con el sujeto creador del texto. Finalmente dice la ensayista: "Las frases se alternan o se yuxtaponen, pero despliegan insistentemente la imagen objetiva y particular del escenario de la vida y de las acciones de los habitantes de la ciudad"⁵⁷. De esta manera se articula todo un proceso por el cual se trata de obtener alguna objetividad en los poemas de *La ciudad*.

Por último, no podemos dejar fuera la reflexión que existe sobre la escritura misma, que se encuentra también presente en la obra, es decir, el sujeto esta consciente que está escribiendo un poema, encuéntrase donde se encuentre (ya sea en El (La) Anciano(a) o escondido tras alguna colectividad o en alguna otra parte), como por ejemplo al principio cuando dice: "Amanece/ el poema se abre, o, más adelante: El anciano compone un poema/ el poema habla de la ciudad". Estos me parecen dos ejemplos claros que se está conciente del proceso de escritura.

Luego publica en Canadá la antología titulada *Vida: 1968 - 1984*, en la que incluye una versión renovada y extendida de *Relación Personal*, a la que añade fragmentos y pone mayor énfasis en el tomo la niñez. Luego una segunda parte que se llama *Ouróboros*, en la que indaga más profundamente algunos conflictos de la cotidianidad. Se articula también una segunda parte que es enteramente nueva, que se titula igual que el libro y que también se divide en dos partes, una en la que se exploran objetos cotidianos, a saber, los electrodomésticos; y otra en la que nuevamente se exploran relaciones, pero no ya al nivel de *Relación Personal* o de *Ouróboros*, sino a un nivel más irónico. "La experimentación que en estos poemas se realiza se orienta a extraer lo que se pone ante los ojos como un 'objeto encontrado' por casualidad, toda una carga significativa latente que el lector es capaz de discernir si incorpora el conjunto de conocimientos sobre el comportamiento humano y la

⁵⁶ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 81

⁵⁷ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 81

sociedad que ha adquirido en su ámbito cultural. El resultado de ese trabajo objetivamente es la percepción de un proceso cognoscitivo paródico"⁵⁸. Creo yo que esto se refiere al tratamiento que se da de las imágenes y de los objetos que se da al interior de la antología. En la primera parte, haciendo las adiciones, se mantiene en gran medida el tratamiento de la mirada en cuanto a las situaciones, que siguen siendo las imágenes instantáneas que se pueden encontrar en la primera obra del poeta, y desde este punto de vista calza muy bien lo que dice Jaime Concha con respecto a *Relación Personal*: "Había (...) en sus poemas, una tensión ácida, corrosiva contra sí mismo, como disposición del ánimo; una considerable imaginación idiomática y emocional y (...)una tendencia a configurar situaciones y sentimientos de manera objetual"⁵⁹; y también, diría yo, un proceso de ensimismamiento que culmina a una dislocación del sujeto. Por otro lado, ya con la experiencia el proyecto de *La Ciudad*, la mirada cambia en la segunda parte, y en la primera parte de la subdivisión se encuentra poemas a los objetos, en la que se sigue escondiendo el sujeto, pero esta vez lo hace detrás de la mirada de estos objetos cotidianos, como lo son un refrigerador o un automóvil (que a su vez son títulos). Los poemas en estas partes dejan de mostrar la realidad, los objetos no tratan de mostrar un objeto afuera en la realidad. Esto lo expresa muy bien Carlos Decap cuando dice con respecto a *Vida*: "la objetividad aquí adquiere mayor expresión: se escribe de objetos o cosas que no nos dicen más de lo que son: objetos o cosas"⁶⁰, es decir, no son los objetos físicos los que se muestran en el poema sino que los poemas mismos pasan a ser objetos, porque no nos dicen más de lo que son. Jaime Concha dirá: "'Automóvil', entre otros, era uno de los más característicos (poemas escritos de Gonzalo Millán antes de 1973); en ellos recurría el autor a las descripciones de enciclopedias o al lenguaje de informes meteorológicos para aprehender la dimensión objetiva de las cosas. El poema, así, para ceñir más esa "objetalidad" inaccesible, extremaba su distancia lingüística"⁶¹.

⁵⁸ Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". p. 130

⁵⁹ Concha, Jaime. "Mapa de la nueva poesía chilena". op. cit. p 80.

⁶⁰ Decap, Carlos. "Algo más sobre Gonzalo Millán". En: Diario El Sur. Chillán. Chile Mayo 13, 1984. p. 2

⁶¹ Concha, Jaime. "Mapa de la nueva poesía chilena". op. cit. p 80.

Finalmente, la segunda subdivisión nos muestra relaciones nuevamente, pero a diferencia de la primera parte del libro, esta parte deja el tono *naif* y pasa a tomar una cariz paródico que se encuentra también en *Electrodomésticos*, pero no ya con los objetos, sino que retoma nuevamente, mediante la palabra, estas instantáneas y pone énfasis en la fugacidad de los momentos.

El siguiente libro publicado del vate chileno es *Seudónimos de la Muerte*, un libro pequeño que se estructura en tres partes. La primera de ellas contiene textos que intentan atrapar el maltrato y sufrimiento de las personas que fueron detenidas por cualquiera de las instituciones castrenses. En esta parte los poemas se trabajan un poco como los de *La Ciudad*, en cuanto crónica, es decir, un recuento testimonial que da a conocer algunos de los episodios que debieron vivir los que fueron detenidos.

En la segunda parte se entrega una mirada sobre las dificultades del exilio y la desolación en que ahí se vive. En ésta nuevamente es el sentido de la visión el que media, la observación. Y en la tercera parte se muestra un retorno transitorio, abierto a una nueva salida.

El último libro original que publica antes de *Claro/oscurio* lleva por título *Virus*. El sólo nombre de la obra ya plantea una crisis, pensando en que toda enfermedad es un mal que por lo general es pasajero, son malos trances por los que tenemos que pasar alguna vez en la vida. Pero cuál es el "virus" que plantea Gonzalo Millán, cuál es la crisis que quiere volcar en la obra. Al entender de Foxley es un libro en el que "se inscribe una reflexión sobre las condiciones que hacen posible el oficio del poeta"⁶², aspecto en el que estoy totalmente de acuerdo, pero es necesario enfatizar, me parece, la precisión de que no sólo se habla del oficio del poeta y de sus avatares, sino que también se hace una reflexión en torno a la palabra, en torno a la utilización de la palabra como medio de expresión de la poesía. Esto se puede desprender tanto de la lectura del poemario, como del periodo por el cual estaba pasando el poeta, ya que según él mismo dice, *empieza a tener una desconfianza absoluta en el lenguaje y siente que no puede escribir más*, de ahí que no haya publicado pasado tantos años. Además del propio autor también, en otro texto, la misma ensayista dice que el libro esta escrito desde la situación de un hombre que conoce todos los vericuetos, contradicciones, frustraciones y desengaños del oficio de poeta y "para el poeta esto significa actuar por la palabra en medio

⁶² Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". p. 131

de la historia y de la literatura, en un intento de reducir el misterio, la irreductibilidad de la vida y del propio tiempo"⁶³. Así el mismo poeta que el lenguaje no alcanza, no alcanza para nada, y eso es lo que lo desanima, lo que lo cansa, lo que lo lanza hacia nuevos medios de expresión como la plástica, por ejemplo. Ante esto, la virulencia, la enfermedad misma sería la palabra, la que hace del oficio una cruz muy pesada de llevar. "Entonces se alude al impulso oscuro que proviene de una especie de enfermedad o veneno, el imperativo de estar alerta del dolor humano, un hacer deslindes para distinguir la propia opción del poeta"⁶⁴. Sin embargo, el remedio mismo a esta enfermedad es la palabra misma⁶⁵, y lo dice el mismo Millán: "La palabra para mí es un 'pharmacon', un humor venenoso y a la vez una vacuna"⁶⁶

Ahora bien, en este libro el sujeto se desenvuelve de una manera bastante especial, ya que, independiente de lo que este pasando el autor real (Gonzalo Millán), en la escritura misma se nota una enfermedad, y como dice más adelante la ensayista, hay un contexto subjetivo que influye en el texto mismo en el que el "sujeto se desdobra en una segunda persona para verse objetivado en una situación dialógica, como si fuera otro, a quien habla y observa pensar en la escena del texto, e incluye en el espacio dialógico de la comunicación. Y así él mismo es el objeto de un coloquio en el que intenta hacer la síntesis en el interior de la propia conciencia."⁶⁷

⁶³ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p.73

⁶⁴ Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". p. 131

⁶⁵ Me parece oportuno apuntar aquí que la circularidad en Millán es una constante de toda su poesía. Por ejemplo, en *Relación Personal*, aparece muy predominantemente la figura del caracol que, como dice Jaime Concha, parece ser el sujeto vuelto sobre sí mismo. En *La Ciudad*, tenemos una circularidad temporal: al principio amanece en el poema y hacia el final atardece, o pasa un año completo. Luego, en *Vida*, aparece la imagen de *Ouróboros*, la serpiente que se muerde la cola porque en ella está el antídoto a su propio veneno, lo que me llama a ver esta figura nuevamente en *Virus*.

⁶⁶ www.letras.s5.com/millan1.htm (agosto 10, 2003)

⁶⁷ Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los Gajes del oficio". p. 73

Para finalizar con este libro cabe mencionar que esta reflexión metapoética se da conscientemente en todas sus obras anteriores en una u otra medida, vale decir que en sus dos primeras obras se tiene conciencia de la escritura, pero no se adentra mucho más en estos territorios; por el contrario, en *Vida* se hace más patente esta reflexión, ya que hay una autoconciencia de que se está escribiendo. En *Seudónimos* pasa un poco lo que en los dos primeros, y, finalmente, aparece *Virus*, que gira en torno a este tema.

Después de esta publicación el poeta se dedica, como ya dije, a la plástica por completo, porque si bien, en Canadá ya había empezado a utilizar este medio de expresión, ahora ya no tiene otro, la palabra no es adecuada, y por otro lado él dice: "Me considero un poeta verbal y un poeta visual simultáneamente. Como poeta verbal tiendo a privilegiar la imagen. Como poeta visual o semiótico trabajo con otros códigos además de la lengua"⁶⁸. Así que transitar de uno a otro nunca fue un problema, y, de hecho, ahora es una ventaja. De esta manera aparece en Suecia un libro-objeto en colaboración con Juan Castillo llamado *Poemas Eróticos*.

En todo caso, dentro de este periodo aparecen dos libros más, uno es una antología que se llama *Strange Houses*⁶⁹, publicada en Canadá y en inglés; y el otro es una antología realizada por el Fondo de Cultura Económica llamada *Trece Lunas*⁷⁰.

2.2.- Hacia la Objetividad en la Poesía de Gonzalo Millán

2.2.1.- Concepción de objetividad

Se ha hablado hasta el hartazgo de la objetividad, de objetivar, de objetivismo, de objetivo y de objeto a lo largo de la crítica de la obra de Gonzalo Millán, pero hasta el momento no se ha dicho nada concreto acerca de estos términos, y la verdad es que, siendo el tema principal de este trabajo, es momento que los trabaje.

⁶⁸ www.letras.s5.com/millan1.htm

⁶⁹ Millán, Gonzalo. *Strange Houses*. Ed. Split Quotation. Ottawa, Ontario. Canadá. 1991

⁷⁰ Millán, Gonzalo. Trece lunas. Fondo de Cultura Económica. Santiago. Chile. 1997.

Para empezar veamos lo que dice el diccionario de la RAE⁷¹ con respecto a las palabras* objetivamente: En cuanto al objeto, o por razón del objeto //2. De manera objetiva, desapasionada; objetivar: Dar carácter de objetivo a una idea o sentimiento; objetividad: cualidad de objeto; objetivismo: En el campo del pensamiento o de las artes, tendencia a valorar especialmente lo que se considera objetivo; objetivo: Perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, independiente de la propia manera de pensar o sentir //2. Desinteresado, desapasionado //3. fil. Que existe realmente fuera del sujeto que lo conoce; objeto: Todo lo que puede ser objeto de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo //2. Aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales //6. Cosa. Pero, siendo más literario y menos literal, veamos lo que dice un diccionario de términos literarios con respecto al objetivismo⁷²: "Corriente estética y literaria que establece la primacía del objeto sobre el punto de vista del sujeto, en la representación de la realidad, lo que obliga al escritor o al artista a registrar y describir fría e imparcialmente dicho objeto en su integridad y autonomía"⁷³

Desde aquí podemos observar que el significado de esta serie de palabras tiene que ver con la noción de lo que todos podemos conocer de manera imparcial, es decir, lo que todos podemos percibir de la misma manera. Pero vale la pena preguntarse si en un arte o, más bien dicho, en este caso, en la poesía, y en la literatura en general, podemos hablar en estos términos. La verdad es que se hace difícil imaginar la mayoría de estas palabras aplicadas sobre todo a la

⁷¹ Todas las definiciones fueron extraídas del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Ed. Real Academia de la Lengua Española. Madrid. España. 2001

*Estas definiciones han sido abreviadas en su mayoría para utilizar sólo lo que pueda ser atinente a este trabajo

⁷² No uso la palabra "objetividad" en este caso porque en los distintos diccionarios de términos literarios y de literatura que consulte trataban este término desde el punto de vista de la narración, y cuando se extendían un poco más, lo enfocaban desde las categorías de punto de vista o de foco, pero desarrollado narrativamente.

⁷³ Estébanez, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Editorial Alianza. Madrid. España. 1999. p. 773

poesía, sobre todo teniendo en cuenta que esta es, por lo general, la expresión de cierta forma de ver el mundo, de una individualidad que está inserta en una cultura, en una época y que maneja un idioma materno (quizás dos o tres); y por otro lado está el lector, que interpreta a su manera cada una de las lecturas que hace, claro, teniendo en cuenta las marcas textuales y no ejerciendo una violencia sobre el texto, como dice Umberto Eco. Ante tal ambigüedad la dificultad es obvia, pero se han usado estas palabras y se seguirán usando, tanto en la literatura como en otras artes. Debemos tener en cuenta que, más allá que sea una poética o una corriente estética, tiene una base sobre la cual asentar este nombre.

Partamos por lo que piensa el propio autor con respecto a la objetividad⁷⁴. Pero, "primero, debería aclarar, dice el vate, que la objetividad hay que ponerla entre comillas, porque no creo que exista ni siquiera en la ciencia. De acuerdo con los últimos descubrimientos de la física, se dice que el observador es parte de lo observado. Entonces malamente puedo yo, sobre todo en arte, crear un ente objetivo"⁷⁵. Entonces la objetividad de la que está hablando el poeta no lo es en términos absolutos, sino más bien en términos estéticos, que, a mi parecer, dan la ilusión de cierta objetividad.

Teniendo esto en cuenta, partamos viendo lo que piensa el mismo autor en una de sus primeras sistematizaciones que él hace de su propia poesía. En el texto titulado *Hacia la Objetividad* dice que en *Ouróboros*:

"se reduce lo sentimental y lo confesional. Allí un proceso de ensimismamiento extremo culmina en el desdoblamiento."

"En mi poesía ha existido siempre una relación recíproca entre imaginación y realidad externa. Sin embargo, habrá en adelante una preocupación mayor por cosas y objetos, por lo urbano y lo material. (...)"

⁷⁴ De ahora en adelante voy a usar este término porque Gonzalo Millán así lo utiliza para explicar lo que es su poética, y, además, porque puede confundirse con el objetivismo norteamericano que, aunque tiene un gran parentesco, posee una estética diferente, pero debo dejar en claro que me parece más adecuado el término objetivismo según las definiciones dadas de la Rae.

⁷⁵ Guerrero, Pedro Pablo. op. cit. p. 4

"He compartido con la poesía oriental y anglo-americana, en mis composiciones breves, el habla lacónica, la economía verbal, el ritmo natural, la claridad, la intensidad y la concepción del poema como un "intervalo lúcido", momento en el cual se concentra y cristaliza la experiencia o visión. (...)"

"El uso preferencial de la imagen autotélica (independiente) y de la metáfora absoluta procedentes de la vida cotidiana, me llevó a resolver el problema del simbolismo. La elección de objetos naturales como símbolos, trabajados con exactitud y precisión visual, permite lograr concreción y realismo."

"(...) Se trata de una objetividad contemporánea, donde la concreción, el realismo y la mecanización paradójicamente producen irrealidad"

"(...) El poema-objeto, visual y concreto, podría ser equivalente en el plano verbal del poema objeto de los surrealistas, y los poemas encontrados que forman parte de mi obra podrían corresponder a los ready-made de Duchamp. (...) Esto implica que, como en el caso de los ready-made, el acto de elección y descubrimiento de los materiales preexistentes es para mí una parte importante del proceso creativo"

"Por otra parte, me interesan particularmente las relaciones de la imaginación con el mundo material. (...) También la cualidad que llamo <<abismante>> del objeto, su irreductibilidad y misterio en relación con la percepción y ultrapercepción (visiones del <<más allá de la materia>> por medio de estados llamados místicos o inducidos por drogas)."

"(...) La poesía es lenguaje, efectiva comunicación humana. Aunque se hable de objetos, el hombre nunca está excluido, la humanidad está siempre implícita. La objetividad tiende a reducir la excesiva individualidad. Como decía Ponge, la objetividad corrige la visión demasiado antropocéntrica"⁷⁶

Hay que tener en cuenta que Millán escribió esto cuando había editado *La Ciudad* y estaba por editar *Vida*, lo que nos dice que esta visión puede ser un poco utilitarista para el momento en el que se encontraba. Sin embargo, hay que rescatar muchos aspectos que se enumeran como el "ensimismamiento que llega a desdoblarse", la "preocupación mayor por los objetos y las cosas", las características de sus composiciones breves, el uso de la "imagen independiente", la concepción del "poema-objeto" y de los "poemas encontrados"; la imaginación y el uso de la "percepción y ultrapercepción" en cuanto a la irreductibilidad y

⁷⁶ Millán, Gonzalo. "Hacia la objetividad". En: Bianchi, Soledad. (ed.). Entre la lluvia y el arcoiris: algunos jóvenes poetas chilenos. Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile. Santiago. Chile. 1983. pp. 53 - 57

misterio del objeto; y, finalmente, la reducción de la "excesiva individualidad". Todas éstas son, a mi parecer, la mayoría de las principales características de la obra de Millán, que con el tiempo irán evolucionando. Pero su principal interés con el tiempo será esta obsesiva fijación con la fragmentación, colectivización, desdoblamiento, fijación en la mirada, en el objeto, en fin, cualquier recurso para esconder el sujeto, para lograr la ansiada objetividad, la desligazón de la individualidad del sujeto en la poesía.

Más adelante en el tiempo, el poeta dirá en su *Arte poética*:

"En los últimos años se ha acrecentado mi recelo ante la lengua y he ido adoptando una desconfianza casi budista respecto al verbo. Las verdades son tácitas, implícitas y directas, y evaden casi siempre los intentos de retenerlas y expresarlas por medios conceptuales y alfabéticos."

"También ha aumentado con el tiempo mi menosprecio por las vanidosas evidencias del egocentrismo en la literatura. Mis esfuerzos actuales están orientados a que en lo posible el mundo se nombre a sí mismo."⁷⁷

Ya se empieza a centrar en lo que es la liberación de la individualidad por sobre lo demás, le interesa que desaparezca este "egocentrismo" que existe en la poesía, pero él sabe que lo que escribe lo hace una persona real y que no puede desligarse de aquello, por eso es que también acota que entre plantearse como un poeta objetivo o subjetivo, lo que le interesa es el diálogo que puedan tener estos dos puntos de vista:

"Como ser y no ser al mismo tiempo, dar testimonio de la voz en primera persona y de voces que nos atribuibles, me interesa el juego de la personalización, 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"⁷⁸

Es decir, claro, tiene que existir un sujeto que sienta y que vea todo esto, alguna subjetividad (por lo que él cree de la objetividad), que pueda prestarse a desaparecer, a un diálogo, para luego hacer que el sujeto ya no esté.

⁷⁷ Calderón, Teresa et. al. op. cit. p. 62

⁷⁸ Gómez López, Ricardo. "La ciudad poesía de Gonzalo Millán". En: Revista Rayentru. Número 21. Santiago. Chile. 2001

Finalmente, aúna todos estos pensamientos y los sistematiza de manera más clara diciendo primero:

"Lo que yo postulo es que hay una mirada antes que un sujeto; un estado de lucidez antes que una personalidad. En este sentido, mi perspectiva se contrapone a la visión general de la lírica, que tradicionalmente se adscribe al romanticismo. (...) La lírica es la expresión de los sentimientos y las emociones de un sujeto determinado, que generalmente se identifica con el poeta. La objetividad pretende romper esta identificación"⁷⁹.

Luego en la entrevista dice que la objetividad "es el producto de la crisis del sujeto romántico"⁸⁰, y se refiere y dice que esta se había presentado en Chile antes de la década del sesenta, pero "no era asumida como un rasgo fundamental o definitorio. En los 60 la mirada reemplazó a la voz como expresión original del sujeto lírico, desde entonces el modelo de la poesía deja de ser la música y empiezan a ser las artes plásticas"⁸¹.

Esta es la noción de objetividad que tiene Gonzalo Millán con respecto a su obra, y que se articula bastante bien a la hora de hacer la comparación con sus críticos y estudiosos. Es cierto que por muy autor que sea es la opinión de un lector más de la obra, pero de uno bastante autorizado, que conoce la mayoría de los intertextos conscientes, y de la misma manera las influencias y que tiene sabe bien lo que se está haciendo dentro de su obra, y no como autor, insisto, sino que como un lector bastante autorizado.

2.2.2.- La Crisis de la Modernidad y su sujeto romántico

Hasta el momento estamos postulando que el sujeto de la poesía de Millán trata de desaparecer para mostrar al mundo de manera objetiva, que el "mundo se muestre a sí mismo". Pero debemos tener claro que, en primer lugar, para desaparecer debe haber un sujeto, y por otro lado, que el sujeto desaparezca es muy difícil (por lo menos en el español), porque la estructura del idioma no lo permite. Lo que hace más bien el sujeto, a mi entender es desdoblarse de un primer sujeto, en una mirada, en un objeto, en otro sujeto que dialoga

⁷⁹ Guerrero, Pedro Pablo. op. cit. p. 4

⁸⁰ Guerrero, Pedro Pablo. op. cit. p. 5

⁸¹ Guerrero, Pedro Pablo. op. cit. p. 5

consigo mismo, y esto lo hace a un nivel imperceptible, de hecho puede que muchas veces no lo encontremos, justamente por este mismo desdoblamiento, porque el sujeto se convierte justamente en lo que está percibiendo, o crea un nuevo sujeto para convertirse en él (lo que Millán llama la creación de un personaje), y según dice el mismo: "En el fondo uno es esa masa amorfa de seres que están en constantes luchas intestinas, librando guerras enormes en la mente, en la psiquis y en el cuerpo, permanentemente. La poesía, sobre todo la de los últimos tiempos, denuncia la fragmentación, la dispersión de sus identidades, la esquizofrenia, etc."⁸².

Pero, dónde está esta fragmentación y por qué se produce. La respuesta la ha dado el mismo Millán: La crisis del sujeto romántico, que tiene directa relación con la "agonía de la modernidad", como la llama Félix Martínez Bonati.

Definir qué es la crisis de la modernidad y la del sujeto romántico es algo bastante complejo, por lo que acudiré al autor recién mencionado como pie de apoyo (o incluso algo más que eso) y su texto "La poesía de Gonzalo Rojas y la agonía de la modernidad"⁸³.

Este autor señala que la "agonía de la modernidad" es, en la alta cultura, "la relación polémica de racionalismo analítico y religión tradicional, y, luego, de la ciencia y el pensamiento romántico"⁸⁴. En este caso, sigue diciendo, en la estructura socio-cultural en la que se inserta, el romanticismo toma la posición de la religión tradicional y la incluye, tanto en sus formas protestantes como católicas. Sin embargo, el romanticismo neorreligioso se aleja tanto de las iglesias como de la Biblia y las doctrinas y creencias fundadas sobre ella: esta es el romanticismo que le interesa.

Desde aquí entendemos que el hombre, desde el romanticismo, postula un ser eterno, inmortal que es un yo poseedor de un cuerpo y de un alma única, y esa alma única es la que le da la posesión de la eternidad, y esto es la experiencia de lo sublime: la invulnerabilidad del yo

⁸² Zambra, Alejandro. "Soy absolutamente anti-música". Conversación Gonzalo Millán. En: http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan_entrevista.htm

⁸³ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.177

⁸⁴ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.177

interior, de esa alma, y ésta es la que nos da una identidad personal, que será nuestra *per secula seculorum*. La espiritualización que se está dando hasta acá, sin embargo, no es sólo atingente a lo estrictamente religioso, como ya dije, sino que "abarca a toda la naturaleza y también al prosaísmo de la civilización"⁸⁵. En este sentido, en esta época, en esta creencia, la consolidación de la morada interior, de este "ser para la eternidad" se da desde "el cultivo del espíritu" que se transforma en una necesidad para esa vida. Si miramos esto bajo el prisma de la conciencia individual, es la máxima necesidad, porque nos ayuda a satisfacer las necesidades de nuestro cuerpo, de organizarnos socialmente, de darnos una moral y, finalmente, "de asegurar momentos de existencia materialmente despreocupada"⁸⁶. Así el tiempo libre se utilizara en este sentido, en la meditación y es está la que llevará al éxtasis espiritual, que significa tanto un sentirse fuera del cuerpo, pero a su vez es estar en sí mismo de manera única. Pero el estado de éxtasis no sólo se produce por medio del cultivo del espíritu, sino también por medios más carnales e insensatos, que también logran este encubrimiento de nuestro ser para la muerte, pero esto es sólo el ser enajenado. De esta manera, nos esforzamos por "salvar la certeza del alma, dice Martínez Bonati, nuestro intangible ser íntimo, de su disolución analítica y su reducción naturalista"⁸⁷, a fin de cuentas, hacer que la muerte retroceda, en el hecho y en la imagen. Y, desde aquí, las sensaciones, los sentimientos y las pasiones no son enemigos del alma, a partir del siglo dieciocho, "como sostuvo Platón y la tradición ascética y racionalista"⁸⁸, que ahora nutren y expenden ese espacio interior. Ahora el enemigo es la razón abstracta, desensibilizada. Pero también la "singularidad ocasional, biográfica, de la vida ,es, para el espíritu romántico, la armadura, el sostén del ser, y debe ser atesorada (...), surge así un particular individualismo egocéntrico y egolátrico (...)"

⁸⁵ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.182

⁸⁶ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.184

⁸⁷ Martínez Bonati, Félix. op. cit. pp. 185 - 186

⁸⁸ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.187

"El yo pone ahí el mundo, lo es. La naturaleza no será lo otro absoluto, sino sólo lo transitoriamente enajenado, que vendrá a ser recuperado por el espíritu que en mí encarna"⁸⁹

Características de este pensamiento también son la divinidad en la naturaleza, y en nuestro ser íntimo, que es la fuerza creadora, que no obedece ni a la conciencia ni a la disciplina, ni a la división de los oficios, que lleva a la desintegración del ser; ni tampoco a reglas mecánicas: todo acto creador es espontáneo. Por lo tanto, esta creación es la expresión individual de la persona.

Esta concepción entra en pugna, claramente, con el conocimiento empírico que aparece desde el Renacimiento y que socava las convicciones teóricas y dogmáticas en que puede fundarse la certidumbre de la sustancialidad del alma*, a la par que lo hace también con "el mundo de imágenes y sistema de sensibilidad que sostienen a la común facultad de sentirse inmortal"⁹⁰. Es así como se pone en oposición al pensamiento que ya he descrito someramente, y esto ocurre porque "la condición transhistórica del ser natural que ha adquirido conciencia de sí, y que, además, empieza a vivir, a sentirse ser en su conciencia, y a distanciarse de su cuerpo. Nos sentimos libres y en salud viviendo del pecho para arriba; mejor, en nuestra cabeza. Todavía mejor, detrás de los ojos como los soberanos de nuestra mirada (...)"⁹¹. Por lo tanto, nuestra identidad no es sólo un alma que puede trascender, y más que eso el alma se pone en duda. Tenemos conciencia de nuestra existencia, tenemos conciencia de nuestro cuerpo, la sublimación no es la única forma de mirarnos en lo carnal, también existe lo carnal, lo aceptamos. De la misma manera, residimos en nuestra mente, un espacio interior. Desde esta perspectiva, el mundo moderno puede llegar a ser muy analítico y centrarse mucho en la base empírica que lo sostiene, incluso llega al Positivismo, la fe total en la mente humana.

Pero ¿Es posible vivir sin fe religiosa, sin creer en una trascendencia espiritual, vivir vacío de sentido? Ante esto, existe un esfuerzo por salvar el sentido del vivir y "la certeza de la

⁸⁹ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.187

*Cosa que es fácil de visualizar en la Santa Inquisición, por ejemplo

⁹⁰ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.184

⁹¹ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.180

substancialidad del alma ante la vigencia de la razón científica, sin rehuirla"⁹². Y he aquí el problema, no podemos vivir el uno sin el otro, no podemos poner la razón científica por sobre la fe ni viceversa, por lo que entramos en crisis, luego, para tratar de recuperarnos el espíritu romántico se renueva y se reinventa hasta lograra adaptarse, y cuando lo logra debe hacerlo nuevamente. "Con la creciente angustia, dice Martínez Bonati, de percibir que el ser interior desaparece con la reflexión y ésta parece revelar la nada del alma -la ilusoriedad del yo substancial-, la afirmación del yo va transformándose en una necesidad casi lógica"⁹³

Pero ¿cómo se puede articular en la poesía esta tensión? Pensemos en la concepción lingüística científica del lenguaje; si lo miramos así, el lenguaje será un depósito de generalidades y un mecanismo sumamente complejo que las articula, y todo asumiría esas características: la formas retóricas, la gramática, los temas, los tópicos, etc. Y este es el medio tradicional que tiene para expresarse el poeta, y ese también es su problema, si lo vemos desde el punto de vista romántico, porque todas estas formas que articulan la lengua también forman un decir y éste tiene que seguir siendo reconocible, o no se comprenderá, "y no se conectará con la experiencia que se quiere redimir en la llama lírica. Es también lo que se ha llamado desde antiguo la contienda de la letra y el espíritu"⁹⁴. Por otro lado, de lo que también estamos hablando es de la tensión del ser interior que quiere vivir libre de amarras de la materia.

Finalmente, hay que tomar en cuenta, de cualquier manera, que, como dice el mentado ensayista en una nota al pie, a mi entender, sumamente importante: "El hablante poético es siempre una creación, que va con la creación del poema, y su voz, un logro de la imaginación lingüística, es una consecuencia del hecho de que el poema nunca es una acontecimiento de hablar ordinario, no es algo estrictamente *dicho*, sino, de un modo u otro, *recitado* -palabra que, para este fin, es útil entender como si significara "volver a citar": la ejecución de un texto que, desde la primera vez, repite unas palabras anteriormente dichas, dichas en una anterioridad que nunca tuvo lugar. En otras palabras, el poema es una ficción de hablar, un

⁹² Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.191

⁹³ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.194

⁹⁴ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.195

hablar imaginario que el recitador cita. Ello no lo separa de nuestra vida. Nos propone una personalidad imaginada para que, por momentos, la seamos."⁹⁵

2.2.3.- La objetividad en la poesía de Gonzalo Millán y la crisis del sujeto romántico

La objetividad de Gonzalo Millán como la define él y la mayoría de sus críticos reside, desde mi punto de vista, en esconder el sujeto hablante de la poesía por varios medios: ya sea desdoblándolo, escondiéndolo detrás de una mirada, de un objeto, para que el mundo se muestre a sí mismo y no pase por el filtro de nadie, para que la experiencia sea objetiva. Teniendo eso en consideración dirá el mismo poeta en una entrevista respondiendo a la pregunta de si está contra la presunción de que "el resto es distinto del yo": "Sí, es por esa identidad tradicional entre "lítica" y "subjetividad" o "sentimiento" ¿expresión personal de sentimientos? Yo no creo para nada en esa cosa, mi concepción de la poesía no pasa por ahí. Sería más bien antilítica, yo creo que en ese sentido me interesa lo oriental, la poesía oriental hace poesía sin sujeto, me importa un comino saber quién lo escribió, qué pensaba o saber qué estaba sintiendo. El otro día, releyendo un manifiesto de poesía concreta, un tipo hablaba de que estaba cansado de "los subpoetas de la pequeña herida y el drama íntimo": en la búsqueda de la imparcialidad o neutralidad está eso, yo creo que uno ya está cabreado de los poetas de la pequeña herida y del pequeño drama íntimo, el narcisismo como que no va por ahí. Por otro lado, yo veo al ego como una especie de tumor que uno tiene, una especie de cáncer psíquico que se ha apoderado de un territorio que no le pertenece, un dictador. Una poesía hecha del ego tiene que ser una poesía sumamente alienada y alienadora, desde el ego se supone que hay entidad fija, que el mundo tiene un límite claro entre sujeto y objeto, entre tú y yo."⁹⁶, y ese límite claro es el que nos pretende mostrar Millán, él quiere confundirse con las cosas, con la mirada para hacer que el mundo se muestre a sí mismo. Bonati dice que el hombre cuando se vuelve conciente de sí mismo es un pensamiento, una reflexión, una mirada, y es esa mirada tras la que quiere esconderse este sujeto, él no cree que el "yo" ponga ahí al mundo, cree que el mundo está ahí, por sí mismo y debemos percibirlo. Millán también cree que el hombre es múltiple, más bien, que no tiene una identidad única e imperecedera, sino que se puede

⁹⁵ Martínez Bonati, Félix. op. cit. p.198 (nota al pie)

⁹⁶ Zambra, Alejandro. op. cit.

mimetizar, y lo hace justamente para evadir este yo monumental que pretende el romanticismo, y lo hace con la mirada, lo hace con las colectividades, lo hace con los objetos, para que se muestren a través de él como un catalizador que sale intacto, pero que se encuentra ahí siempre.

En el plano biográfico, Millán dirá: "¿Qué poeta no es biográfico? Es imposible no serlo"⁹⁷, luego se refiere a la mención que hicimos más arriba con respecto al diálogo entre lo subjetivo y lo objetivo, que produce el desdoblamiento del sujeto, creando un personaje, con esto, asimismo, tiene la conciencia de la que habla Martínez Bonati cuando habla de la ficción que es el poema.

Con respecto a como se presenta en el plano de la escritura poética, es la misma tensión y angustia que vive Gonzalo Millán a lo largo de su obra culminando con *Virus*. Lo que se muestra, y lo que él mismo dice en varias entrevistas, es que se da cuenta que *la palabra no alcanza para expresar el mundo*. También hay que tener en cuenta que considera un oficio, y, como tal, le debe ser dedicado tiempo y trabajo, no es sólo la inspiración.

Para terminar, la cotidianeidad que aparece en la poesía de Millán, se puede verificar en la utilización de objetos y situaciones que usamos y ocurren todos los días y que se evidencian, sobre todo en *La ciudad* y en *Vida*. En la primera, en lo que ocurre cotidianamente en una ciudad y cómo esto se ve afectado por la dictadura, y en el segundo de estos libros reflejado a partir de situaciones que vivimos todos los días con el padre, la madre, los hermanos, el abuelo, la abuela, junto a los objetos con los que convivimos diariamente. De aquí que las imágenes que aparecen parezcan verdaderas instantáneas de la realidad, flashes que muestran lo que ocurre. Por otro lado las frases hechas que ocupa y los objetos son los ready-made a los que se hacía referencia antes, es decir, se toman estas frases y estos objetos (poema incluido) y se los coloca casi como si se estuvieran exponiendo en un museo, con un título. Esto muestra cierto prosaísmo que no tiene nada que ver con la sublimación de la que hablaban los románticos, es exactamente lo opuesto, es la exaltación de lo terreno, por sobre la sacralización de lo carnal, es la exaltación del sexo frente a la visión sublimada del amor.

⁹⁷ Gómez López, Ricardo. op. cit. p. 12

En fin, todas estas características tienen que ver con la tensión que presenta el sujeto en la agonía de la modernidad, con una caída del sujeto romántico, que ya no es el mundo que ve a través de sí, y sólo ese es el mundo que existe, la razón científica le ha dado a entender que él es no es perenne, que el alma no tiene substancia y que el mundo va a seguir aunque él desaparezca. Millán se da cuenta de esto, y sabe, además, que todos vemos el mundo de diferente manera, entonces, si logra la tan ansiada objetividad, logrará mostrar el mundo tal cual es.

3.- *Claro/oscuro* de Gonzalo Millán

3.1.- La pintura y la poesía

Claro/oscuro es la última de las obras publicadas hasta el momento por Gonzalo Millán, la cual está inspirada en cuadros del barroco, sobre los cuales estampa su poesía.

3.1.1.- La comunicación de las musas

Este libro se instala dentro de una de las más antiguas relaciones que pueden darse entre las artes, a saber, la relación existente entre la pintura y literatura. Es cierto que tenemos relaciones entre todas las artes, todas las musas se han comunicado entre ellas a lo largo de la historia con total fluidez y existen a su vez una serie de estudios que tratan de relacionar siempre un arte con otro, y lo logran con distintos grados de felicidad. Ya los griegos, en la época clásica, usaban la poesía en función de la música o viceversa. Lo cierto es que las relaciones existen y se dan en ciertos periodos con mayor éxito, y de hecho, la relación de la poesía y la pintura ya la plantea Horacio cuando quiere decir, parafraseado por Mario Praz, "que al igual que muchos cuadros, muchos poetas gustan sólo una vez, mientras que otros soportan infinitas lecturas y un examen crítico detenido"⁹⁸. Ahí mismo se cita un comentario atribuido por Plutarco a Simónides de Ceos: "que la pintura es la poesía muda y la poesía pintura hablada"⁹⁹. Ambas citas se encuentran sobre la expresión tomada como precepto *ut pictura poesis* en el *Ars Poética*, claro que esta "era una advertencia, dice Praz, a los poetas, puesto que la pintura servía para demostrar que el arte sólo podía ser eficaz cuando conservaba un contacto íntimo con el mundo visible"¹⁰⁰.

⁹⁸ Praz, Mario. *Mnemosina*. Monteavila Editores. Caracas. Venezuela. 1979. p. 9

⁹⁹ Praz, Mario. op. cit. p. 9

¹⁰⁰ Praz, Mario. op. cit. p. 10

Durante mucho tiempo tanto los poetas como los pintores se han basado unos sobre otros, los primeros tratando de mostrar imágenes ante los ojos del lector imágenes, y los otros basando sus pinturas en temas literarios o directamente sobre lo escrito. No nos es raro encontrar pinturas, bosquejos o grabados sobre la *Divina Comedia* de Dante, como tampoco nos es raro encontrar pinturas, murales o frescos basados en las *Santas Escrituras*. Pero no sólo es la *inspiración* el punto en el que estas dos artes se han encontrado, ya que si lo tomamos, sólo desde este punto de vista, tendremos que cada pintor o poeta hacen la lectura que ellos quieren sobre alguna de las dos expresiones, pero, sin embargo, no podemos pensar que sólo ahí se encuentra la relación. Con todo, mucho de eso existe, ya que para poder hacer una interpretación no sólo debemos recurrir a lo que vemos de manera aislada, sino también hacer relaciones, las que necesariamente hacemos desde nuestra memoria, que es donde guardamos muchos de los elementos con los que las podemos realizar. Así los griegos dan en el blanco cuando consideran a *Mnemosina* como la madre de las musas.

También encontramos que las artes se encuentran relacionadas cuando la misma persona se dedica a dos o más de ellas. Esto lo podemos encontrar sobre todo en el Renacimiento, donde uno de los *dictum* de los humanistas era el tratar de reunir en una persona la mayor cantidad de conocimientos y habilidades técnicas para alcanzar la perfección. Uno de los ejemplos que he podido encontrar es el de Miguel Ángel, quien además de ser arquitecto, ejerció también como escultor o pintor, llegando incluso al ejercicio de la poesía. De la misma manera, pero un poco más actual es William Blake, quien era un excelente pintor y un poeta de gran valía, mas sus pinturas, aunque tienen gran relación con su poesía, no se pueden comparar con esta. Podemos pensar entonces que la diversidad en las estructuras técnicas de cada una de las artes es la clave para que no se puedan comparar desde ahí, cuestión que se podría fundamentar holgadamente si pensamos en que cada una de ellas ha tenido una diferente evolución. Aún así, hacer esto resultaría equivocado en muchos de los casos, si pensamos, sólo por plantear un ejemplo, en los ideogramas chinos o en los Haikús¹⁰¹ japoneses, lo cuales unen desde su

¹⁰¹ Me parece importante señalar aquí que esta forma poética es una de las que tiene mayor influencia sobre la poética de Millán, ya que tiene mucho que ver con la mezcla de la imagen, y también con la ausencia de sujeto, que ese idioma permite. Por otro lado es bueno saber que tiene influencias fuertes de otros poetas, sobre todo de los anglosajones como William Carlos Williams, quien piensa que el poema es una máquina que debe trabajar por sí misma, que está hecha de palabras y que uno la crea. También Pound junto con Eliot son gran influencias para

concepción el concepto y la imagen, esto, para poder formar un lenguaje distinto, rico en

él: Pound desde su pensamiento de los objetos y su obsesión con el lenguaje para que pueda mostrara lo que es en realidad el mundo, Eliot pensando que el poeta debe ser el que traduzca el objeto de su sentimiento a la poesía y lo plasme más fielmente, y eso no se puede hacer sino con elementos concretos, y por lo mismo, el poeta se debe alejar de la poesía, desaparecer de esta: el poeta debe ser el catalizador que muestre el mundo pero no lo modifique. Ellos pertenecen al imaginismo, pero este, como movimiento, influencia de otra manera a Millán, más desde el sentido que lo enuncian los mismos imaginistas como el deber de presentar “una imagen. No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe rendir exactamente los pormenores, prescindiendo de las vagas generalizaciones” dice la cuarta parte de sus artículos de fe (citado por Batra, Agustí. Antología de la poesía norteamericana. Ed. Libro-mex. Mexico, D.F. 1952. p.19)

Anglosajones son también los objetivistas de principios de siglo en Norteamérica, que siguieron los pasos de los cubistas franceses, pero prefirieron llamarse objetivistas. Por lo mismo es que tiene también influencias de Apollinaire (más que de Huidobro) y sus caligramas, junto a Francis Ponge, Guillevic, Folaine, y la nueva novela francesa.

Y, por último, la influencia de los latinoamericanos como el exteriorismo de Cardenal, quién estudia por sobre todo la poesía oriental y las formas epigramáticas de la poesía. La influencia de la poesía concreta brasileña, que lleva al paroxismo la mezcla de las artes con la poesía por medio de la sinestesia: “The concrete poetry appeal to nonverbal communication. Concrete poem communicates its own structure: structure-content. Concrete poem is an object in and by itself not an interpreter of the exterior objects and/or more or less subjective feelings, its material: words in this case” (citado por Ellen Solt, Mary. “Brazil”. En: Concrete poetry: A world view. Indiana University press. 1968).

En Chile, a su vez, se encuentra fuertemente bajo el influjo de Gonzalo Rojas, como él mismo lo dice en una serie de entrevistas: su maestro (y se nota la influencia, sobre todo en su primer libro), pero reconoce también la influencia de muchos poetas con los que convivió como Jorge Teillier, Enrique Lihn, Armando Uribe y Nicanor Parra, de quien debe haber sacado mucha influencia de los artefactos y las frases coloquiales, aunque, a este respecto también dice tener influencias de los beat, aunque muy a lo lejos.

plasticidad e imágenes sugeridas. También, en el mundo occidental, a fines del siglo diecinueve aparece un movimiento liderado por Rubén Darío, el modernismo, que pretende, entre otras cosas, pintar con la poesía, y, de hecho, tiene algunos poemas que parecen verdaderas acuarelas, a partir fundamentalmente de la utilización casi exagerada de la descripción y los colores. Además, como recursos artísticos, podemos encontrar elementos estructurales que son comunes a todas las artes y que se pueden utilizar como técnica en cada una de ellas. Así tenemos por ejemplo el ritmo, presente tanto en la arquitectura como en la escultura, la música, la danza, la poesía, y en cualquier actividad artística que busque un resultado armonioso. Con todo, no se encuentra sólo ahí la relación profunda entre estas dos artes. La sensibilidad común de cada una de las épocas puede llevar a que, por ejemplo, en el barroco, una pintura muestre una escena violenta de manera parecida tanto en el teatro inglés como en la pintura italiana, -como se puede ejemplificar en *Judith y Holofernes*: “Caravaggio sought to capture the moment of shock and horror, an effect also loved by his English contemporary William Shakespeare. The latter’s plays *Macbeth* and *King Lear* with their bloody murders and scenes of torture were performed for the first time in 1606”¹⁰²-, pero más cercana a nosotros es la sensibilidad de las vanguardias, mediante la cual se trataba de representar en literatura lo mismo que en las demás artes, y dos buenos ejemplos de esto lo representan el cubismo, que en la pintura tiene como uno de sus principales exponentes a Picasso, y en la literatura, donde encontramos a Apollinaire, quien, por medio de las técnicas del caligrama, por ejemplo, trata de adscribirse al pensamiento y a la sensibilidad del cubismo. Así también, por otro lado, tenemos el surrealismo, dentro del cual Dalí resulta ser uno de los máximos representantes en cuanto pintor y que encuentra su correlato literario en obras como las de André Breton, sólo por mencionar a uno de sus buenos exponentes.

Así es como se inserta, este libro y por tanto su autor, en una larga tradición en la historia de la literatura al en el mundo, pues no sólo tiene sensibilidad y afinidades con la pintura, sino que maneja bastante bien ambas técnicas.

3.1.2.- Los pintores en *Claro/oscuro*

Este libro se inspira, para insertarse en la tradición, en dos pintores de inicios del barroco, a saber, Francisco de Zurbarán (1598 – 1664, español) y Michelangelo Amerighi de Caravaggio

¹⁰² Hagen, Reiner et al. “16th Century Paintings”. Ed. Taschen. Italia. 1996. p. 185

(1571 – 1610, italiano), los cuales se ordenan de esa manera dentro de la obra. El libro tiene una primera parte inspirada en el cuadro de Santa Águeda de Zurbarán, una segunda que se inspira en los cuadros de Santa Magdalena, Baco, Narciso, y las tres versiones de San Jerónimo (Que se encuentran en el monasterio de Montserrat, en la Galeria Borghese y en el Museo de San Juan respectivamente)*, para finalizar con una serie de tres poemas: dos que tratan de objetos de pintura, y uno final (El Mochuelo) que queda casi en el aire dentro del conjunto, pero que se entiende contextualmente.

Me parece interesante, desde el punto de vista significativo, que Millán haya elegido a estos dos autores, sobre todo por lo que representan para la pintura en función de su forma de pintar y los aportes que hacen a ésta, por lo que haré brevemente una exposición de sus rasgos fundamentales y su relación con la poética de Millán.

a) Caravaggio

Éste es uno de los primeros pintores que empieza a utilizar la técnica del claroscuro, que consiste en la yuxtaposición de un plano iluminado sobre un fondo oscuro, con una iluminación que aparece de forma ficticia. El manejo de la luz, el color y la ilusión de realidad lo aprende de Tiziano, pero no acepta las formas del arte renacentista o la estatuaria clásica, sino la propia naturaleza. El pintor consideraba a la misma altura un cuadro de naturalezas muertas y uno de inspiración bíblica, y fue, además uno de los primeros en hacer de las naturalezas muertas un género autónomo y de valor. Por otro lado, tampoco creía que existiese la belleza única, sino diversas maneras de enfrentar la belleza.

En la época de este pintor había que seguir un par de preceptos de suma importancia: la presencia de la *psicología* del autor en su obra, el mantenimiento del decoro y el movimiento interno de las figuras, que debe introducir al espectador las pasiones y psicología de los personajes. El segundo de estos preceptos fue el que quebró Caravaggio, ya que éste señalaba que sólo se podían elegir aquellos elementos que vayan acorde con la representación que se va a hacer, es decir, si es una representación divina, no se pueden elegir como modelo a pordioseros y prostitutas, cosa que Caravaggio sí hizo. Con respecto al último, el pintor lo utilizó para crear actitudes sorprendentes con respecto a la mirada del espectador, combinadas

*Pinturas a las cuales se puede acceder de manera ordenada en el apéndice

con al cualidad anterior: “En sus pinturas religiosas hace patente que el reino de Dios está en lo cotidiano y lo miserable, manifestándose en los pecadores y marginados de las escrituras”^{**}. Por otra parte, sus temas mitológicos son más escasos y adopta plenamente una manera monumental con un tratamiento verista de las figuras que parece casi clásica. Recurre a trucos efectistas que deslumbran la mirada, como son sus claroscuros, los contrapicados y la gestualidad de los personajes”¹⁰³. Esto es lo que nos demuestra en cuanto quiere mostrar la realidad tal cual es: “Con el juego de luz y la puesta en escena, constituye una asombrosa búsqueda del efecto y verdad”¹⁰⁴. Para esto el estilo del pintor mostraba elementos necesarios para formar su escena sin mostrara el fondo nivel contexto en el cual tienen lugar, y sin narración (la que era requerida en el Renacimiento). Sin embargo, la pintura de historia requiere mayor cantidad de personajes contextualizados en un entorno y en una acción más generales, y la narración de la misma historia. Ante esto Caravaggio recurre a figuras extraordinariamente veristas y monumentales. La historia que tenía que contar era reducida al punto culmine de esta, donde se concentraba toda la acción y la psicología de estas. Este esfuerzo es lo que hace aparecer estas pinturas como verdaderas fotografías instantáneas de la realidad, manteniendo la ausencia de fondos y destacando las figuras con el claroscuro.

Caravaggio también se introdujo en el conceptismo pictórico, el cual bogaba por hacer escenas que tuviesen la mayor cantidad de interpretaciones, llena de significaciones. “Este tipo de pintura, que mezcla el realismo del pintor con el trasfondo alegórico y la intención lírica, provenía de las “poesías” veneciana, de las que eran muy conocidas las de Tiziano”¹⁰⁵

Caravaggio es el pintor que revolucionó la manera de pintar, el que introdujo nuevas formas de hacer lo que se venía haciendo desde el renacimiento: dio un nuevo giro a las interpretaciones de los cuadros bíblicos desde las innovaciones técnicas. Pero más que eso:

^{**} Tal vez por ese afán de hacer terrenal y cotidiano lo sublime y lo divino, es que cree que están al mismo nivel las naturalezas muertas y las pinturas que hace de escenas de la calle o de teatro popular.

¹⁰³ www.artehistoria.com

¹⁰⁴ Lambert, Gilles. “Caravaggio”. Ed. Taschen. Alemania. 2001. p. 47

¹⁰⁵ www.artehistoria.com

“su revolución fue una modificación profunda e irreversible de la relación sentimental e intelectual ente el artista y el objeto de su mirada”¹⁰⁶

b) Zurbarán

La obra de mayor referencia para este pintor es justamente la de Caravaggio, del cual toma gran parte de su rechazo por las formas pictóricas del renacimiento y la utilización del claroscuro. Pero, esencialmente, y más allá de las muchas deficiencias técnicas en su pintura^{***}, su minuciosidad consigue plasmar en vestiduras, cacharros, cabellos, pieles, como si pudiesen tocarse, lo que consigue un efecto de realidad asombroso, a través de los objetos. Por otro lado, tenía una extraordinaria capacidad para la combinación de colores que – tradicionalmente- se consideraban contrarios, así recurra a gamas brillantes y alegres como los púrpuras, dorados, verde esmeralda y amarillo limón.

Finalmente, otra de las características fundamentales, y que ayudaban a dar a sus pinturas un efecto de realidad eran las expresiones de los rostros, penetrantes y animadas, en comparación a la mayoría de los pintores de la España de la época.

Por lo tanto, la elección de los pintores que hace Millán no es tan azarosa o caprichosa como podría creerse, sino que tiene un trasfondo mucho más profundo: ambos pintores buscaban un efecto de realidad que trascendiera todas las formas de pintura, y más que eso, que mostrara la realidad de una manera total. Por un lado, Caravaggio trataba de obtener este efecto desde la eliminación de la sublimación de lo divino, reduciendo al ámbito cotidiano; utilizando también la luz como efecto para que sus cuadros parecieran más verosímiles; con el conceptualismo de su lado, que tiene como referente la poesía (tal como tiene de referente la pintura). Finalmente la utilización de objetos que pueden dar realismo a la pintura, que es una característica que comparte con Zurbarán, quien toma mejor partida de esta técnica.

¹⁰⁶ Lambert, Gilles. op. cit. p. 8

^{***} La cuales no voy a enumerar en este trabajo porque no tienen nada que ver con él.

3.2.- La objetividad desde la crisis del sujeto romántico en Claro/oscuro de Gonzalo Millán (análisis)

Ya hemos explicado que la crisis del sujeto romántico en Gonzalo Millán. Ahora pasaremos a ver cada una de las características dentro de *Claro/oscuro*, teniendo en cuenta la mirada, los objetos (entre lo que se cuenta lo cotidiano y el poema objeto) y la creación de personajes o identificación con otros, con la consiguiente escisión del sujeto.

a) La mirada

La mirada esta abordada a lo largo de todo el libro, ya que son poemas que se basan sobre la mirada de una serie de objetos de arte, en este caso las pinturas, pero Millán no quiere mostrar “su” mirada de los cuadros, sino que quiere mostrar como son estos cuadros, y para esto viene desde el primer poema¹⁰⁷:

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

(Primera Visión (1), p. 13)

Está describiendo el cuadro, está mirando el objeto de su contemplación, pero se puede decir que en algo se difiere de su posición, no porque eso es justamente lo que hay en el cuadro, esos los colores, ese su martirio (si se conoce la historia), en lo que alguien podría diferir en algún punto es en adjetivo *delicada*, pero si esta joven no es delicada entre sus atributos, qué puede ser, ateniéndose al mismo contexto. Pero la mirada no sólo se va centrar en la observación del objeto-cuadro, sino en la imagen misma que el cuadro es:

¹⁰⁷ Todos los poemas son extraídos de Millán, Gonzalo “Claro/oscuro”. Ed. Ril. Santiago. Chile. 2002

Cambia la imagen inmóvil.
El ojo pasa de una mosca verde
que se posa en un pecho
a la dorada borla de una cortina.

(La Imagen Inmóvil (11). p. 23, *fragmento*)

La mirada, así, también pasa en el segundo de la inmovilización de la imagen en un momento culmine, segundos que no volverán, la mirada detiene el instante, pero no lo detiene de acuerdo al capricho del hablante, sino al de la pintura, que refleja la acción misma, tal cual es. Y con respecto a esto mismo dice más adelante: “Los relámpagos no caen nunca/ donde los necesitas/ y alumbran, a veces, lugares/ equívocos, escenas culpables,/ martirios que abomina la luz.” (Cave (9). p. 83), con lo que se corrobora esa instantánea, esa mirada fugas, que es cuando ella quiere ser y no cuando el pintor, el poeta o el hablante lo quiere.

También la mirada refleja la identidad, que no es tal, y por lo tanto el sujeto se está escondiendo tras la mirada: “Ahora quiero que la imagen que copio/ no se distinga ni jota de la imagen que veo./ Me miro, me estoy mirando en mi hazaña,/ en el éxito de la semejanza perfecta.” (Estudio (11).p. 61).

Desde aquí vemos como la mirada hace que el sujeto se esconda tras de ella, y por lo tanto no dice lo que siente, lo que le afecta, no está el “yo” de por medio, está la mirada. Pero la mirada puede convertirse también en el objeto.

b) El objeto

Cuando la mirada se empieza a fijar demasiado en el objeto, deja de ser la mirada en sí y pasa a convertirse en el objeto en sí mismo, y de la misma manera el poema se transforma en el objeto, tanto en el de observación como en el de arte, desplazando al cuadro:

La escena es una mayúscula letra D,
un acto corporal cerrado a la hebilla,
el lazo de una ilusión alegórica,
una guirnalda de hiedra con flores y espinas.

(La Letra Inicial (1), p. 51, *fragmento*)

El poema es una máquina que va trabajando, no el poeta. Esta es la escena de Narciso, pero que escena es la “mayúscula D”, la escena del cuadro obviamente, pero la escena del cuadro no es la escena del poema también, por lo tanto el poema es el cuadro, es el objeto mismo, de esta manera nos acercan a la realidad, como si nosotros estuviéramos frente al cuadro, nos lo atraen, es el efecto de realidad objetiva, tal cual pasa con la primera visión. Sin embargo, no son sólo estos tipos de objetos los que hacen al poema acercarse a nosotros, los lectores, sino también los giros coloquiales: “No se distinga ni jota la imagen que veo” (Estudio (11).p. 61); los objetos comunes a nuestra realidad: “en la tele un avión se estrella” (El León (10). p. 84), “El sombrero de paja parece/ el ventilador de un hombre sudoroso” (El Sombrero (3). p. 78); la desentronización de lo sublime, bajándolo a la tierra: “El garboso granuja disfrazado de Baco/ añorando la feria y los lances de la calle” (La Copa (3). p. 44), o:

El modelo de San Jerónimo escribiendo
es el mismo viejo que medita
en el monasterio de Montserrat;
es el mismo viejo calvo y barbudo,
alto y flaco, extendiendo el brazo vigoroso
hacia el tintero, posando para escribir,
trémulo de frío en una mesa llena de libros.

(El Jardinero del Cardenal (3).p. 73)

De esta manera, lo que *vemos* acá son los cuadros-poemas que han sido acercados a la realidad cotidiana, mundana si se quiere, como la divinidad de Baco, como el humilde Jerónimo que encontramos cortando las rosas de los acaudalados en cualquiera de sus jardines. Estos hacen que el sujeto se eluda de mostrarse, dejando que el poema mismo muestren los objetos, mostrando que el poema es el objeto, que, a su vez, están en nuestra realidad cotidiana.

c) Personajes o los otros escondites

Si ya no se esconde tras la mirada, en el objeto, porque ya los recursos no se lo permiten trata de mostrar la realidad desde otro:

Yo soy la imagen que jamás se borra,
soy el reflejo sobre la eternas aguas,
soy el rostro de todos y de nadie
flotando sobre las ondas,
soy el semblante inmóvil,
a pesar del movimiento.

(El Reflejo (2),p. 52)

En el poema encontramos que el sujeto se está identificando con otro en el primer y segundo verso, primero es una *imagen*, luego es ésta *reflejada* en el espejo, para luego desaparecer totalmente: *es el rostro de todos y de nadie*, que ya no esta, que quizás se quedo en el espejo, el agua que se mueve, o quizás donde está. Pero el sujeto no es colectivo o desaparece, sino que se puede convertir en otro: “Porque amaste a otro./ A Jesús mucho más que a mí, fue merecido tu castigo” (El Fraile Celoso (8). p. 20), donde el sujeto se transforma en un *fraile celoso* que ve con ojos de una venganza saldada los pechos de Santa Águeda en la bandeja.

Finalmente estos personajes terminan escindiendo totalmente al sujeto:

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

(Caravaggio ante un Espejo (16).p. 66)

El rostro de quien es el que está mirando en un espejo, quien es el que habla. Puede parecer que el que habla es Caravaggio, pero no sabe si está *iluminado o ciego*, es decir que ya no ve, y sin embargo no ve otra cosa que no sea “él” mismo, el quien. Parece más bien que el sujeto estuviera hablando con alguien, alguien que no sabemos quien, con su “yo”, quizás con su conciencia, pero su “yo” ¿quién es? En realidad, esta es una pregunta retórica, no lo queremos saber, bastenos con darnos cuenta que el sujeto se ha desdoblado, que dialoga, que no se sabe quien es.

Pero lo más cercano a la desaparición completa del sujeto que podemos observar en Millán es un poema que se acerca mucho a un trabajo de Haikú:

Florece el desierto,
el león brinca, da un zarpazo en el aire
para cazar la mariposa

(La Primavera (7).p. 81)

Es cierto que la lengua española no permite la total desaparición del sujeto y que esto es una descripción y narración, pero por la forma, el tema, el ritmo, pareciese que tratara de hacer desaparecer el sujeto por medio de la forma antes mencionada

Esto es lo que hace el sujeto para no tener que dar él su veredicto, seduce a otros, deja que hablen otros por él. Y se elude de su “yo”.

d) El éxtasis

En el libro también tiene toda una parte titulada Santa Magdalena en Éxtasis, es una santa que se encuentra en éxtasis religioso: “Tiene la quijada floja, la boca entreabierta/ y los ojos blancos clavados en el cielo” (La Cabellera (2).p.30), “Dolor feliz, tras el amor, penosa delicia./ Penitencia compensada con el goce” (El Goce (7).p. 35), “te quiero carne de un cuerpo desmayado” (La obsesión de la Pose (8).p. 36), “Bajo el seno donde late un corazón escarlata./ El escote es amplio pero prudente” (Las Manos.(12).p. 40). Es decir, es una Santa en éxtasis, pero demasiado carnal, es cierto que es Magdalena, la María, y que era una prostituta, pero las marcas textuales van, al parecer más allá. El éxtasis parece más carnal que divino, como si fuera el éxtasis del amor sexual:

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.
Dicen que las concordias recónditas
Son superiores a los acuerdos evidentes.
Dicen que las inauditas notas del éter

Derrotan a los arrullos y ruegos de amor
Que ayer fugaces hacían gemir el aire

(Las Inauditas Notas (11).p. 39)

La ambigüedad es aquí completa, quizás se refiere a la Magdalena que luego de su oficio se sintió impelida, por el llamado divino, a entrar en el otro éxtasis; quizás se refiere a la prostituta que posó para el cuadro, simulando un éxtasis divino, cuando disfrutaba solamente del éxtasis sexual.

Es por estas razones que planteo que en el libro de Millán se logra una ilusión de objetividad, entendiendo que hay alguien que escribe la poesía y que es una subjetividad y que nunca logrará la objetividad, aunque trate de hacer caer todos los sujetos que se le interpongan. Sin embargo, la ilusión de la objetividad la alcanza, y está conciente de todo esto: “Cuidado con las palabras,/ las palabras pueden ser mentirosas,/ fácilmente dicen una cosa/ cuando quieres decir otra” (Cave (9). p. 83).

Conclusiones

Desde la revisión de su obra poética, pasando por la concepción de objetividad, viendo la crisis del sujeto romántico, podemos decir que el sujeto romántico, que Gonzalo Millán tanto desprecia, está en crisis producto de la modernidad en su obra, y que con esto logra la ansiada ilusión de objetividad.

Como hemos visto, el sujeto romántico se coloca en tensión, en crisis cuando entran en juego el plano racional y los sentimientos o las percepciones del mundo, las cuales la razón no acepta. La razón está conciente de la caducidad del hombre, mientras que el sentimiento, el yo interno, es el que lucha por la creencia de un alma perenne trascendente.

Esta es la lucha que se encuentra en la poesía de Gonzalo Millán. Él esta en la búsqueda del mundo objetivo, de mostrar el mundo estéticamente como es, siendo sólo el catalizador que hace que el mundo se muestre a través del poema, sin interferir, pero sabe que esa es una empresa perdida, por lo menos desde la palabra escrita, por eso es que busca refugio en la mirada, en que las imágenes revelen el mundo por si mismo, y en esa dirección es que trata de utilizar el lenguaje. Por todo esto es que el estudia la formas del Haikú, por eso desconfía del lenguaje, que sólo puede nombrar a los objetos, difícilmente mostrarlos.

Por otro lado sabe que el es una subjetividad entre tantas, quizás por eso se quiera esconder entre la masa, entre las colectividades, quizás por eso quiere ser otro, escindir, porque puede que sepa también que la mirada de muchos el acuerdo, la normalidad, el mundo objetivo.

Finalmente, esta dualidad entre lo cotidiano y lo sublime puede que no lo afecte, pero también sabe que lo uno y lo otro está en el ojo que lo mira, en el ojo que lo lee, y por lo tanto sabe que cualquier objetividad es ilusoria.

Bibliografía

Bibliografía del autor

Millán, Gonzalo. Relación Personal. Arancibia Hermanos. Santiago. Chile. 1968.

----- La Ciudad. Les Editions Maison Culturelle. Québec-AmériqueLatine. Canadá. 1979.

- . "Hacia la objetividad". En: Bianchi, Soledad. (ed.). Entre la lluvia y el arcoiris: algunos jóvenes poetas chilenos. Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile. 1983
- . Vida: 1968-1982. Cordillera. Ottawa. Canadá. 1984.
- . Seudónimos de la Muerte: (1973 - 1983). Ediciones Manieristas. Santiago. Chile. 1984.
- . Virus. Ediciones Ganymedes. Santiago. Chile. 1987.
- . Strange Houses. Ed. Split Quotation. Ottawa, Ontario. Canadá. 1991.
- . La ciudad. Cuarto Propio. Santiago. Chile, segunda edición. 1994.
- "Arte Poética". En: Claderón, Teresa et al. Compiladores. Veinticinco años de poesía chilena: 1970 - 1995. Fondo de cultura económica. Santiago. Chile. 1996.
- . Trece lunas. Fondo de Cultura Económica. Santiago. Chile. 1997.
- . Claroscuro. Ril Editores. Santiago. Chile. 2002.

Bibliografía sobre el autor

Impresa

- Araya, Gonzalo. "La dictadura corrigió mis poemas (entrevista)". En: Piel de Leopardo. Número 5. Chile. Octubre de 1994.
- Bianchi, Soledad. "La poesía de Gonzalo Millán". En: Atenea. 461. Concepción Julio-Diciembre 1990. p. 115-154.
- . "La concentrada intensidad de Gonzalo Millán". En: La Época. Santiago, Chile. 18 de Septiembre, 1988.
- Concha, Jaime. "Mi otra cara dentro de la tierra". En: Atenea 421-422. Concepción. Julio-Diciembre. 1968. p . 425-434
- Contreras Vega, Mario. "La poesía de Gonzalo Millán". En: El Sur. Concepción, Chile. 9 de Marzo, 1985, p. 2.
- Decap, Carlos. "Algo más sobre Gonzalo Millán". En: El Sur. Concepción, Chile. 13 de Mayo, 1984, p. 2.
- Foxley, Carmen. "Lo móvil, Efímero y Abierto: La Ciudad de Gonzalo Millán". En: Millán, Gonzalo. La Ciudad. Segunda edición: Cuarto Propio. Santiago. Chile. 1994.
- Gómez López, Ricardo. "La ciudad poesía de Gonzalo Millán". En: Rayentru. Número 21. Santiago. Chile. 2001.
- Guerrero, Pedro Pablo. "La metáfora no me interesa en lo absoluto (entrevista)". En Suplemento Revista de libros. El Mercurio. Santiago. Chile. Marzo 19, 1995

_____. "Una mudez laboriosa: entrevista a Gonzalo Millán". En: Suplemento Revista de Libros. El Mercurio. Santiago, Chile. 27 de Julio, 2002.

Riquelme, Ramón. "Gonzalo Millán". En: La Discusión. Chillán, Chile. 10 de Septiembre. 2003.

Larraín, Ana María. "La ciudad de Gonzalo Millán". En: Suplemento Revista de Libros. El Mercurio. Santiago, Chile. 19 de Marzo, 1995.

Lizama, Jaime. "Gonzalo Millán, un poeta objetivo". En: Naderías. Número 2 . Santiago. Chile.1988

Poo, Ximena. "Gonzalo Millán, "Chile cambió y yo también"". En: La Época. Santiago, Chile. 18 de Mayo, 1997.

Quezada, Jaime. ""Vida", Gonzalo Millán". En: Paula. 426 (2 de Mayo, 1984) p. 77

Rojas, Gonzalo. "Gonzalo Millán". En: Suplemento Literatura y Libros. La Época. Santiago, Chile. 8 de Junio, 1997.

-----". "Gonzalo Millán". En: Atenea. Número 475. Julio-Diciembre 1997

Rojas, Waldo. "La poesía de Gonzalo Millán". En: Punto Final. Santiago, Chile.18 de Junio. 1968

White, Steven. "Reconstruir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual: (1960- 1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988

Zerán, Faride. "La sobredosis de Gonzalo Millán". En: Suplemento Literatura y Libros. La Época. Santiago, Chile. 28 de Agosto, 1994, p. 4-5

Virtual

www.letras.s5.com/millan1.htm

Zambra, Alejandro. "Soy absolutamente anti-música". Conversación Gonzalo Millán. En: http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan_entrevista.htm

Bibliografía general

Impresa

Batra, Agustí. Antología de la poesía norteamericana. Ed. Libro-mex. Mexico, D.F. 1952.

Bianchi, Soledad. (ed.). Entre la lluvia y el arcoiris: algunos jóvenes poetas chilenos. Rotterdam : Instituto para el Nuevo Chile, 1983.

-----". La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile: entrevistas. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

- Calderón, Teresa et al. Compiladores. Veinticinco años de poesía: 1970 – 1995. Fondo de Cultura Económica. Santiago. Chile. 1996
- Campos, Javier. "La Poesía Chilena Joven en el Período 1961 - 1973". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual: (1960- 1984) y la crítica. Lar. Concepción, Chile. 1988.
- Campos, Javier. "Prólogo". En: La joven poesía chilena (1961- 1973). Institute for the Study of Ideologies and Literature. Concepción: Lar, 1987.
- Concha, Jaime. "Mapa de la nueva poesía chilena". En: Yamal, Ricardo. La poesía chilena actual: (1960- 1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988.
- Estébanez Calderón, Demetrio. Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianza, 1999.
- Eliot, T. S. Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- Foxley, Carmen y Cuneo, Ana María. Seis poetas de los sesenta. Santiago: Universitaria, 1991.
- Hagen, Reiner et al. "16th Century Paintings". Ed. Taschen. Italia. 1996.
- Lambert, Gilles. "Caravaggio". Ed. Taschen. Alemania. 2001.
- Pound, Ezra. El ABC de la lectura. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1977. Praz, Mario. Mnemosina. Monteavila Editores. Caracas. Venezuela. 1979.
- Rojo, Grinor. Poética de T. S. Eliot: Introducción al estudio de su crítica Tesis (Profesor de Estado con Mención en Español). Santiago, Chile. Universidad de Chile, 1965.
- . Crítica del exilio: ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Santiago: Pehuén, 1987
- Saínz, Federico. Los movimientos literarios: (historia - interpretación - crítica). Madrid: Aguilar, 1957.
- Solt, Mary Ellen. "Brazil". En: Concrete poetry: A world view. Indiana University press. 1968
- ShIPLEY, Joseph T. (ed.). Diccionario de la literatura mundial: crítica, formas, técnica. Barcelona: Destino, 1962.
- Uribe, Armando. Pound. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- Yamal, Ricardo. "Prólogo". En: La poesía chilena actual: (1960- 1984) y la crítica. Concepción: Lar, 1988.

Virtual

www.artehistoria.com

Apéndice

(Las pinturas y sus comentarios)

Francisco de Zurbarán

Santa Águeda (1630-1633).

La imagen de esta Santa Águeda hubiera encantado a cualquier surrealista, pues nos muestra a una virgen martirizada en tiempos de los romanos, con sus pechos en una bandeja. Son éstos el símbolo de su suplicio, igual que ocurre con Santa Lucía, que lleva los ojos en la bandeja de bronce. 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.

Pintura 3



Michelangelo Amerighi de Caravaggio

Magdalena (1596- 1597)

Este cuadro se debe haber pintado alrededor de la misma época que el de Egipto, porque la misma muchacha sentada para la Magdalene y del Madonna. En esta ocasión, sin embargo, no hay ningunas de las muestras que generalmente hay en una escena religiosa tales como un halo. Sientan a una muchacha joven, vista de arriba, en un taburete bajo de Caravaggio como ajustes, con un triángulo de alto ligero arriba en la pared detrás de ella. Joyería desechada - una cadena de perlas, corchetes, un tarro (quizás sosteniendo el unguento precioso) – mentiras tan to en el piso. El pelo de la muchacha está caído, como si acaba de lavarse. Su traje, consiste en una blusa blanca, envuelta, una falda florida amarilla. Bellori, que da una descripción cuidadosa de este cuadro, dice que es justamente una representación naturalista de una muchacha bonita. Esto se parece demostrar una falta interés para tratar de entender la intención o los deseos de Caravaggio, del hombre que la comisionó, Monsignor Petrignani. La Maria Magdalena era un tema recurrente del arte y de la poesía de la Contra Reforma, que valoró la expresión visible del estado del conticción. La heroína de Caravaggio gime silenciosamente. Ella siente el contrapeso entre su última vida del lujo (como prostiruta) y la vida simple que ella abrazará como uno de los seguidores más fieles de Cristo. Es una muestra de la habilidad del pintor que hace de este conflicto interno parte su representación deliciosa.

Aunque nada pintado en el siglo décimosexto es tan emotivo como la estatua en la madera del santo ojeroso tallado por Donatello (c.1456-60), para el momento en que la Magdalena de Tiziano del 1530 (Palazzo Pitti, Florencia) hubiera sido más modesto y afectar Magdalena del 1560, había habido un movimiento en sensibilidad religiosa hacia el humilde y patético, un cambio que treinta años más adelante de Caravaggio podría tomar para su obra.

Pintura 2



Baco (1597 h.)

Caravaggio continúa avanzando en esta obra hacia la naturalidad y la captación espontánea de los modelos. Al igual que ocurría con su Baco enfermo, probablemente nos encontramos ante un autorretrato, con la pose frontal típica del pintor que se mira en el espejo para pintar sus propios rasgos. El modo de representar al dios del vino es un tanto irreverente, Caravaggio renuncia a las dos maneras típicas de pintar a Baco: como un viejo gordo y jovial o como un hermoso joven. Se pinta a sí mismo, con unos rasgos que distan mucho de la idealización de pinturas del siglo anterior. De este modo, parece como si el personaje tan sólo se hubiera disfrazado de Baco para expresar su propia actitud sibarita. La imagen es de una excelente calidad técnica. Por su sensación de realidad son prodigiosos los objetos representados; el cesto de frutas maduras recuerda otras composiciones del autor, como el Muchacho con cesto de frutas, o el Cesto de la Ambrosiana. A su habilidad para describir los materiales, que podemos apreciar en la magnífica jarra redonda de vino, Caravaggio añade ese toque de inestabilidad y espontaneidad que podíamos ver en su Muchacho mordido por un lagarto: el

joven Baco nos ofrece una copa de vino, que casi se vuelca sobre nosotros, haciendo temblar y rizarse la superficie la superficie del líquido. Sólo Caravaggio puede ofrecer tal grado de maestría a la hora de retratar la realidad.

Pintura 4

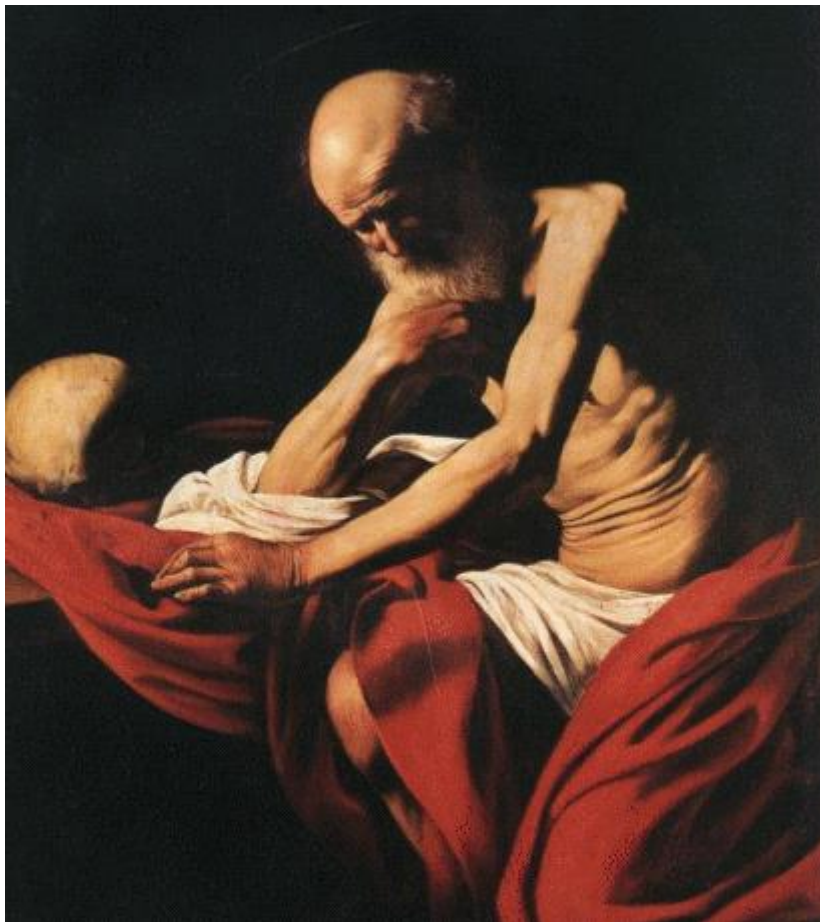


Narciso (1600)

El tema de Narciso proviene de las Metamorfosis de Ovidio, y aunque fue muy explotado en la literatura y la poesía italianas, no tuvo tanto éxito en la pintura. Cravaggio recupera la leyenda que nos habla de aquel joven tan hermoso que se quedó embebido por el reflejo de su propia imagen en un estanque. Su admiración fue tal que cayó al estanque al intentar besarla y murió ahogado, pero los dioses le concedieron convertirse en la flor que lleva su nombre, perpetuamente inclinada sobre el agua para poderse contemplar toda la eternidad. Cravaggio emplea una composición sencilla para plasmar el tema, con esas típicas figuras enormes que parecen desbordar los propios límites del marco del cuadro. Esta técnica proporciona una gran cercanía al personaje así como un aspecto espontáneo, como de fotografía, que corta a veces el cuerpo retratado por estar demasiado próximo al espectador. De esta manera, las figuras de

Cravaggio suelen tener un tamaño casi natural, lo que contribuye aún más a la sensación de proximidad con las mismas. El lienzo está limpiamente seccionado en dos mitades, constituidas por el hermoso Narciso, que describe con su cuerpo una figura geométrica rectangular casi perfecta, con un arco de luz constituido por sus brazos, cuello y rostro, equilibrado con el destello central de la rodilla. En la mitad inferior le responde con armonía el reflejo del joven, más atenuado, perdido en el estanque, significando la fatuidad y lo superficial de la belleza física, no más estable que el reflejo trémulo de la superficie del agua.

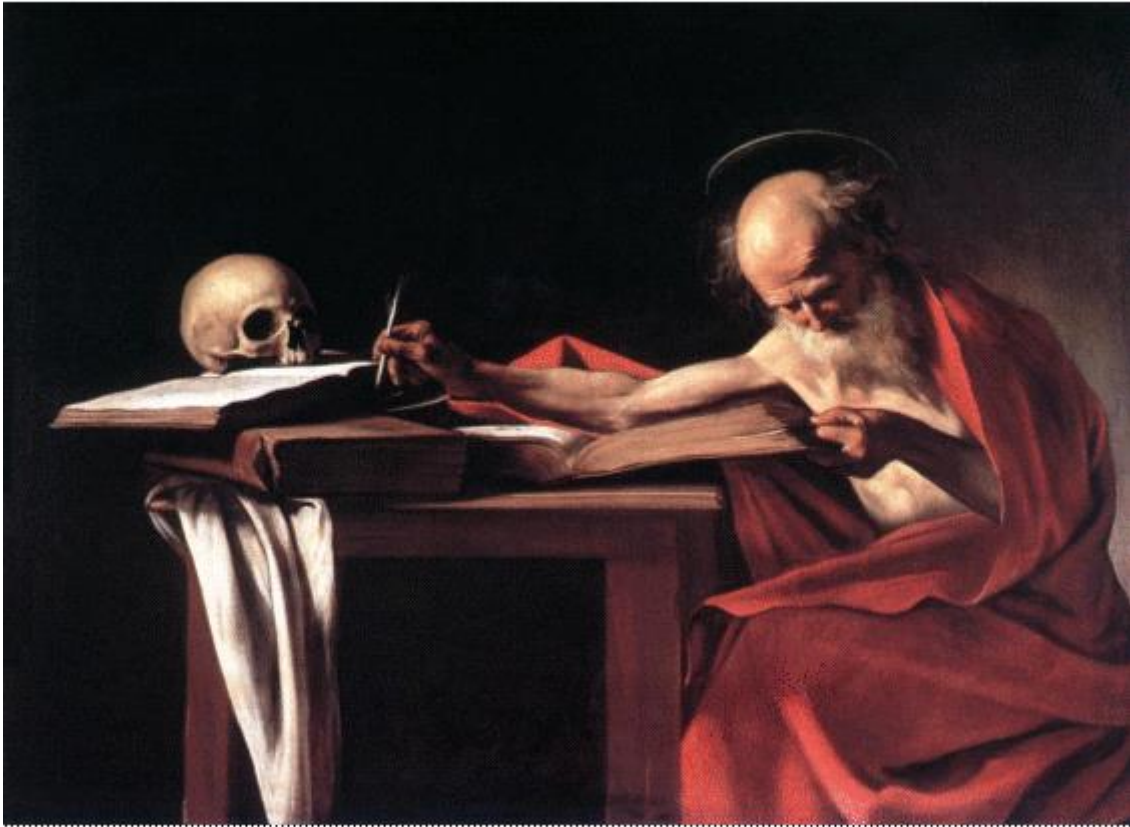
Pintura 5



San Jerónimo (1605)

Caravaggio pintó muchas variaciones de sus composiciones más famosas. En este San Jerónimo de formato medio, emula la composición del San Jerónimo escribiendo, de mayor tamaño, que se encuentra en la Galería Borghese. El parecido no se limita al modelo, sino a la posición y los elementos del lienzo. Tan sólo ha variado el momento de catar la intimidad del anciano, al que pinta en recogimiento y oración, con los brazos recogidos sobre sí mismo y una expresión de dolorosa meditación en el rostro lleno de arrugas.

Pintura 1



San Jerónimo escribiendo (1605-1606)

Caravaggio utilizaba frecuentemente los mismos modelos para sus cuadros, o copiaba éstos directamente, con pequeñas variaciones, pues tal era su éxito entre los coleccionistas que era habitual que se le pidieran copias de los lienzos más famosos. Éste sería el caso de nuestro San Jerónimo escribiendo, que se repite en San Jerónimo del Monasterio de Montserrat. El santo aparece bajo la figura de un estremecedor anciano, delgado y amarillento, con un enorme cráneo pelado y la barba blanca como una orla que enmarca el rostro. El pecho hundido del hombre y sus arrugas profundas nos hablan del largo período de penitencia que San Jerónimo había sufrido en el desierto. Aparece retratado según los convencionalismos de la época, con un manto rojo que alude a su antigua condición de cardenal (puesto que abandonó para irse de ermitaño), sentado en su celda o estudio, con los libros y la calavera para meditar. El bodegón que constituyen la calavera y los libros resulta de una maestría prodigiosa. Este motivo será muy repetido, en especial por los pintores españoles que siguieron al naturalismo tenebrista, como Zurbarán, Velásquez, y otros. El espacio del marco es mucho más fluido que en obras anteriores, pero esto contribuye a reforzar la idea de

soledad del santo, que se ve recortado contra un fondo vacío de color indefinido y luz fantasmagórica cuya procedencia desconocemos.

San Jerónimo (1608)

Caravaggio fue atraído por las obras de la proto-catedral de San Juan en La Valetta, por lo que se trasladó a Malta en busca de trabajo. De ahí salió el encargo de este San Jerónimo escribiendo en su celda, tema que el artista había realizado en diversas ocasiones. En este caso podemos ver en el ángulo inferior derecho de la obra un escudo de la cruz de Malta, lo que indica que su cliente estaba relacionada con esta orden militar. Caravaggio recurre a su “gran estilo” para plantear una figura monumental, de tamaño imponente y extremada humildad en su anatomía: se trata de un anciano de piel amarilla y arrugada, calvo y profundamente concentrado en sus anotaciones. El santo se ha deshecho de sus vestiduras de cardenal, que enrosca en torno a la cintura. Parece preferir la calavera, la piedra con la que se golpeaba el pecho y el crucifijo antes que los honores que le procuraba su condición de prelado. La solución a los signos ocultos en el lienzo, como el escudo de Malta y el desprecio a los honores terrenales se encuentra en una de las relaciones personales de Caravaggio: los rasgos extremadamente realistas del santo han permitido identificarlo con el propio Alof de Wignacourt, maestre de la orden de Malta, a quien Caravaggio había retratado en varias ocasiones. Este “retrato a o divino” será un género muy explotado en España, por ejemplo, por Zurbarán.