

LA FUNCIÓN DE LA IMAGEN PICTÓRICA EN CLAROSCURO DE GONZALO MILLÁN**Function of the pictorial image in Claroscuro by Gonzalo Millán.**

Autor: Alex Vigore¹

Filiación: (Estudiante de Doctorado en la Universidad de Concepción, Chile)

Email: avigore@udec.cl

RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre las relaciones entre la poética de Gonzalo Millán y la visualidad presentes en el poemario Claroscuro. Para determinar cómo la poesía de Millán se aproxima a la visualidad en Claroscuro se hace referencia, especialmente, al pensamiento teórico de Régis Debray, quien propone tres edades en la historia de la mirada en occidente: Logósfera, Grafósfera y Videósfera.

Palabras clave: Gonzalo Millán, visualidad, poesía chilena, generación del sesenta, arte y poesía.

ABSTRACT

This paper reflects on the relationships between Gonzalo Millán's poetics and visuality in his book Claroscuro. To determine how the poetry of Millán approaches the visuality on Claroscuro I refer specially to the Regis Debray's theoretical thought, who proposes three ages in western cultures's looking: logosphere, graphosphere and videosphere.

Keywords: Gonzalo Millán, visuality, chilean poetry, sixties generation, art and poetry.

1.- El sujeto y el objeto.

Desde su título, el poemario de Gonzalo Millán presenta una relación cercana con lo visual. El término "claroscuro" sintetiza aquella técnica de luz y sombra utilizada en el arte: "aplíquese concretamente al modo de destacar las figuras iluminadas sobre un fondo oscuro", se especifica definiendo en la contraportada² del libro. Los juegos de claroscuro, de luz y sombra, tienen directa relación con algunas características que la crítica ya ha comentado anteriormente sobre la poesía de Millán. Por ejemplo, ya en el primer libro del poeta, titulado *Relación Personal*³, Foxley observa la negatividad como característica constitutiva de su poética, lo que consiste en referir escenas de la vida privada y la base:

(...) corroída que las sustenta, aunque se las oculte por pertenecer al ámbito de lo privado por oposición a lo público, lo prohibido por oposición a lo permitido, lo degradante, feo o humillante por oposición a lo enaltecido, lo hermoso y lo exaltante... [lo que sacaría] a la luz aspectos de la experiencia humana ocultos por vergonzantes o por constituir el reverso oscuro, doloroso o insatisfactorio de nuestras experiencias existenciales. (Foxley 54-55).

La develación de estos opuestos -que se plantea como base del imaginario poético de Millán- nos evoca inmediatamente la técnica del claroscuro que el poeta utiliza para titular el libro que analizamos. Se determina también como característica de *Relación Personal* la reflexividad de la dicotomía sujeto/objeto. En otras palabras, el sujeto observa a alguien que es él mismo como observador, pero en su versión reversa, es decir, lo que el observador difícilmente puede ver de sí que es, o lo que es en un mundo planteado a modo de negativo fotográfico, aquel reverso del mundo cotidiano que es una proyección de sí mismo y del mundo que experimenta. Esta reversión le permite al sujeto transformarse a la vez en objeto. Se logra así la reflexión del espejo, esta vez a través del lenguaje, "su propio yo desdoblado, al modo justamente de una reversión" (Hoefler 98).

Asimismo, claroscuro es la relación diametral entre luz y sombra donde los extremos serán el reverso del otro, respectivamente: reversibilidad de la escena escritural, vista como inscripción, pues mientras a través de la escritura se inscribe la palabra sobre la página en blanco, por su parte, la técnica del claroscuro necesita del soporte negro para que la imagen emerja a través de la luminosidad. En este sentido el mismo claroscuro como técnica es contrastiva a la escritura, reversibilidad al fin y al cabo, pues mientras la escena tradicional de la escritura necesita que sobre la luminosidad de la página en blanco emerjan los signos de las grafías oscuras, en cambio, en la técnica del claroscuro, es sobre el oscurísimo fondo negro donde se posará el pincel otorgando la claridad de la luz para desvelar las imágenes. Así mismo, la negatividad fotográfica, es decir, aquello llamado "negativo" en la fotografía, consiste en la inversión de la luminosidad, lo que nos entrega la misma imagen, esta vez, con la luminosidad invertida. Tanto el claroscuro del arte pictórico como la inversión fotográfica (el negativo) se nos presentan como conceptos cercanos a la poética de Millán dadas las características de su escritura (negatividad, reversión, reflexividad): la imagen yace siempre en el fondo de la poética de Millán, esto nos evidencia la constante visualidad que exhibe su poesía.

"Primera Visión" (1) se titula el texto que abre el poemario, la percepción visual está ya presentada desde este primer poema:

La	santa	es	una	joven	delicada
de			mutilados		pechos
vestida		con		boato,	púrpura,
morado,		negro		y	dorado.
La	joven		muestra	el	símbolo
de	su		martirio:	los	pechos
flotando		sobre		la	sangre
que recoge una bandeja (Millán 13).					

La supresión del sujeto enunciante en el poema se logra convirtiendo el objeto de la visión en sujeto gramatical: "La santa es una joven delicada, La joven muestra el símbolo". Se refiere por medio del lenguaje, en la descripción que se lleva a cabo, al objeto mismo de la

mirada. El sujeto enunciante entonces no es importante, las función poética y la función expresiva asociadas tradicionalmente a la poesía ceden su paso a la referencialidad, que más bien se identifican con lo narrativo. Así, tanto el sujeto -que está presente en la expresividad- como la musicalidad y el ritmo -que están presentes en la función poética-, dejan de tener importancia en la poética de Millán, y éste pone la atención más bien en el objeto de la visión y en la mirada misma. “¿Has practicado la poesía sonora?”, le pregunta Alejandro Zambra en una oportunidad a Millán, y el autor de *Claroscuro* le responde: “Alguna vez, pero sin duda a mí me interesa mucho más lo visual, y por eso aprecio lo escrito. Lo otro es más parecido a la música y desde hace algunos años soy absolutamente anti-música. No soporto la música, aunque me veo forzado a escucharla” (Millán, “Soy absolutamente antimúsica”).

En otra entrevista realizada por Juan Andrés Piña, Millán sugiere una idea similar: “Todos tenemos distintas jerarquías de sentidos: hay alguna gente que es más de oído y yo soy más de vista. Incluso encuentro que el oído es más molesto que útil...” (Millán, “La persistencia de la memoria”, 223). Recordaremos que Dámaso Alonso, lejano a la abstracción de Saussure, establece una relación entre sonoridad y expresividad cuando explica que el significante: “(...) moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ella percibe éste la carga contenida en la imagen acústica. “Significado” es esa carga compleja (...) y que dentro de él se pueden distinguir una serie de ‘significados parciales’” (Alonso 22-23).

Alonso identifica esos significados parciales en el tono, la intensidad, la velocidad, el acento rítmico, todos elementos de la sonoridad del lenguaje. Es decir, para Alonso la sonoridad de la poesía tiene un valor expresivo, pues expresaría, portaría o estimularía ciertos entramados psíquicos. Concluimos, en este punto, que Millán se alejaría de esa concepción del lenguaje en búsqueda de una relación con lo “visual”, no sonora.

2.- La imagen

El fenómeno de la percepción visual es lo importante en *Claroscuro*. Más aún, cuando Millán no incluye en el libro la impresión de los cuadros a los cuales hace referencia, es porque pasa a un primer plano la mirada misma y lo que esto conlleva. La imagen concreta como objeto de la mirada no es necesaria, pues es la mirada la que se retrata en el lenguaje, el itinerario de la mirada sobre el objeto.

Cuando Zambra le pregunta si hicieron falta las imágenes de los cuadros en *Claroscuro*, Millán responde ejemplificando con los emblemas:

Yo creo que no... Todo poema-cuadro, toda descripción verbal de un hecho plástico, debe pasar aunque sea parcialmente por una descripción del objeto, que no está... Un emblema está compuesto por dos partes... el cuerpo es la imagen y el alma es el poema, entonces muchos poemas funcionan como un emblema en que el cuerpo es evocado, pero no está... (Millán, “Soy absolutamente antimúsica”)

En *Claroscuro*, la imagen entonces es un puerto ausente, presente nada más de forma tangencial en el lenguaje, pues lo que importa es el viaje, el itinerario, la aventura de la mirada que se deja ver a través de la descripción de la imagen. Es esa mirada el campo de juego de la poética de Millán, por eso es prescindible la imagen. Por ejemplo, en el poema “Primera Visión” (1) los objetos actúan: los pechos, convertidos en objetos al ser cortados,

despersonalizados, flotan y una bandeja recoge la sangre. En el poema El sombrero (3) la mirada se posa en un objeto, el sombrero mismo, dejando de lado el humano que suscita para Caravaggio el motivo del cuadro:

El sombrero del anacoreta
parece el antiguo escudo del guerrero
colgado en el fondo de la penumbra.
El sombrero de paja parece
el ventilador de un hombre sudoroso
escribiendo en el sepulcro" (Millán 78)

Esa es la poética de Millán en acción, la desaparición del sujeto donde los objetos (elementos corpóreos) y la mirada sobre la imagen toman protagonismo. Y no hay que olvidar que la imagen, en cuanto a realismo, arte figurativo, es siempre imagen de cuerpo, es decir de objeto como elemento corpóreo de la realidad.

En "Forma del lienzo" (2) Gonzalo Millán lleva a cabo la abstracción de las formas del lienzo, hace referencia a las líneas que conforman cuerpos geométricos, su perímetro vertical y el arco curvo son aquellas abstracciones, luego enlaza la abstracción con lo figurativo, el seno como símbolo del martirio de Santa Ágeda; lo corpóreo representado y la forma abstracta que emerge ante la mirada están unidos por el nexo de la comparación; aquí lo abstracto sería el sustrato básico de la realidad, visión geométrica como visión de máxima objetividad de la realidad:

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

Lo mismo ocurre en el poema "Un triángulo" (1) donde el triángulo es la forma abstracta que emerge ante la ubicación en el cuadro de los elementos nombrados como si marcaran puntos en el plano cartesiano. Podemos ver aquí latente la mirada de lo que Règis Debray llama "Grafósfera", mirada en la cual se suscita "la reducción de lo real a lo percibido" donde "la esencia de lo visible no es invisible, sino un sistema de puntos y líneas" (Debray 199).

En "La letra inicial" (1) se sugiere la figura de Narciso delineando una letra "D" en el enlace de un arco conformado por su cuerpo con su reflejo que se extiende sobre la superficie del agua. El reflejo completa una figura comparable al signo visual de la consonante "D", la letra, consonante abstraída en lo visual como línea. Si bien en este primer poema se abstrae la figura de la letra "D", en los poemas posteriores leemos la idea de que Narciso mira su reflejo como si mirara su propio negativo, reflexividad de dos dimensiones simétricas, el gesto y su imagen proporcionalmente equivalentes y frente a frente. Escisión del sujeto y su imagen (Narciso es otro en su imagen), por una parte, es decir, alegoría de la representación del cuerpo en imagen:

Entre un Narciso y otro se abre un abismo(...)
A través del azogue con caras idénticas
ambos se ven, se buscan, se miran,
gemelos lejanos... (Millán 55)

Por otra parte, se revisita la escena circular, cerrada sobre sí misma, sugerida ya en el título del poemario “Dragón que se muerde la cola”⁴:

Narciso acudió a la fuente porque sufría de sed.
 Pero al verse, maravillado, se olvidó de beber.
 Tal vez nunca lo haga.
 Narciso se mira sediento sin saberlo... (Millán 54).

3.- *Claroscuro* ante la videósfera.

Las relaciones entre texto e imagen mostradas en el punto anterior son testimonio de una perspectiva visual del lenguaje, lo que se puede explicar mejor a través del pensamiento teórico de Régis Debray, quien propone tres edades en la historia de la mirada en occidente: Logósfera, Grafósfera y Videósfera. Esta “visión” del lenguaje en Millán, al aproximarse a lo visual, hace que su poesía se sitúe en un lugar de transición hacia la Videósfera. Haciendo un paralelo entre el arte de Caravaggio (cuyas pinturas son evocadas por el poeta) y la poesía de Millán, podremos comprender los rasgos comunes representativos de dos momentos en la historia de la mirada, según el marco de lo teorizado por Debray. Cuando Régis Debray dice que “la vista medieval había estado supeditada a la idea” (Debray 166) quiere explicar cómo ante la prohibición del tema religioso por parte de Calvino, la naturaleza muerta y viva -temas profanos al fin y al cabo- proliferó desde Bélgica y Holanda a la Europa septentrional. En cambio, para la Europa cristiana -sobre todo Italia, que era el centro cultural de Occidente-, idealista y amante de los mitos, el pintar el paisaje no pasaba de ser vulgar. En el Renacimiento, los neoplatónicos desarrollaron la misma resistencia ante ese tipo de arte de carácter más realista. De forma independiente el paisaje y el retrato avanzan paralelamente: “Subjetivación de la mirada, objetivación de la naturaleza: cara y cruz de una misma moneda” (Debray 167). Hay aquí una transición en que “(...) se cristaliza esa mezcla de racionalismo y voluntarismo que ha secularizado la mirada occidental más que ninguna otra” (Debray 168). En síntesis, durante el Renacimiento, en la Europa septentrional secularizada se desarrolla una pintura de naturalezas muertas y vivas, mientras que la Europa Cristiana tiende a la idealización neoplatónica de los temas basándose en lo religioso y en los mitos. Por otra parte, el desarrollo del retrato evidencia un movimiento de emergencia de los valores de la individualidad, el humanismo que nace para encontrar su punto alto más tarde en la Ilustración. Aquí es donde aparece Caravaggio, en una pugna entre el poder idealizador del cristianismo y la figura del pintor como afirmación del sujeto por sobre la religión. De ahí que en varias instancias sus cuadros fueran rechazados por los clérigos coleccionistas. Caravaggio da un realismo inhabitual a la pintura italiana, tanto así que su cuadro Canasta de frutas se pensó que era un cuadro importado de los países bajos hasta 1919; el pintor italiano “ha probado que el milagro divino se puede acomodar a la vida cotidiana, que se puede pintar a Cristo en una oficina de recaudación de impuestos” (Lambert 63). Caravaggio es un artista del paso del Renacimiento al Barroco que obró en pro de la aparición de la materia y la cotidianeidad en la Europa cristiana, donde una iglesia pugnaba por favorecer lo ideal desde la Edad Media. El punto aquí es que su pintura encarna además el paso transitivo de la Logósfera a la Grafósfera, ya que la solemnidad del Ídolo de la Logósfera se va perdiendo al internarse en esta transición, es decir, el aura religiosa de la imagen va desapareciendo, y en Caravaggio ya emerge la naturaleza y lo cotidiano profano, característica de la Grafósfera, era de la imagen en la que el artista conquista su

independencia con respecto a la religión (Debray 192), aunque sigue subordinado al poder político. Hay que recordar que en la Edad del Ídolo (logósfera) el imaginero no estaba presente, en cambio en la grafósfera -dada la independencia ganada por el artista- éste comienza a entrecruzarse. Ahora bien, "(...) la emancipación está unida a la aptitud de reflejarse a sí mismo, en su propia lengua, con los focos de luz puestos en uno mismo" (Debray 193), retomando su idea de la emergencia de la subjetivación de la mirada y objetivación de la naturaleza. ¿Por qué hablar de Caravaggio cuando el foco de estudio es el poemario de Gonzalo Millán, más aún cuando las imágenes concretas de los cuadros de Caravaggio no están? Volvemos entonces a la lectura que nos convoca:

Sucede que en *Claroscuro* la génesis de la enunciación no está en la emotividad expresiva del sujeto ni en el juego poético del lenguaje, sino en la percepción visual; no es la interioridad del artista la que emana a través del canto ni la manipulación de las propiedades del lenguaje, sino que es lo exterior mediado por la mirada. El poeta no es un prestidigitador de la sintaxis ni del sonido, sino más bien un mediador, acaso un traductor de la imagen que se observa. No se crea un mundo, sino que más bien se interpreta. Se confirma aquí en uno de los gestos mejor logrados, la impersonalidad de la voz poética, que es una de los rasgos característicos de la poesía de Millán. Si bien el poeta borra al sujeto enunciante, el sujeto observante está presente tácitamente en la mirada misma, ahí está el traslado de la poesía desde un texto "cantante" del aparato fonador, es decir, una poética purgatoria, a un texto "descriptivo" del ojo, o sea, una poética del intérprete. Lo que Millán hace, más que describir los cuadros de Caravaggio, es interpretarlos, lo que involucra integrar códigos de su tiempo, como si actualizara los cuadros: "Muchas cosas son ahí descriptivas, se encuentran en los cuadros, son referenciales. Pero la mayor parte proviene de las obsesiones de quién está mirando, es la lectura lo importante no el cuadro mismo" (Millán, "La poesía tiene que mutar").

Este punto se hace confuso, incluso contradictorio, pues Millán parece tener un pie en la Videósfera al orientar lo poetizado hacia la mirada, y un pie en la Grafósfera por la imagen que refiere. Imagen y mirada tienen una dinámica inseparable, por eso la confusión. El no incluir las pinturas de Caravaggio hace que centremos nuestra atención en los textos y sus contenidos, lo que definitivamente sitúa a *Claroscuro* en la Grafósfera. Hay expresiones más cercanas a lo visual en la poesía chilena, en cuanto a lo formal, incluso antes que Millán, donde la imagen emerge concretamente o a través del cuerpo de las palabras, por ejemplo en los caligramas de Huidobro y Floridor Pérez, donde las palabras configuran imágenes, en el juego con las tipografías de Rodrigo Lira, la inclusión de imágenes en Juan Luis Martínez y Verónica Zondek (*Entre lagartas*), por nombrar algunos. Podemos citar también el caso de los artefactos de Parra, pero debemos tener en cuenta que en aquel caso es el objeto el que cobra importante ponderación en la obra. En *Claroscuro*, Millán parece avanzar hacia la Videósfera pero de espaldas, con la mirada sobre los cuadros de Caravaggio; y es que "tal vez nosotros contemplamos lo visual de hoy con los ojos del arte de ayer" (Debray 173), en cambio, Millán comienza aquí a contemplar lo visual de ayer con los ojos del arte actual.

El movimiento de desmitificación de la literatura a partir de Parra, -quién en su poema *Manifiesto* canta que los poetas bajaron del Olimpo-, tiene sus réplicas en la generación del 60 -a la que pertenece Millán- en el uso de frases coloquiales, la narratividad, el uso del humor, y específicamente Millán aporta a aquella línea con la supresión del sujeto

enunciante, la objetivación de la mirada y el alejamiento de la concepción sonora de la poesía, como hemos visto. Aquellos movimientos son homologables a la búsqueda de lo natural en el realismo cotidiano que Caravaggio llevó a cabo ante el idealismo religioso. Lo que Caravaggio hace en pintura Millán lo hace en el lenguaje. Tanto la imagen religiosa como la poesía van perdiendo su luminosa aura sacra.

Desacralización del arte en Caravaggio, tránsito hacia la desacralización del poeta en Parra, que continúa en Millán, quien omite el sujeto y busca la objetivación. El asunto es que en *Claroscuro* Millán opera en el lenguaje a partir de la mirada interpretativa del objeto artístico visual y no a partir de la musicalidad expresiva de la palabra, por ejemplo.

4.- La mirada

Debemos aclarar que ahora no estamos, entonces, ante los fenómenos que Millán dispone en el lenguaje (lingüísticamente hablando) sino ante la mirada que despliega sobre lo observado, pues hablamos de un receptor visual; nos disponemos ahora en relación con la imagen y no con el lenguaje.

En *Claroscuro* la mirada de la Grafósfera no sucumbe ante los ojos de fines del siglo XX con que Millán observa las pinturas, es decir, está aún presente, dado el tipo de imagen que se observa, por lo que podríamos decir que definitivamente hay un movimiento transitivo. Por supuesto las edades no dividen a la realidad, sino que es la realidad la que suscita las clasificaciones en las edades, entonces las clasificaciones temporales tienen transiciones donde las etapas continuas se mueven unas por sobre otras. Pero más aún, Débray explica el transcurso de las eras de la imagen sin la concepción lineal del tiempo, sino más bien se plantea el transcurrir del arte a la manera del espiral, ya que esta “puede reconciliar la repetición triste con la renovación alegre” (Debray 137). En ese sentido no es extraño que Millán busque una relación con Caravaggio, y la espiral de la renovación en el arcaísmo de Debray lo explicaría.

Como imagen, las pinturas de Caravaggio y Zurbarán pertenecen a la edad de la representación, la era del Arte, y como tal, la mirada que explorará en *Claroscuro* será la mirada de la grafósfera. El paso que Millán da en el lenguaje, no lo da en la mirada. La imagen-ícono de la Grafósfera es contemplada, necesita de tiempo para desplegar su mirada grafosférica. Mientras la grafósfera es lenta, de poco movimiento, luego hay “una videósfera fluida, nomádica, de tránsito y pasaje, enteramente indexada en valores de flujo, de capitales, de sonidos, de noticias, de imágenes; donde una imperativa velocidad de circulación licúa las consistencias, alisa las particularidades” (Debray 171). La velocidad de las imágenes en la videósfera no es compatible con la consistencia del arte de la Grafósfera: “mirar la pantalla del cine y del ordenador como se mira a través de una ventanilla... nuestra vida completa transcurre en la prótesis de los viajes acelerados” (Virilio 69), dice Virilio acerca de la mirada en los últimos tiempos. La velocidad no es compatible con la contemplación. Explicando a Virilio diremos que la imagen se hace incorpórea por la velocidad y la luminosidad de la pantalla, la imagen ya no es el reflejo ni la realidad física. Por supuesto esto difiere de la Grafósfera, puesto que los cuadros tienen un cuerpo, un volumen y narratividad que más tarde, en la Videósfera, se transforma en la inconsistencia, transparencia de las imágenes, “la carne del mundo transformada en un ser matemático como los demás” (Debray 237).

Ya se presenta la luminosidad de la máquina en el poema “Transparencia de la Santa Mariposa (3)”, y su movimiento que en este caso es retroactivo:

La transparencia está fija en la pantalla
 como una alucinación sumisa
 o un 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 a la sala
 del Claustro de los Bojes al Museo Fabre,
 del simulacro a la blanca y vacía pantalla.
 Permanece allí quieta por un rato (Millán 15).

En el poema el movimiento es lento, la imagen no se desvanece, permanece y se va, luego vuelve; hay una persistencia aún de la imagen, aunque incorpórea ya, instalada en la luminosidad de la pantalla. Esa incorporeidad permite la copia, representación vacía que es la transparencia, *alucinación y espejismo*, dice el poema, *en el carrusel de la luz*, ya que falta la carne del cuadro mismo que habita el Claustro de los Bojes.

Aún así la imagen es elástica, rescatable en el tiempo, el inicio de la Videósfera, aunque aún copia de la imagen, un paso anterior hacia la incorporeidad matemática de la síntesis por ordenador, el camino hacia la autonomía de la imagen y la desaparición de la representación, un paso anterior hacia la simulación. Hay que decir también que este es el único poema de estas características. Todos los otros poemas refieren a la contemplación de las imágenes, no a un artefacto que las presenta, esta es una excepción.

Pero volvamos a lo que es característico de *Claroscuro*, esa contemplación que es la consagración de la mirada que dota de profundidad a la imagen pictórica, la mirada de la Grafósfera. Caravaggio escogió “en cada tema el instante más dramático” (Lambert 7), es decir, hay siempre una narratividad que debe ser contemplada, hay una densidad de la imagen, dado que la imagen de la era del arte es una imagen de cuerpo material, pero también una imagen de cuerpo inmaterial, ya que es una imagen “hinchada” de Historia y con retazos de religión. Por ende, la mirada que la contemple y la interprete será una mirada que comprenda también ese cuerpo inmaterial, histórico. Será una mirada de la Grafósfera:

La niña Ágeda es el desflorado
 capullo de un gusano de seda.
 La tronchada flor de los cartujos (Millán 16).
 Dicen que Michelangelo de Merisi,
 Caravaggio, pintaba mal las orejas (Millán 29).
 Narciso acudió a la fuente porque sufría de sed.
 Pero al verse, maravillado, se olvidó de beber.
 Tal vez nunca lo haga.
 Narciso se mira sediento sin saberlo (Millán 54).
 San Jerónimo traduce a tropezones,
 pero igual avanza en la Vulgata (Millán 71).
 El modelo del San Jerónimo escribiendo

es el mismo viejo que medita en el monasterio de Montserrat (Millán 73).

Los ejemplos anteriores muestran de distintas formas la densidad que yace en los cuadros, la densidad del arte en la Grafósfera donde habitan los mitos, la religión, la biografía como presencia de la figura del artista, la Historia Universal y la Historia del Arte. La mirada de Millán es capaz de contemplar el cuerpo material e inmaterial de la obra de arte, que hoy (y a partir del concepto de posmodernidad) se traduciría como una mirada de lo considerado como valor conocimiento, es decir, relacionada con “la densidad, la profundidad de idea” (Zapata 6). Lo anterior podríamos explicarlo a partir del siguiente y último ejemplo textual:

La fecha del cuadro: 1606 después del 31 de mayo. Caravaggio pintó dieciocho versiones conocidas de la Magdalena en Éxtasis, quizá en Zagarolo, Palestrina o Paliano, después de haber asesinado a Ranuccio Tommasoni, mientras se hallaba fuera del alcance de la justicia, bajo la protección del Príncipe Marzio Colonna (Millán 37).

Esto presentaría una posición de resistencia ante la Videósfera. Desde esa posición Millán toma la imagen, pero no la imagen desacralizada y plana, sino la imagen con densidad, aquella imagen inscrita en la Historia, la imagen de la Grafósfera.

Hemos abordado entonces el poemario *Claroscuro* para desentrañar las complejas relaciones que sus poemas tienen con lo visual. El sujeto es desplazado en el poemario al vetar su presencia como sujeto gramatical, al eliminar referencias a una vida personal y al tomar como materia poética la contemplación de obras plásticas. Hemos visto que la razón de la ausencia de los cuadros en el poemario se explica porque lo importante es la mirada, en tanto que ahí está el nexo particular que *Claroscuro* desarrolla con respecto a lo visual. Tomando como ejemplo a Caravaggio hemos demostrado que la imagen artística en *Claroscuro*, de presencia tácita, cumple la función de instalar la poesía ya no en la voz del sujeto, sino en la mirada, lo que hace que el lenguaje se subordine a la visión y se aleje de la concepción sonora del arte poético. La mirada entonces cobra un lugar central en el poemario analizado y estaría relacionado con la descripción y la interpretación de la imagen pictórica, mientras que la concepción sonora del lenguaje se relacionaría con lo expresivo del sujeto.

Además hemos visto cómo este movimiento desde lo expresivo hacia lo visual sería un paso hacia la videósfera marcado en el cuerpo lingüístico de los poemas, pero en cambio la mirada desplegada en el poemario, la dimensión visual que compone la poética de Millán, sería una mirada de la Grafósfera. Ante lo anterior podemos decir entonces que en *Claroscuro* Millán va desde la Grafósfera hacia una Videosfera, pero con una visión crítica hacia esta última.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, Dámaso. *Poesía Española*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. Impreso.
Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona:

Ediciones Paidós, 1994. Impreso.
 Foxley, Carmen. "La Negatividad Productiva y los gajes del oficio. La poesía de Gonzalo Millán". *Seis Poetas de los sesenta*, Carmen Foxley y Ana María Cuneo. Santiago: Editorial Universitaria, 1991. 54-85. Impreso.
 Hoefler, Walter. "La firma en Blanco: alcances a la poesía de Gonzalo Millán". *La firma en blanco*. Valdivia: Edición Universidad de La Serena, 2005. 88-109. Impreso.
 Lambert, Gilles. "Caravaggio". Koln: Taschen, 2001. Impreso.
 Millán, Gonzalo. *Claroscuro*. Santiago: Ril Editores, 2002. Impreso.
 _____. "Gonzalo Millán. La persistencia de la memoria". Entr. Juan Andrés Piña. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007. 216-253. Impreso.
 _____. "La poesía tiene que mutar". Entr. Marcelo Montecinos y Jaime Pino. *Letras* s5. Proyecto Patrimonio. Web. 20 dic. 2012 <http://www.letras.s5.com/millan020903.htm>.
 _____. "Soy absolutamente antimúsica". Entr. Alejandro Zambra. Taller de Crítica literaria Mariano Aguirre. Web. 08 de Agosto de 2010. http://critica.uchile.cl/entrevistas/millan_entrevista.htm
 – Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998. Impreso.
 – Zapata, Juan (2003). *La configuración espacio-temporal posmoderna en los estudios literarios*. Documento del Primer seminario de investigación literaria, doctorado en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Concepción.

Fecha de recepción: 22/11/12
 Fecha de aceptación: 16/06/13

- 1 Alex Ricardo Vigore del Río (1979) es poeta, profesor, Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción y actual estudiante de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la misma casa de estudios, becario CONICYT. Fue alumno investigador adscrito al Fondecyt regular N° 1110921, "Poesía chilena del siglo XX: esbozo de una historia de las relaciones entre poesía y muerte", cuyo investigador responsable es el Dr. Edson Faúndez. El 2005 publica su primer poemario Estación Frenesí y el 2012 en Concepción presenta los poemas Vacíos como visualidad en la muestra plástico-poética itinerante (2012-2013) del mismo nombre, proyecto en conjunto con la artista plástica Pía Aldana.
- 2 Nos referimos al menos a la edición de 2002 de *Claroscuro*, editado por Ril Editores en Santiago.
- 3 El poemario de Millán titulado *Relación Personal* fue editado por primera vez el año 1968 en Santiago por Ediciones Arancibia hermanos.
- 4 El poema Dragón que se muerde la cola fue editado por primera vez en 1984 en Ottawa: Ediciones Cordillera.