

CLARAROSCURO DE GONZALO MILLÁN (PRIMERA LECTURA)

Francisco Leal
Washington University in St. Louis

Clarooscuro: Arte de disponer en una pintura el contraste de luces y sombras. Aplícase concretamente al modo de destacar figuras iluminadas sobre un fondo oscuro.

Contraportada de *Clarooscuro*.

En mi poesía, a diferencia del pop, no existe neutralidad ni aceptación. Existe una visión crítica, antagonista y negadora, una rebeldía a los valores del sistema establecido. Sistema ‘paterialista-idealialista’ obsesionado por el Edipo que menosprecia la materia y está destruyendo el planeta, que maquiniza la existencia, disciplina el tiempo, hace de las mujeres y hombres cosas y de ciertos objetos ídolos y fetiches.

Gonzalo Millán. “Hacia la objetividad”.

Partiré con un breve obituario. Millán nació el primero de enero de 1947: siempre decía que era inmortal por haber nacido donde se junta el fin y el principio del tiempo. Y creo que tenía razón. Se dedicó a escribir. Bordeando apenas veinte años publicó *Relación personal* (1968), un libro sorprendente e intenso que presenta, con un lenguaje poético depuradísimo, temas de la infancia, la adolescencia y la desolación de los primeros encuentros sexuales. La acogida del libro fue unánime. Era un poemario extraordinario, de esos que aparecen muy de vez en cuando. Después sucedió lo que sabemos: 1973 el golpe militar, la muerte de Allende, la represión, y Millán parte al exilio: primero en Costa Rica, después en Canadá. Es ahí donde publica su segundo libro: *La ciudad* (1979), sin duda uno de los libros más radicales de la poesía chilena, y muy diferente al su primer libro.

HPR/31

Hasta dónde sé no son muchos los poetas o artistas que deciden romper con su laurel apostando por un experimento tan osado como *La ciudad*: setenta y tres fragmentos compuestos de un lenguaje repetitivo, agotador e intenso en su monotonía. Después, también en Canadá, publica *Vida* (1984), donde recoge poemas que van desde *Relación personal* (libro que Millán altera en esa colección: uno de los puntos de Millán es variar su propia poesía, pues para él 'la poesía tiene que mutar'). Pocos años más tarde, entrando y saliendo de Chile, sacó dos libros breves: *Seudónimos de la muerte* (1984), que trata de la represión, la tortura, el exilio y el regreso (texto que desaparece en la nueva versión de *La ciudad*, que lo absorbe sintomáticamente) y *Virus* (1987), que circula sobre el quehacer poético y sus vicisitudes. Después, el silencio, que en Millán es parte de su producción. Aparecieron dos antologías: *Strange Houses* (1991), en inglés, y *Trece lunas* (1997), y Millán siguió trabajando su proyecto plástico que consistía en centenares de fichas bibliográficas que llamaba *Archivo Zonaglo*. Recién el 2002 aparece un nuevo libro de Millán: *Claroscuro*, poemas con cuadros, como veremos más adelante. Y en 2005 *Autorretrato de memoria* poemas en que, como en *Relación personal*, trabaja problemáticamente con la autobiografía. Estos dos poemarios forman parte de una trilogía titulada *Croquis* que fue interrumpida por la muerte de Millán hace algunas semanas. Pero hablemos de su poesía, de *Claroscuro*.

Primero, una breve anécdota. En 1999 organizamos con unas compañeras de la Facultad de Letras un seminario sobre poetas del sesenta. Mané Zaldívar (poeta y pareja de Millán) fue nuestra profesora guía. Pasaron por ahí Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo y Cecilia Vicuña -que nos contó que Millán guardaba objetos en cajas de fósforos, y que al abrir una se encontró con una *gillette*: o sea con la poesía minimalista y terrible de Millán. Yo estaba trabajando *La ciudad* -sigo trabajando ese libro extraordinario. Leí toda su poesía, y a esas alturas tenía la certeza de la importancia de su trabajo. Un día Mané Zaldívar me preguntó si quería ser el 'secretario' de Millán. Me reí, obviamente. Sabía de la extraña profesión de

HPR/32

escritorcillos que *vampireaban* a otros escritores bajo ese título. Se lo dije, pero ella me dijo que no era así, que nada que ver. Así que acepté: no dejaba de ser extraño y divertido.

Nos juntábamos un par de veces a la semana en su departamento de Eleuterio Ramírez -que según Millán era su antepasado heroico, y se reía. Su departamento estaba atiborrado de libros, casi todos de arte, de fichas y materiales para hacer fichas (trozos de objetos, bolsas de te, tizas, etc.) y de unos cuadernos “Torre” que Millán acoplaba de a tres o cuatro con una cinta adhesiva, que no solo los abultaba sino que les daba un carácter monstruoso -preguntarle porqué los acoplaba era, obviamente, una banalidad. Me llamó la atención la cantidad de fichas y cuadernos que tenía. Millán, tan moderado en publicar poemas (un libro cada diez años, con poemas escuetos, casi siempre breves), tenía por otro lado un derroche creativo alucinante: cajas y cajas con sus fichas y docenas de estos cuadernos kafkeanos. Entre esa avidez de escritura y lo escueto de sus publicaciones percibía un espacio irreconocible y desconectado: era precisamente el espacio de la poesía de Millán.

La idea era extraer de esos cuadernos rastros de poesía. Un trabajo de minero: extirpar un verso por aquí, una idea por allá. Millán me decía: “anota esto” y largaba con algo. Yo lo metía al computador, y lo imprimía en el acto. Era literalmente un escribano. En un par de meses Millán tenía esbozado al menos cinco proyectos diferentes: ‘Transparencias’, ‘Sirenas de la Serena’, ‘Croquis’, ‘Paleta’, ‘Vanitas’, además de varias traducciones. Me di cuenta de que su poesía era también naufragio: muchos de esos libros vararían por ahí. El más avanzado era ‘Transparencias’, que después se publicaría como *Claroscuro*, el primer libro que publicó Millán después de *Virus*. O sea, casi quince años después.

Mientras ‘Transparencias’ iba tomando forma percibí lo trabajoso que era para Millán llegar al poema. Pese a tener casi todos los materiales ahí, se paseaba por su caverna como león enjaulado, iba de un lado a otro, fumaba con el cigarro hacia arriba, como aparece en la portada de *Trece lunas*, se iba a hacer un té, volvía, ojeaba sus

HPR/33

cuadernos, lo que habíamos impreso, revisaba, cambiaba, sacaba libros de arte. A veces salían momentos increíbles: los poemas sobre el cuadro de Zurbarán donde Santa Águeda que se saca de cuajo sus tetas, su deseo, y lo ofrece en una bandeja cubierta de sangre. Después Caravaggio, y un poema que me ronda: la pesadilla de Narciso que mira su imagen en un tanque de ácido. Millán no solo trabajaba el tema del cuadro: siempre metía una comparación siniestra. Eran poemas sin duda eruditos, pero donde la erudición no era escandalosa. Sin embargo la figura de San Jerónimo, el eremita traductor, me parecía la más importante de ese libro. *Claroscuro* es, de alguna manera, la poética de San Jerónimo, como traductor (de cuadros), pero sobre todo como figura de la insistencia...

Me vine a Estados Unidos y salió el libro. Me llegó un día a la oficina de correos. Lo fui a buscar y lo leí ahí mismo, en las escalinatas: no aguanté. Lo disfrute y también me refí. Recordaba al Millán eremita en su caverna, paseándose como un león, insistiendo en una escritura siempre trabajosa....junto a la calavera y al tintero. Lo que viene es una lectura de ese libro, poner en notas lo que leí esa tarde en las escalinatas del correo.

Como decía, Gonzalo Millán publicó *Claroscuro* (2002) cerca de quince años después de su poemario anterior: *Virus* (1987). El silencio en la poesía de Millán siempre ha jugado un papel importante, pero en este lapso podemos anotar como justificación la temática misma de *Virus*, que reflexiona agudamente sobre la experiencia poética, sobre el quehacer del poeta y su escritura. Como precisa Carmen Foxley, *Virus* está escrito “desde el impulso de un solo aliento y desde la situación de alguien que viniendo ya de vuelta de un largo y sostenido recorrido en el oficio, conoce todos sus vericuetos y contradicciones, las ilusiones y la decepción, la exaltación y frustraciones, la disciplina tenaz y a veces prosaica que implica el trabajo en el oficio” (*Los Poetas del sesenta* 73). Estas inscripciones de *Virus* son fundamentales no sólo para entender el largo paréntesis que dista entre estos libros, sino también para entender y justificar la naturaleza de *Claroscuro*. Si *Virus* timbra la radicalidad y la

HPR/34

desconfianza frente al oficio poético y la escritura, no se justificaría (si la reflexión es sincera, y lo es) la vuelta a la escritura sin esas marcas. El mismo Millán confiesa: “creo que en estos años andaba buscando una manera de salir del callejón que significó *Virus*” (Guerrero, 17), y la manera en que Millán ejecuta esta salida es por medio de una poesía que se basa en la mirada de objetos pictóricos. La mirada en la poesía de Gonzalo Millán ha sido un rasgo importante desde su primera obra, *Relación personal* (1968), donde se percibe una contemplación radical sobre el mundo, sobre su contorno y los nuevos sucesos que acaecían sobre Chile a finales de los años sesenta. Javier Campos acertadamente indica que Millán es el único de su ‘promoción’ que marca las nuevas contradicciones de una realidad que se vuelve cada vez más compleja, dinámica y contradictoria¹. No obstante la mirada que presenta en este *Claroscuro* dista a la vez que se relaciona con esa mirada aguda que marcó singularmente su primer libro: la mirada en *Claroscuro* es una mirada que parte de la contemplación de objetos de arte, de reproducciones y diapositivas de cuadros de Caravaggio y de Zurbarán, y a partir de esa contemplación se desplaza a otros espacios. Es una poesía no *de* cuadros sino *con* cuadros, como veremos. Para entrar en el estudio de este libro quisiera en primer lugar detenerme en el apego de Gonzalo Millán a la figura de éfrasis, anticipando, no obstante, que la radicalidad del libro de Millán reside, en parte en que incorpora esa figura a la vez que la traspasa: es una mirada que se instala desde la reproducción de un cuadro, pero se traslada a diferentes y plurales escenas.

¹ El poeta Waldo Rojas acuñó el término de ‘Promoción emergente’ para designar a los poetas que aparecen en Chile en los años setenta. Entre estos poetas podemos mencionar Waldo Rojas, Óscar Hahn, el propio Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo, Omar Lara, Floridor Pérez, Ronald Kay, Cecilia Vicuña entre otros.

HPR/35

El libro más importante que trata la relación de la mirada con la escritura en la poesía de Gonzalo Millán es el de María Inés Zaldívar, *La mirada erótica* (RIL, 1998). Esta crítica aúna los vértices de la mirada con la escritura poética por medio del tropo del écfrasis, cuya característica general que se relaciona con la metáfora de “la dificultad permanente del signo artístico para representar la realidad” (21). El écfrasis, según Zaldívar, es la figura que “pretende recrear y representar, por medio del lenguaje y sobre la hoja de papel, un objeto del arte plástico”². (21) Bajo estas coordenadas, aclara Zaldívar, la figura del écfrasis es también una de las formas más amplias de “intertextualidad ya que no sólo vincula al poema con otro texto que está fuera de él, sino que la vinculación la establece con otro texto que utiliza un sistema de signos diferentes: el color, la línea, la forma, el volumen, que son de otra naturaleza que la del lenguaje escrito” (20).³

Con estas tres indicaciones teóricas o técnicas: la que propone al écfrasis como metáfora de la dificultad representativa de la palabra (poética), que el écfrasis es el lugar donde un discurso escrito se intenta referir a unos de carácter visual, y que esta figura responde a una de las formas más amplias de intertextualidad, dirigiré esta lectura de *Claroscuro*.

² Como precisa Margaret Persin, un texto que se basa en esta figura es “a poetic text that makes reference to a visual work of art, whether real or imagined, canonized or uncanonized, and thus allows that art object, in truth, the object of artistic desire, to ‘speak for itself’ within the problematically ruptured framework of the poetic text.” (18)

³ El mismo Millán afirma la idea de escribir sobre objetos visuales o más precisamente cuadros responde a una tradición poética de larga data. como indicó en una entrevista: “desde la perspectiva de la crítica alemana, el poema sobre el cuadro se considera un género poético. Y es una tradición sumamente antigua. Uno de los primeros antecedentes que se tiene es la *Iliada*, donde hay una larga descripción del escudo de Aquiles. Lo otro que tendría que citar en la interdependencia total que hay en el barroco español entre pintura y poesía. Todos los poetas escriben sobre cuadros: Góngora, Quevedo. Incluso hay libros que parecen galerías imaginarias” (Guerrero 18).

HPR/36

Como precisaba anteriormente, *Claroscuro* es un libro que parte de la inspección de diferentes cuadros: siete de Caravaggio y uno de Zurbarán. En esta mirada subyace una suerte de síntesis de anteriores reflexiones de Millán en torno a su poesía. El poeta hace años afirmaba que en su poesía “se da que el lugar que antes ocupaba el personaje -su voz-, es reemplazado por una mirada, un estado de tensión crítica de lucidez” (“Hacia la objetividad”), o parafraseándolo, lo que importa en su poesía no es quien mira sino lo mirado. En *Claroscuro* se despliega esa mirada que reemplaza a la voz, pero también aparece un espacio donde la mirada se cruza con la voz, con una tonalidad que no es sólo mirada. La figura del sujeto poético es ante todo un espectador; pero el que observa va adoptando diferentes perspectivas y lugares, incluso voces dispares. Los que miran, lejos de conformar unidad de perspectiva se presentan como escenas que dialogan entre sí: la escena del espectador se cruza con las escenas del pintor, los modelos, los temas, historias, relaciones con otros objetos artísticos, etcétera. El debate con el arte no se rinde sólo en el cuerpo a cuerpo del sujeto frente a la obra. Desde ese espectáculo de intercambio de escenas surge una propuesta poética que aborda diferentes lugares tanto de la escritura en particular como de la creación artística en general. Presenta en este primer momento es la mirada que se descubre ante la contemplación de los objetos de arte reproducidos, en diapositivas en el caso de Zurbarán o en postales como en el caso de Caravaggio: es la mirada deleitándose en el detalle de la reproducción. Así, aparece un afán descriptivo sumamente cuidadoso en los detalles el primer poema, sobre Santa Águeda de Zurbarán, como una primera visión:

PRIMERA VISIÓN

La santa es una joven delicada
de mutilados pechos
vestida con boato, púrpura,
morado, negro y dorado.
La joven muestra el símbolo

HPR/37

de su martirio: los pechos
flotando sobre la sangre
que recoge una bandeja. (13)

La escritura descubre lo observado como lugar de singularidad, y la singularidad aquí radica en la elección misma del objeto que se describe: el poema descriptivo cede ante la fuerza del cuadro. La fuerza de este poema, y otros de similar naturaleza, no radica exclusivamente en la compleja sencillez de su descripción sino en la casi insoportable pasividad o intento de objetividad descriptiva del que observa la escena de una santa con sus pechos mutilados. Es el cuadro lo que se resalta en este primer momento. El poema sólo intenta trasponer el cuadro en la hoja, traducirlo. La voz como protagonista tiende a desaparecer en pos de una mirada que muestra la fuerza de la escena, el temblor de la elección. Pero desde ese vértice descriptivo, la escritura empieza a trasladarse hacia diferentes escenas. La singularidad del cuadro ya no radica sólo en lo que el cuadro muestra sino también en las secretas relaciones entre el contenido y su forma, entre el tema y su soporte. La imagen de la Santa con sus pechos mutilados es también la forma misma del lienzo:

LA FORMA DEL LIENZO

El óleo de Montpellier
está pintado sobre un lienzo
vertical como una puerta
que remata un arco curvo
como un seno. (14)

Claroscuro se construye como croquis en torno a estas representaciones visuales. La propuesta de escritura se presenta en estos casos como un lugar de intento, de deseo de contener un determinado objeto, pero persiste la conciencia de que esa posesión es incompleta: la poesía no puede representar o contener la imagen visual de manera exhaustiva, sólo la puede aludir o traducirla parcialmente.

HPR/38

El libro se empieza a situar en un espacio de compleja intersección donde se cruzan distintos y a veces irreconciliables códigos, hablando de la intermitencia del acto de escribir. Desde esta idea del libro (o el poema) *Claroscuro* se abre a otras escenas, comienza a trabajar con otros límites, desdibujándolos o trazando otras líneas en su división o encuentro. Es lo que sucede ante la contemplación de las diapositivas del cuadro de Zurbarán:

TRASPARENCIA DE LA SANTA MARIPOSA

La transparencia está fija en la pantalla
como una alucinación sumisa o dócil espejismo.

La santa salta de la luz a las tinieblas
una y otra vez avanza y retrocede
de las tinieblas a la luz gira
en el carrusel de la luz a las tinieblas.
Va y viene de la máquina de la sala
del claustro de los Bojes al Museo Fabres,
del simulacro a la blanca y vacía pantalla.

Permanece allí quieta por un rato
desplegándose temblorosa.
El manto púrpura que la envuelve
con sus sangrientos lazos
le da alas de dañada mariposa. (15)

Lo interesante de este poema que se detiene en la reproducción radica no sólo en integrar el contenido del cuadro (o del arte en general) desde la reflexión benjaminiana de la reproducción, desde su caída, sino en la intermitencia que provoca la naturaleza misma de la diapositiva. La diapositiva es una foto que se proyecta sobre una pantalla o zona en blanco; es la instalación de la mirada como instante, ya que la imagen como proyección necesariamente tiene que desaparecer: esa es su naturaleza. A diferencia del cuadro que permanece como pieza de museo, la diapositiva desaparece, se desvanece luego de la proyección. Desde ese borde de precariedad

HPR/39

Millán relaciona la diapositiva y su proyección con la escritura: el poema transpone el cuadro pero en su fugacidad, no en su permanecía. Pero la analogía también implica la precariedad: la mirada como momento se fija “como una alucinación sumisa o un dócil espejismo”, y desde esa fijación sucede el titubeo: el deseo de la escritura es proyectar sobre la hoja la imagen de un cuadro, hacer del poema un cuadro, restablecer su fuerza. Pero la lucidez de Millán está precisamente en situar la escritura en el centelleo de la diapositiva, en ese aparecer y desaparecer donde la imagen sólo “permanece allí quieta por un rato desplegándose temblorosa”. Como todo espejismo, la imagen se desvanece y sólo queda su rastro: la pantalla donde se proyecta la diapositiva quedará en blanco como quedará en blanco también el acto de hacer del poema un cuadro. Pero esa precariedad no es fracaso: es fijarse el punto de aparecimiento/desaparecimiento de la obra artística. Sin embargo, pese a que la imagen desaparece, quedan las huellas o sus resonancias: la imagen queda captada en su intermitencia. A partir de esa dificultad de retener una imagen pictórica con palabras *Claroscuro* escenifica las impresiones e imprecisiones que estas imágenes van provocando. Millán constata la precariedad de situar poéticamente la imagen pictórica y va haciendo de su libro un lugar donde se ponen en escenas preguntas sobre el acto de escritura, sus posibilidades, deseos y limitaciones. Se abre al temblor de la duda, y es en ese vértice donde aparecen y se justifican las “Preguntas y Notas”

PREGUNTAS Y NOTAS

¿Es acaso Santa Águeda una margarita de la cartuja?
Olvidar el pecho es un ejemplo difícil de seguir
hasta para un monje mercedario.
¿Tentarán a alguien todavía estos dolorosos pechos?
¿Conviven en un mismo pecho crueldad y dulzura?
Un solo pecho es un círculo vicioso.
Dos, el infinito, una lemniscata.
Como una cinta rosa en forma de ocho
y los pezones como dos ejes. (18)

HPR/40

La duda establece un lugar de preguntas que suceden o acompañan a la escritura. En estas “Preguntas y notas” la perspectiva de la voz que se dibuja en el poemario toma otra posición. El hablante no es el que fija la mirada en la reproducción del cuadro, en su formato: la voz aquí se sitúa en ese difícil *después* de la mirada, en la intermitencia, en los pliegues reflexivos de la contemplación estética. El que habla en este poema no es quien mira, es el sujeto atravesado por el hecho estético. La voz del poema trazada en ese *después* suspende el écfasis y se instala en sus interrogantes. No sale del cuadro pero percibe y escribe aquello que la imagen presenta y esconde, eso que anuncia pero no entrega. No es la escritura que sale del cuadro sino la que lo acompaña: es el paso del poema *de* un cuadro al poema *con* el cuadro, el poema cerrado en su afirmación. El lugar de las preguntas presenta al producto estético como provocación. La imagen (cuadro o poema) no se presenta como una pasiva y cómoda contemplación, sino como un sitio que instala problemas, un lugar donde el arte empieza a hablar y a interrogar, empieza a *atravesar con preguntas nuestra experiencia*. A partir de esa apertura (del arte como zona reflexiva) Millán en un gesto cargado de sentido y dificultad cierra la serie de poemas sobre Zurbarán con la inclusión de un relato de Robert Hass que él ha traducido y modificado:

El Joven compositor que trabajaba durante el verano en una colonia de artistas, la había estado observando durante una semana. Ella era una pintora japonesa de alrededor de sesenta años, y él creyó que estaba enamorado. Le encantaba su obra, y su pintura se parecía a la manera como ella movía su cuerpo y sus manos, cómo lo miraba a él de manera directa, divertida y considerada, cada vez que se demoraba en responder a sus preguntas. Una noche, de regreso de un concierto, llegaron hasta su puerta y ella se volvió y le dijo: “Pienso que te gustaría tenerme. A mí también me gustaría, pero antes tengo que decirte algo: tuve una mastectomía doble”. Y cuando él no entendió: “he perdido mis dos pechos”. El resplandor que él llevaba en su vientre y el tórax se marchitó rápidamente, y

HPR/41

tuvo que esforzarse para mirarla cuando le dijo: “Lo siento, pero no creo que pueda”. El joven regresó caminando a través de los pinos hasta su propia cabaña y, a la mañana, encontró en su terraza un pequeño pocillo azul. Parecía estar lleno de pétalos de rosas, pero cuando lo recogió descubrió que los pétalos sólo estaban por encima, debajo estaba lleno de abejas muertas. (25)

La inserción de esta traducción (como contrapunto estético) se enmarca en ese ímpetu de apertura reflexiva que inscribe este libro; gesto que conduce al lector a pensar que lo que está leyendo dista mucho de ser un paseo por el museo ideal del poeta *à la* Julian del Casal; son la exhibición los pliegues del arte y su quehacer. Con esta inquietante traducción *Claroscuro* se perfila como un lugar estético que no termina de escenificarse temáticamente. La pregunta sobre el tema del libro se vuelve borrosa y las respuestas incompletas. *Claroscuro* entonces no es un libro que refiere exclusivamente a la escritura efrástica o poemas sobre cuadros; es un texto que refiere desde la plástica y sus técnicas al quehacer poético en particular y al trabajo artístico/estético en general. Bajo estas aperturas explicamos el sentido del epígrafe de Junichiro Tanizaki con que se inaugura este libro:

Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producidos por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra. (7)

Claroscuro, desde su título y epígrafe, desde sus dispares escenas se va conjugando como lugar de intersección (o choque: las relaciones no son necesariamente fluidas) del arte mismo entendido como lugar de resonancias; en ese lugar de cruce es donde el libro va ampliando su radio temático: desde una escritura detallista y efrástica

HPR/42

a otras problemáticas del arte, todas escenas medianamente definidas por la incertidumbre, la ambigüedad de la sombra. Es entonces la secreta y a veces imprevista relación de temas que presenta Millán lo que le da sentido y fuerza a este libro. Muchos son los temas o problemas que pone en escena *Claroscuro* y no pretendo acotarlos en esta primera lectura. No obstante hay al menos dos núcleos temáticos que me interesan de sobremanera. Los enunciaré como problemas, pero también como puntos de partida para futuras lecturas. Estos temas son la elección del mito de Narciso como lugar donde se representa el deseo de la obra artística, y la interesante confluencia del tema de la traducción que se presenta por medio de la elección de los cuadros sobre San Jerónimo.

Desde el amplio vértice de reflexión que explora este libro, sobre todo la referente a la preocupación artística, Millán indaga el vínculo que existe entre el mito de Narciso y el acto mismo de la creación artística. Para poner en escena ese complejo foco temático se sirve del impresionante cuadro de Caravaggio que representa a Narciso mirándose en el agua. La relación entre este lugar mitológico y la escritura se presenta desde el primer poema donde se presenta a Narciso en su pluralidad y reflejo como una letra.

LA LETRA INICIAL

A primera vista y desde lejos la figura doble
es una inicial historiada, una cifra simétrica
compuesta por dos cuerpos desdoblados.
La escena es una mayúscula letra D,
 un arco corporal cerrado como una hebilla,
el lazo de una ilusión alegórica,
una guirnalda de hiedra con flores y espinas. (51)

El tema de Narciso es el deseo que encierra la mirada. La mirada es el lugar en que el sujeto intenta introducir un objeto a su subjetividad; vale decir desvanecerlo como objeto e instalarlo como parte del sujeto. De esta manera el objeto desaparecería como tal y

HPR/43

pasaría a ser (parte del) sujeto, se identificaría con el sujeto. Esta misma conjunción, marcada fundamentalmente por el deseo de aprehender un objeto, define a Narciso: desea hacer del reflejo (objeto) una zona de identificación del sujeto mismo, borrando las diferencias. En otras palabras, borrar el abismo de la representación, hacerla pura presentación. Que el poema sea igual al poema: idéntico a sí mismo. O que el poema sea (igual a) el cuadro. Pero ese deseo es también su imposibilidad y final derrota. El mito de Narciso, como lo escribe Millán, mostraría estas dos caras: la imposibilidad de la representación como identificación y la dificultad de que el objeto artístico se manifieste como originalidad o suceso identitario: él igual a él. Ambas ideas quedan suspendidas, en abismo:

EL ABISMO

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

O más intensamente:

NARCISO DE PESADILLA.

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

Narciso entonces se suspende como mito y se transforma en tema, en alegoría de la dificultad y deseo. Millán hace bastante tiempo viene reflexionando sobre ese movimiento doble que describe el deseo

HPR/44

de la mirada, del artista y su final desvanecimiento, del arte como intermitencia (*Virus* es el ejemplo más claro de esta reflexión). Parte importante de lo que él ha denominado como poesía objetiva se basa en esta constatación de lo inaprensible. La presentación poética del mito pintado por Caravaggio responde a la inquietud anotada ya en *Vida*:

EL OBJETO

Digo triunfante al objeto
Codiciado -Eres mío ahora.
El objeto impenetrable, opaco
Me objeta: -me compras,
Pero no has pagado mi secreto. (*Vida* 185)

Visión, objeto, escritura, secreto y desvanecimiento son los nombres de esta poesía. No obstante la reflexión que pone en escena Millán con la inclusión del mito de Narciso como alegoría de la creación artística no se cierra en su propia imposibilidad: la poesía de Millán en este *Clarscuro* es “una poesía muda que calla ante la pintura”, pero también una poesía que no se resigna al silencio. Esta presentación responde en parte al impulso general del libro de exponer lugares de complejidad estética, lugares en que la obra artística como logro, como expresión de originalidad se suspende, pero sin hacer desaparecer la obra:

ANTÍDOTO

La humildad es el temblor del agua
el cabrilleo que desvanece el espejismo
como una gran pompa.
No existen reflejos en las aguas oscuras.
No hay luces en los ojos ciegos. (57)

Millán lejos de cerrar la reflexión con una ingenua negatividad sin salida (de la forma: ‘el poema es imposible’), explora diferentes escenas por donde intermitentemente la obra de arte se empieza a

HPR/45

perfilar desde otra naturaleza, desde otra condición de posibilidad, ya no identificada con el la creación como lugar de superlativo de indudable privilegio artístico. Uno de los lugares que escoge Millán para ostentar esta alternativa es el lugar incierto de la traducción. Lo que insinúa *Claroscuro* es cotejar la tarea del traductor con la del artista, juntando y a veces indiferenciando sus vértices. Para desarrollar esta constatación el poeta se sirve de los diferentes cuadros sobre San Jerónimo pintados por Caravaggio. Esta idea, la del artista como traductor, funciona como eje y clave de lectura para este libro no sólo por las múltiples relaciones que operan por medio de la figura del traductor sino también por la disposición misma de *Claroscuro*, ya que los poemas sobre cuadros sobre San Jerónimo funcionan como el cierre reflexivo preciso para el libro. La traducción viene a mostrar a la obra de arte como versión más que como identificación, porque entre la máxima diferencia o la máxima identidad entre la traducción y su otro aparece lo real del poema. El lugar del traductor / artista hace que los ejes de producción y reproducción se compliquen a la vez que se junten. La figura de la traducción, entonces, desde su multiplicidad y apertura, señala los dos movimientos fundamentales de la creación artística: el deseo de fijar al tiempo que la conciencia de la imposibilidad de esa fijación. La traducción es afirmación y titubeo, se mueve en una escritura necesariamente marcada por la *cavilación*.

EL ESCRITORIO

San Jerónimo traduce a tropezones,
pero igual avanza la Vulgata.
Los versículos se suceden como los días.
A veces las iniciales en los folios
Se abren como ventanas de catedrales
Coros de alabanzas retumban
En la penumbra del templo.
Después del éxtasis el regreso al desierto
Acompañado del león
Que se pasea como enjaulado

HPR/46

Por la biblioteca.
Los diccionarios son inservibles.
Las lenguas tartamudean
Riñen y se traban
 Reina el silencio en la caverna
San Jerónimo escucha la música
Que brota de las entrañas de la tierra.
Escucha las lluvias subterráneas,
Las goteras de lágrimas,
 Los ecos del llanto en pozos y lagunas
El viento roncando en el órgano del abismo.
La vuelta al trabajo.
La dureza de la piedra contra la acidia.
La cabeza es una fosa común,
 El corazón es una tumba vacía.
Las páginas pasan y pasan como las aves que emigran.
Vuelta a los errores y terrores de la blancura,
Al tintero, la pluma y la pequeña cuchilla. (71)

El tema de San Jerónimo traduciendo en su caverna, pintado por Caravaggio es utilizado en *Claroscuro* como alegorías de diferentes temas que se superponen. En primer lugar acerca el trabajo del artista / traductor frente a la muerte o al vacío, al terror del fracaso, de la negatividad como silencio. El trabajo del traductor pone en escena esa materialidad del vacío al representar un trabajo encima del abismo del silencio o el fracaso; la letra tapa ese titubeo, pero no desaparece. Es la superficie de la lengua, su difícil materialidad lo que irrumpe en la tarea del traductor, la lengua poética como límite en la presentación (cada libro de Millán aparece al menos este elemento, darle a la poesía un nuevo lugar, un límite diferente; por eso la poesía de Millán es siempre incómoda). La obra cobra sentido no en su unidad, sino en la relación, en la apertura, o la unidad de la obra, el poema, es un despliegue de figuras y escenas: la obra existe como superficie y lugar de reunión de dispares elementos. Es desde esta zona de apertura y

HPR/47

reunión donde puede irrumpir lo insólito como anacronía o presente:

EL LEÓN

El león que siempre acompaña al santo
ahora no está a la vista
aunque su fiero hedor, su presencia
imperen en la tenebrosa caverna.
En la tele un avión se estrella
contra una casa
en los suburbios de Nairobi.
El león bosteza (84).

La traducción como lugar donde se posibilitan las intersecciones y la apertura son parte fundamental de *Claroscuro*, un libro que se define precisamente por la puesta en escena de variados temas que fijan y desfijan la propiedad del arte y sus contornos. El tema de la traducción como posibilidad de escritura, como casi todos los temas que escenifica *Claroscuro*, es ancho y difícil. Me quedo con su enunciación nacida de una primera lectura y de las atractivas posibilidades que presenta este importante libro de Gonzalo Millán.

Quiero terminar esta primera lectura con un poema con el que me topé cuando revisaba este artículo. Es uno de los últimos de *Claroscuro*, y donde aparece estampado lo que decido llamar la militancia poética de Millán. Este poema, en la desolación de su muerte, lo leo y me sugiere no un arte poética, sino un manifiesto:

MEMENTO MORI

¿Para qué contemplar la calavera?
Durante el eclipse
en pleno día
eran visibles
las estrellas. (68)

¿Qué significa que Millán era un militante de la poesía?

HPR/48

Simplemente que le era fiel, disciplinado y desinteresado. Publicaba muy poco y trabajaba mucho. Sabía que la poesía algo extraño, esporádico, que rara vez sucedía. Esa es la entrega al poema, a su vacío y esplendor. El poema no es claro. Es, por el contrario, un espacio de la lengua que no se disuelve en la claridad. No comunica, declara. Que es bien diferente. La comunicación es continuidad; la declaración es separación y corte. Como indica Alain Badiou siguiendo a Mallarmé, el poema se sustrae del reporte universal, del lenguaje periódico (o periodístico). El poema no comunica ni tampoco tiene objeto, o mejor: el objeto del poema es su propia declaración. El objeto de este poema no es el cuadro de Caravaggio, o la historia de San Jerónimo, o la traducción. En ninguno de estos escenarios encontramos el objeto de este poema. El objeto está en lo que afirma. Entonces, ¿qué afirma este poema? Afirma, como decía, la militancia de la poesía que es su punto de partida contra el vacío y la muerte. La poesía parte de la contemplación de la calavera pues tiene su propia muerte ahí al frente. No hay lugar común en esto: la poesía se juega en el abismo de la lengua, ahí donde no entra el reporte y donde se afirma contra el silencio: en ese despojo momentáneo y eventual. La calavera es el lugar donde la poesía falla: o es cadáver de sí misma, lengua que comunica, no declara, o se vuelve silencio. La militancia poética tiene que ver con esa contemplación de la calavera. La poesía puede fallar. A menudo falla, pero el poeta puede ignorar esa falla. No era el caso de Millán, el militante. Sólo en esa batalla de contemplar cara a cara la calavera la poesía es eclipse: interrumpe el curso habitual de las cosas, las presenta, y así podemos ver en pleno día las estrellas.

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- Brito, Eugenia. *Campos Minados*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.

HPR/49

- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*. Concepción: Ed Lar, 1987.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *Walter Benjamin: la lengua del exilio*. Santiago: LOM-Arcis, 1997.
- Concha, Jaime. "Exilio y conciencia. Coda sobre la poesía de Millán" *Maiza 5* (1981-1982). 7-15.
- Etcheverry, Jorge. "Introduction". Gonzalo Millán. *Strange Houses*. Canada: Split Quotation, 1991.
- Foxley, Carmen. "Lo móvil, lo efímero y abierto: *La Ciudad* de Gonzalo Millán". Gonzalo Millán. *La Ciudad*. Santiago: Cuarto Propio, 1994: 129-141.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Una mudez laboriosa" (entrevista a Gonzalo Millán). *El Mercurio* 27 de julio de 2002. *Revista de libros*. 15-18
- Garrido, Juan Manuel. "Prefacio del traductor" Jean-Luc Nancy. *La comunidad Inoperante* (Trad Juan Manuel Garrido). Santiago: LOM-Arcis, 2000. 5-12.
- Millán, Gonzalo. *La Ciudad*. Montreal: Les Editions Maison CuturelleQuebec-Amerique Latine, 1979.
- . *Vida*. Ottawa: Ediciones Cordillera, 1984.
- . *Seudónimos de la Muerte*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1984.
- . "Promociones emergentes: *El espíritu del Valle*". *Post Data 4* (1985), 2-8.
- . *La Ciudad*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- . "Notas del autor" *Aérea 4* (2001). 114.
- . "Poética". Calderón, Alfonso (ED). *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago, Editorial Universitaria, 1970.
- . "Hacia la objetividad". Bianchi, Soledad. *Entre la Lluvia y el Arco iris* (antología de jóvenes poetas chilenos). Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, p: 53-57.
- . *Clarooscuro*. Santiago: RIL, 2002.
- Rojo, Grínor. "Gonzalo Millán construye la ciudad" *Crítica del exilio*. Santiago: Pehuén, 1988: 53-94.
- Zaldívar, María Inés. *La mirada erótica: Gonzalo Millán/ Ana Rossetti*. Santiago: RIL, 1998.