



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

GARRIDO QUIROZ, ROLANDO

Simulacros entre escritura y visualidad en la obra artística de Gonzalo Millán. El proceso de
construcción de la imagen poética en Croquis y Archivo Zonaglo

Acta Literaria, núm. 46, 2013, pp. 21-37

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23727807003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Simulacros entre escritura y visualidad en la obra artística de Gonzalo Millán. El proceso de construcción de la imagen poética en *Croquis* y *Archivo Zonaglo**

Simulacra between writing and visuality in
Gonzalo Millán's artwork. The process of construction
of the poetic image in *Croquis* and *Archivo Zonaglo*

ROLANDO GARRIDO QUIROZ

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile

rgarridoquiroz@gmail.com

RESUMEN

Gonzalo Millán sitúa su práctica escritural en una interacción dinámica con lo real, mediante códigos verbales y visuales (imagentexto), como estrategia experimental en que la lucidez y errancia de la mirada poética buscan el desajuste para cuestionar lo definitivo de la realidad por medio de puntos o zonas de acceso visual que direccionan el ejercicio escritural y posibilitan la emergencia de simulacros generadores de diálogos interartísticos en el contexto creativo de su obra. El análisis de poemas de la serie “Santa Águeda” presente en *Claroscuro* y fichas del *Archivo Zonaglo* da cuenta del proceso de construcción de la imagen poética.

Palabras clave: Simulacro, poesía objetual visual, diálogo interartístico, imagentexto, palabra tridimensional, aparatos perceptuales.

* Este artículo corresponde a la investigación desarrollada en el marco de la tesis doctoral “Poética de la mirada en la obra artística de Gonzalo Millán. El sujeto radicante en la construcción objetual de la imagen en su poesía escrita y archivo visual”, del Programa de Doctorado en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2012.

ABSTRACT

Gonzalo Millán locates his writing practice in the frame of a dynamic interaction with the Real, using verbal and visual codes (imagedtext) as part of an experimental strategy, where the lucidity and wandering of the poetic gaze aim at a disjunction that enables the interrogation of reality taken as the definitive. The latter is achieved through visual access points or zones that lead the writing practice enabling the emergence of generative simulacra of inter-artistic dialogues in the creative context of his artistic work. The analysis of poems “Santa Águeda” series which are part of the *Claroscuro* and cards from the *Archivo Zonaglo* accounts for the process of construction of the poetic image.

Keywords: Simulacra, visual objectual poetry, inter-artistic dialogue, image-text, tridimensional word, perceptual apparatus.

Recibido: 28.02.2013. Aceptado: 25.03.2013.

El proyecto escritural de la trilogía *Croquis* adquiere la condición articulada de sutura de sentido para su poesía escrita luego de *Virus*, en cuyo espacio (1987-2002) fluyen como prácticas escriturales la producción del libro-objeto *5 poemas eróticos* (1990), la traducción al inglés de su poesía en la antología *Strange houses* (1991), la reedición de *La ciudad* (1994), la publicación de la antología *Trece lunas* (1997) y una diversidad de prácticas artísticas que incorporaban la fabricación de sellos postales, junto a prácticas de arte postal, la realización de esculturas y collages. De eso se trató, en parte, su silencio escritural, luego de terminar con la lengua adolorida y con una crisis frente al lenguaje como recurso escritural, al cerrar su primer ciclo escritural con *Virus* y dar inicio vertiginoso al *Archivo Zonaglo*¹.

Las estrategias para construir la imagen poética en la poesía de Millán son diversas y complementarias. Surgen, como el mismo poeta lo entendía, de la lucidez y del desarraigamiento (Freidemberg, 1991), y van más allá de los horizontes que imponen los códigos verbales y visuales. Por ello, Millán somete sus prácticas escriturales a un juego permanente y abierto hacia el descubrimiento de nuevos diálogos interartísticos en su poesía, que en el caso de la trilogía *Croquis*² se vuelven evidentes y programáticos.

¹ El *Archivo Zonaglo* está compuesto por quince mil fichas que expresan parte del arte plástico del poeta iniciado en 1986 y que culmina con su muerte en 2006.

² La trilogía *Croquis* está compuesta por *Claroscuro* (2002), *Gabinete de papel* (2008) y *Autorretrato de memoria* (2005).

En el marco de la problematización sobre el proceso de construcción de la imagen en la obra de Gonzalo Millán, lo que se deja ver es un objeto que cobra visualidad por la reversibilidad de la palabra que convoca a ese objeto. La obra artística de Gonzalo Millán se configura sobre la base de lo objetual-visual, con preeminencia de la imagen y la concisión textual. En el caso de este autor, la palabra está preñada de imágenes que muestran y no dicen algo del mundo observado. Un proceso de instalación de imágenes adaptables, que definen el carácter abierto de su obra, proclive a la integralidad de su poesía escrita y arte plástico. Mirar/leer la poesía de Gonzalo Millán desde la escritura misma, es decir, a través de diversos aparatos perceptuales o miradores, permite acceder al objeto en la mira y los efectos visuales que esta práctica escritural provoca en la lectura. La imagen generada se torna simulacro de la realidad, es decir, esta poesía busca en su proceso creativo gestar efectos de realidad, o bien, crear la realidad, inventarla, ponerla en diálogo, a partir de la materialidad del lenguaje.

La poesía de Millán adapta materiales que transfiere de una obra a otra en su poesía escrita, o de ficha en ficha, como es el caso de su arte plástico en *Archivo Zonaglo*. En este contexto creativo, si la subjetividad es comprendida como la conciencia que se tiene de todas las cosas desde el punto de vista propio, la intersubjetividad sería, por tanto, el proceso en el que compartimos nuestros conocimientos con otros en el mundo de la vida; que, en caso de Millán, se expresan en diálogo fecundo con el mundo del arte y que comparte con las comunidades que visitan su obra.

El carácter intersubjetivo, en su proyecto artístico, manifiesta una cierta disponibilidad a la autorreflexividad y, sus intentos por alcanzar lo real, se hace efectiva en relación con un “otro”, en este caso, otras expresiones artísticas por considerarlo más pertinente a su obra concerniente a la instalación de una mirada desde diversos puntos o zonas de acceso visual que tienen por función introducir un orden diversificado de lo observado, una mirada diversificada, desplegada y no totalitaria, donde la relación entre lenguaje y visión de mundo no es unidireccional, sino recíproca y la construcción de una “imagen otra”, que, por una parte, interrelaciona código textual y visual, y por otra, interdiscursividad artística, desmarcándose de los estados ideales que dan cuenta de la experiencia humana, y asume la realidad externa como proceso, un continuo devenir, fluir, susceptible de desajuste en el lente millaniano. Introduce una mirada que fija el texto y actualiza la imagen, al invocar artistas del barroco, o disímiles objetos en la mira: automóviles, refrigeradores, fotografías, archivos o los personajes que pueblan una “ciudad-simulacro”.

EL SIMULACRO Y SU IMPLICANCIA EN EL MUNDO DEL ARTE

La propuesta de simulacro surge de los componentes del proceso de construcción de la imagen, al situar mediante la práctica escritural un objeto en la mira del artista, y, a partir de ello, la reversibilidad de esa palabra escrita y su sustento dialógico para hacer emerger tridimensionalmente la figura del simulacro como elemento clave en la poética de Gonzalo Millán.

Uno de los autores que estudia el fenómeno estético de la figura del simulacro es Víctor Stoichita³ (2006), quien aborda en su libro *Simulacros: El efecto Pigmalión. De Ovidio a Hitchcock* el límite entre arte y realidad, centrándose en la idea de que la imagen parece poseer una existencia propia. Este crítico de arte rumano hace un recorrido del concepto de imagen/simulacro desde Platón hasta Baudrillard. Así, el filósofo griego, en un pasaje inserto en *El sofista* presenta una doble posibilidad de fabricar imágenes (*eidoloipoiké*): el arte de la copia (*eikastiké*) y el arte del simulacro (*phantastiké*). La imagen-eikon (imagen-copia), sometida a las leyes de la mimesis, toma su lugar en la historia de la representación occidental; en cambio, la imagen-simulacro no tendrá la misma suerte de aceptación, y es desplazada por su carácter borroso, difuso y problemático.

En el análisis de Stoichita, esta construcción artificial, carente a veces de modelo, se presenta con vida propia, esta vez, ya no copiando necesariamente un objeto, sino que proyectándose en el mundo, en su condición de existencia. De tal forma, propone investigar la presencia del simulacro en el seno mismo de la mimesis, a partir, como señala el propio autor, de que no fue barrido por el platonismo ni fue la modernidad la que lo (re)descubrió. Él consigna que el simulacro parte del mito fundacional de Pigmalión y sus repercusiones han impregnado la historia de la representación. Esta perspectiva analítica se orienta a relevar y revelar la historia del simulacro como una constante, al inscribir el arte del simulacro como componente esencial de la estética occidental, sin por ello obviar su carácter fascinante y transgresor como motivo de su confinamiento hasta en el aún vigente ¡No tocar!

Stoichita, en la introducción de su libro *Simulacros* (2006), argumenta que hace casi tres siglos las obras de arte encontraron su claustro en los museos. De tal modo, se quiso prevenir cualquier intento de superar la percepción óptica, considerada como la única aproximación aceptada para acceder a la obra desde la experiencia táctil. Así, la fórmula ¡No tocar! pasó a

³ Víctor Stoichita es un crítico e historiador de arte rumano, que aparece dentro de la programación de *Croquis* como epígrafe inaugurando la poesía y poética de *Gabinete de papel*, segundo libro en el orden de Millán y último en publicarse.

constituir la consecuencia de privilegiar, en la obra de arte, la imagen sobre el objeto, subrayando, como indica Stoichita, su parte de irreabilidad. En esta lógica, tocar la obra equivale a retrocederla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden de lo imaginario.

En el marco de este asedio a la imagen, se advierte que, en la poesía de Gonzalo Millán, no todos los poemas responden al tropo del écfrasis, ni tampoco aquellos que se articulan desde la descripción del objeto de arte (real o imaginado) rubrican en un mero ejercicio ecfrástico. Una constante y sello en la creación artística de Gonzalo Millán es el proceso premeditado de construcción de la imagen poética. En dicho proceso el poeta no apela a una estética en particular, sea barroca u otra, sino que se configura igualmente como una constante el diálogo interartístico entre poesía y diversos modelos artísticos⁴ en el proceso de construcción de la imagen poética, preñado, a su vez, del empleo de distintos recursos retóricos y figuras literarias.

La mirada del programador de *Croquis* se hace posible por medio de la palabra escrita que funciona, a su vez, como artificio perceptual, aparataje que cambia según el objeto en la mira, se concretice la descripción lingüística del objeto, implicando en dicha descripción, la manipulación escritural de elementos que conciernen al objeto aludido o evocado, donde resalta lo postural o perspectiva para asumir la imagen que se gesta y, de esta manera, la emergencia de otro objeto que se configura zafado del mero acto mimético y plasmado en tanto objeto que cobra vida propia y que excede a su relación dialógica con los modelos artísticos.

El objeto otro, en su materialidad verbal, es un artefacto que incita al diálogo interartístico, en el ejercicio de la lectura, al poseer el poema en su condición objetual, la etiqueta de otro fabricante como constatamos de modo más evidente en *Gabinete de papel*, libro bisagra en *Croquis* y propuesta poética al mismo tiempo, capaz de acoger imágenes⁵ de *Trece lunas*. Dicho lo anterior, con la palabra millaniana no estamos frente a un tradicional ejercicio de descripción del objeto, ecfrástico⁶ o no, ya que en el proceso de

⁴ Gonzalo Millán incorpora los códigos que ofrece el mundo del arte antiguo o contemporáneo para producir o postproducir poesía emparentada con la pintura, la fotografía, el cómic, cine, el haikú u otras manifestaciones o movimientos artísticos que resultan fundamentales en la configuración de su poética.

⁵ Poemas del libro *Vida* (1984) se trasladan o postproducen en *Gabinete de papel* (2008), sustentando el movimiento de colección, selección, edición y reedición de un ciclo escritural (*Trece lunas*) a otro (*Croquis*).

⁶ Uno de los estudios que aborda con mayor profundidad el concepto de écfrasis es el de María Inés Zaldívar (1998), para quien el empleo de este tropo tiene fines estéticos al pretender recrear y representar por medio del lenguaje y sobre la hoja de papel, un objeto de arte plástico. Zaldívar plantea que el écfrasis es un recurso que responde a una de las formas más amplias de intertextua-

escritura existe un componente postural –una cierta direccionalidad escritural⁷– que determina la aparición del objeto no sólo en tanto imagen, sino de otro objeto que, para efectos analíticos de este estudio, lo concebimos en la figura del simulacro, presente en la historia de la creación artística desde los tiempos de Ovidio, y que en la palabra de Millán alcanza sus propias connotaciones textuales, en tanto dicha palabra poética⁸ se reviste de superficie, espesor y núcleo.

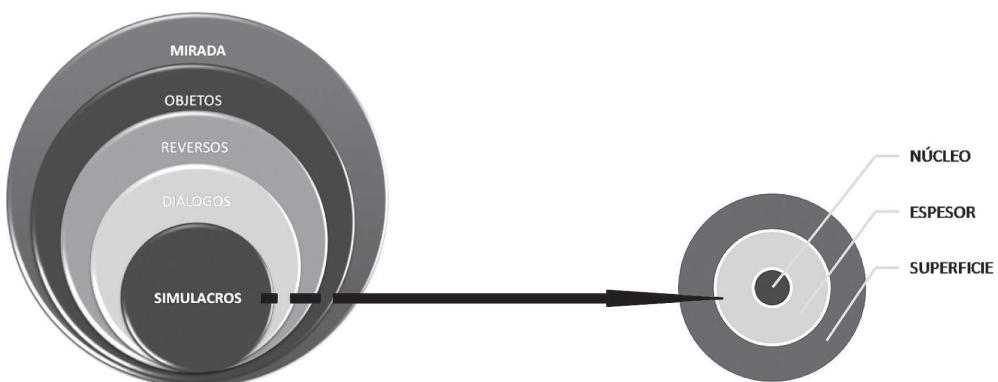


Fig. 1. Simulacros y tridimensionalidad de la palabra poética.

La construcción de la imagen visual se orquesta sobre una relación dialógica y no dialéctica entre escritura y lectura, es decir, el objeto erigido en imagen por medio de la mirada se diversifica y construye desestimando la fijeza de esa mirada, por muy cómoda que parezca. De ahí, la práctica de Millán de trabajar su poesía escrita y plástica con series. En tal sentido, la fi-

lidad, porque 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 (color, línea, forma, volumen) en la lógica de evocar objetos del arte plástico.

⁷ El concepto de direccionalidad escritural, introducido en este análisis, atiende a la idea de ejercicio postural en la escritura que, en sí, es movedizo en la obra millaniana. Gonzalo Millán, en vez de escribir con un lápiz o un teclado (frontal sobre un plano), utiliza –figurativamente– un *joystick*, algo así como un comando o palanca de juego que determina la tridimensionalidad de su palabra y las posiciones de quien habla y de quien mira en la imagen poetizada en el texto.

⁸ En este estudio se asume que la palabra poética millaniana, y sus propiedades interartísticas, se erige mediante el código verbal en superficie y espesor de, pero su constructo –primera fase de la edificación de la imagen– va más allá del ejercicio de descripción lingüística, dependiendo desde dónde o sobre qué ejercicio postural se asume la concreción de la imagen y su proceso transformativo en las series propuestas por el poeta, para alcanzar el núcleo de la palabra poética o la esencia del simulacro dialógico con el mundo del arte y la vida.

gura ecfrástica totaliza la mirada frente al objeto de arte aludido; en cambio, en la configuración de una imagen otra, encarnada en el simulacro, la mirada se diversifica, al contar imágenes que en su disposición serial admiten plegar el espacio poetizado⁹.

El objeto creado por el artista Millán en la obra Santa Águeda del pintor barroco Zurbarán nos hace ver un primer simulacro-superficie por la selección previa de los materiales que juegan a favor de su mirada. De tal forma, la direccionalidad escritural de Millán nos viene dada por la posición (postura) que adopta como testigo de la imagen mediatizada por la materialidad instrumental de la técnica, recreando su propio claroscuro, subvirtiendo, desde la mirada, el modelo artístico seleccionado. Así, el primer poema configura el simulacro superficie en la “Primera visión”.

La santa es una joven delicada
De mutilados pechos
Vestida con boato, púrpura,
Morado, negro y dorado.
La joven muestra el símbolo
De su martirio: los pechos
Flotando sobre la sangre
Que recoge una bandeja.
(Millán, 2002: 13).

La panorámica del aparato perceptual millaniano absorbe (incluye) los componentes fundamentales del personaje de Santa Águeda. La condición humana del objeto en la mira, *Una joven delicada*. Su estado presente, *de mutilados pechos*. La condición física de su ornamentación, *vestida con boato, púrpura, morado, negro y dorado*. Su disposición y pose, *La joven muestra el símbolo de su martirio*. El objeto de dicho martirio: *los pechos flotando sobre la sangre que recoge una bandeja*. Esta primera visión es ejecutada en ocho versos, consagrando como constante la concisión, precisión y detalle de la imagen poetizada por Millán.

⁹ En esta investigación se asume el espacio plegado como estrategia escritural visual capaz de plegar el espacio poetizado, que se manifiesta cuando existe más de un punto o zona de acceso visual temporalmente marcados, disponible para leer un poema o una serie de poemas presentes en un poema-imagen u obra en particular en la poesía de Millán. Plegar imágenes a través de la escritura en el proceso creativo, le permite a Gonzalo Millán dirigir la mirada sobre el objeto poetizado, descubriendo (inventando) nuevas dimensiones en tiempo y espacio. Los retrovisores que instala Millán en su trilogía *Croquis* dan cuenta del uso de este recurso a partir de la reversibilidad y la semiosis ilimitada propia del signo verbal.

El tercer poema de la serie de Santa Águeda, titulado “Transparencia de la Santa Mariposa”, muestra el espesor de la palabra millaniana en la construcción de su propio simulacro de la santa. En este acometido, Águeda, aquella joven delicada del primer proceso descriptivo, se transfigura en *La Santa Mariposa*, metamorfosis ovidiana¹⁰ del objeto que toma vida. En el espesor de la palabra poética, de esta *segunda visión*, cuenta con espacio suficiente para salir del primer plano de la *primera visión* y moverse a diestra y siniestra entre la luz y la sombra, al antojo de quien manipula el aparato que la proyecta.

La transparencia está fija en la pantalla
como una alucinación sumisa
o un dócil espejismo.
(Millán, 2002: 15).

El estado inicial de la imagen proyectada, a través de la lámina empleada –una transparencia– sitúa el poder de quien manipula el proyector de la imagen. Al estar estática en la pantalla, fija el texto en un punto de partida cuya condición sumisa y dócil permite encuadrar la belleza virginal de la santa, evidenciando un primer efecto de realidad o golpe al ojo. Luego, quien construye la mirada rompe la quietud de lo visto, y manipula el aparato perceptual captando el vaivén de la imagen.

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.
(Millán, 2002: 15).

El mirador de Millán, el lente que capta la diapositiva es regulado o ajustado digitalmente al deleite de quien tiene el control sobre la imagen proyectada. El salto de la mariposa se hace posible gracias a quien le otorga vida o nueva vida en su metamorfosis de santa crisálida, protegida, envuelta, a mariposa exuberante de belleza. El simulacro-espesor pone en la mirada los avances y retrocesos por el espacio creado en el acto de manipular el lente por parte de quien construye la imagen. Este juego de luz y tinieblas resulta

¹⁰ *Metamorfosis* es el texto donde Ovidio presenta el mito de Pígmalión y su escultura cobra vida al escuchar los ruegos del escultor, transformándose la escultura en su esposa Galatea.

clave para provocar el efecto de movimiento del salto, tan giratorio como la redondez del lente que capta la imagen de la *Santa Mariposa*.

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.
(Millán, 2002: 15).

La *Santa Mariposa* creada por Millán como simulacro de la imagen pintada por Francisco de Zurbarán, en su exposición, transita de la máquina proyectora que le da la vida a la sala inmueble del Claustro de los Bojes en Sevilla, España, y de ahí, al Museo de Fabre en Montpellier, Francia, de sur a norte en el mapa europeo. Del simulacro millaniano a la pantalla desprovista de imagen. Ese ir y venir es el claro y el oscuro en la materialidad de la imagen gestada.

Permanece allí quieta por un rato
Desplegándose temblorosa.

Estos dos versos concentran, de algún modo, la ética escritural de Millán. El acto de fijar el texto –la imagen– admite al mismo tiempo su necesidad de actualización, que en la obra millaniana cobra sentido en los procesos de producción y postproducción, así como en el proceso de edición-escritura y reedición-reescritura. La mariposa-simulacro quieta por un rato implica, en su propio claroscuro, el acto del movimiento al desplegarse temblorosa¹¹. La podemos ver, ahí está, como la palabra en su espacialidad, moviéndose, mutando:

El manto púrpura que la envuelve
Con sus sangrientos lazos
Le da unas alas de dañada mariposa.
(Millán, 2002: 15).

El ropaje que la envuelve, primero la protege y luego la exhibe, de tal manera, las alas de dañada mariposa, la muestra completa, mutilada. Esta mutilación no resta belleza, sino que la constituye, la incorpora, no la anu-

¹¹ La idea de temblor en la escritura de Millán la rescatan Francisco Leal (2001) y también Alejandro Zambra (2010).

la ni la oculta, se deja ver. Así, podemos constatar en este poema las ideas de belleza de Tanizaki¹² (2008), preanunciado en el epígrafe de *Claroscuro*, incluyente de la sombra como factor constitutivo del ser y de la belleza de toda expresión artística.

Volviendo al simulacro de Ovidio, que rescata Stoichita (2006), en el mito de Pigmalión, la obra (estatua) es fruto de la imaginación del propio escultor chipriota. Así, la estatua que cobra vida sería un ser extraño, un artefacto dotado de alma y cuerpo. Un fantasma, un simulacro, con la propiedad de desbordar y borrar los límites entre imagen y realidad, como puesta entre paréntesis de la mimesis y como desviación del deseo al desvelar su origen erótico. Para Stoichita, después de Nietzsche y de Freud, nadie duda de que cualquier imagen fabricada por el hombre es un receptáculo de poder, un dispositivo de la libido, y que tanto la creación como la contemplación de las imágenes obedecen a ciertas pulsiones escondidas, provocando extrañamiento su uso, que Stoichita dice reconocer en el mito de Pigmalión como arte figurativo.

Si los mitos de Narciso y Pigmalión se refieren al mito acerca de la imagen, este último dice relación con la imagen-obra, en el que la obra (estatua de mujer) es el motivo principal de la historia y el medio en el que se produce un cambio simbólico y el juego donde se alternan irrealidad y realidad. La obra *Galatea* es el cuerpo del deseo y asimismo, el cuerpo de la imagen, el objeto/imagen, en clave tridimensional por el acto de esculpir. El arte de ocultar el arte, celebrado por Ovidio en el mito de Pigmalión, sitúa a esta figura mítica en los borrosos orígenes de la fabricación de simulacros en los que el ilusionismo estético combina las fluctuantes relaciones entre estética, magia y habilidad técnica, dando consistencia a una antropología del objeto estético. Así, el efecto Pigmalión surge en el texto *Metamorfosis* de Ovidio. El efecto de cobrar vida se confía a los poderes del texto en toda su dimensión y naturaleza textual.

En el cuarto poema “La flor de los cartujos (4)”, la transparente mariposa del poema anterior revierte el proceso de metamorfosis hasta configurarse en *capullo de un gusano de seda*.

La niña Águeda es el desflorado
Capullo de un gusano de seda.

¹² Escritor japonés (1885-1965) considerado como un autor fundamental en la plasmación de la novela contemporánea nipona. Jugó un rol principal en el entrecruzamiento de la cultura y el arte occidental y oriental. Uno de sus aportes de mayor repercusión fue su ensayo sobre la estética japonesa *El elogio de la sombra*, escrito en 1933.

La tronchada flor de los cartujos.
(Millán, 2002: 16).

Este poema breve, de tres versos, da vida al capullo que cubre al gusano de seda. La niña flor es el desflorado capullo y la flor de los cartujos, queda así de manifiesto el martirio de la virgen, al mismo tiempo que complementa su condición de niña protegida, proveniente de una familia noble y acogida de Sicilia y, por elección propia, protegida por el amor que profesa hacia Jesucristo al servicio de su fe, de acuerdo a la historia rescatada entre los años 230 al 250 d.C. En dicha condición es perseguida por el poder de Quintianus¹³, un pretendiente que quiere someterla, torturándola hasta su muerte. La flor de los cartujos se erige como imagen para completar, en el espacio de la transformación de mariposa a flor y de flor a capullo de gusano de seda, el simulacro de Santa Águeda iniciado con la transparente mariposa.

En el noveno poema titulado “Los panes (9)” encontramos el núcleo del simulacro construido por Gonzalo Millán. Aquí, el poeta artista nos lleva a ver más allá de la superficie, previo trayecto por el espesor de la imagen-texto elaborada en un viaje de transformación interior, pero no intimista de la palabra. El simulacro de Santa Águeda en “Los panes” nos muestra la funcionalidad del simulacro, concluyendo su proceso de transformación y santificación.

Águeda es la panadera de su propia carne.
Tiene el hueco de un horno en su pecho.
De allí saca panes de dulce recién horneados.
(Millán, 2002: 21).

Gonzalo Millán, en la construcción de la imagen simulacro a nivel del núcleo de la palabra, va más allá de la descripción de *la joven delicada* (superficie), prosigue el trayecto de crisálida a *Santa Mariposa*, volviendo a su forma de *capullo de gusano de seda* (espesor) y completa la transformación de la Santa en *la panadera* (núcleo). Esta vez, el proceso de santificación

¹³ Quintianus o Quinciano en algunos textos aparece como senador o procónsul obsesionado con poseer el cuerpo de Águeda y dominar su voluntad. La virgen había rechazado siempre sus pretensiones, y el desirado gobernador prometió reducirla intimándola con la persecución y los tormentos a que se hacía acreedora por su constancia en defender su amor por Cristo y la fe cristiana (Francisco Martín Hernández). Disponible en http://mercaba.org/SANTORAL/Vida/02/02-05_AGUEDA.htm.

de Águeda se entronca con la alegoría cristiana de la multiplicación de los panes y del pan-cuerpo de Cristo. Esta santa de las nodrizas en versión Millán subvierte la mutilación, al integrar su particularidad como santa-mártir, para ofrendar de los pechos, el alimento vital.

La mutilación-castigo es revertida en la imagen levantada por Millán, al convertirse la extirpación de los pechos en un bien común, el producto de la frescura, de lo germinal, la buena nueva, *panes de dulce recién horneados*, excedente de la palabra, distinta a la crisis con el lenguaje alcanzada con *Virus*, sino que más bien, esta vez, de ese pan se accede al acto de comulgar con la palabra, de ir al encuentro, la comunión, actualizando, una y otra vez, la imagen escrita en tanto uso nuclear del código verbal.

ARCHIVO ZONAGLO Y LA CULTURA VISUAL

En la obra artística de Gonzalo Millán, el gesto de *Sí tocar el arte*, resulta revelador para entender su ética (prácticas escriturales y artísticas), su estética (las relaciones y trayectorias de las formas que asume su poesía y archivo visual) y su poética (la que constituye al sujeto errante en el proceso de creación artística). Al respecto, William Mitchell (2005) en la formulación de su concepto de *imagetext* da cuenta de la heterogeneidad de la representación y el discurso, a partir del denominado giro de la imagen que nos remite a los regímenes de vigilancia, espectáculo y control ejercidos por los medios audiovisuales y digitales en el proceso de construcción de mundos y realidades.

Mitchell (2005) apela a que dichos regímenes configuran un lugar físico y mental que opera entre las imágenes. Con ello, las relaciones iconológicas e interdiscursivas responden a una contextualización cultural y epistemológica de figuras heterogéneas entre imagen y texto. En el caso de este estudio, dicha contextualización la visualizamos en la emergencia del *Archivo Zonaglo* (poesía visual) paralelo al cierre del primer ciclo escritural de Millán con la publicación de *Virus*. Así, el *Archivo Zonaglo* se instala como otra lengua o escritura paralela que entreteje el silencio escritural poético de Millán hasta la aparición del proyecto *Croquis*.

Las relaciones iconológicas e interdiscursivas, de acuerdo a Mitchell (2005), constituyen un espacio de tensión y transformación donde se articula la noción *imagetext*. Este espacio, a su vez, habilita tres variantes de contacto e interacción entre el plano verbal y el plano visual: Imagentexto: relativo a la producción de poesía visual; Imagen-texto: la variedad de relaciones entre lo visual y lo verbal; Imagen/texto: la ruptura, escisión, sepa-

ración entre lo visual y lo verbal. La contextualización cultural de figuras heterogéneas entre imagen y texto (en nuestro caso de fichas y poemas) responden a posibilidades de suturas entre lo imaginario y lo simbólico, es decir, a la plasmación de sentido sobre lo real. Desde esta perspectiva, la producción millaniana encuentra su quiebre escritural con *Virus* en su clave verbal para luego lograr, terapéuticamente o no, un encuentro con otra forma de poetizar, esta vez en el soporte de fichas.

El megaproyecto de *Archivo Zonaglo* (1986-2006) puede ser accedido como una autobiografía visual, al mismo tiempo que erigirse como archivo visual disponible para su visita, respondiendo a una contextualización de veinte años de cultura dialógica al haber registrado visualmente lo pasado por alto, configurando en su proceso productivo un gesto y acto de registro (verbal y visual); de identidad traspasada a lo colectivo y lo múltiple en el proceso de reconocimiento; de memoria/olvido, en el proceso de fijación y actualización; y por cierto, de traducción, producción y postproducción de los objetos que se tornan visibles en el archivo. Y que, tal cual lo advierte Mitchell, entre textos e imágenes no existe orden jerárquico alguno.

Abuelos maternos. N° 58.

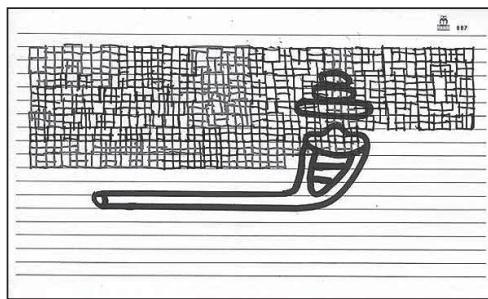


El dibujo rápido sin detalles nos advierte de la presencia que simula la clásica foto del álbum familiar de los recuerdos. Este simulacro también sirve para mantener vigente y presente su origen materno ya desaparecido por la extinción de Gabriela, su madre, y con ello a su padre, emparentado con esos abuelos: los padres de Gonzalo Millán eran primos. Y al mismo tiempo, Millán va al rescate de unos abuelos sureños que en otra época brindaron cobijo y seguridad a su madre, que es quien finalmente está restituida en

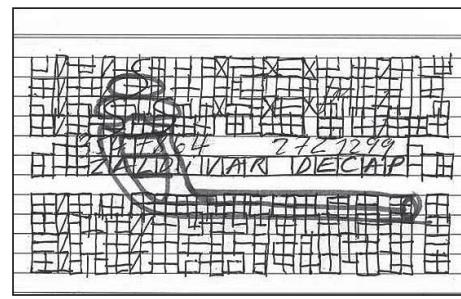
imagen por sus padres, una nueva forma de nacer, para una nueva vida por vivir, evidenciada en la figura del simulacro.

Así como *Zonaglo* alude a otra lengua, *Croquis* es para Millán otra propuesta de escritura, esta vez haciendo más explícito un diálogo interartístico. De tal modo, en Gonzalo Millán la imagertexto se traduce como el objeto poetizado. Este objeto es lo otro y en *Croquis* funciona como reverso, doble, y más cercano a la figura del simulacro como hemos indicado con anterioridad, ya que este objeto, lindante asimismo con la figura de la hipotiposis, es capaz de crear efectos de realidad, estando el proceso de creación artística al servicio de una poesía objetual visual que está prohibida en una propuesta sugerente de triunfo de la ilusión estética frente a la inalcanzable realidad (lo real) y objetividad (lo objetivo) en la tensión lenguaje/mundo.

Gonzalo Millán, de igual manera que otros artistas visuales, asume el problema de la representación en sus series como la imposibilidad de alcanzar lo real. Para ello, y a partir de los procedimientos que están presentes en su poesía verbal, merodea el objeto desde distintos focos perceptuales. Una forma, como lo proyecta esta serie, es contextualizar el objeto en su uso y circunstancias. De este modo, al sobreponer las pipas en el plano de la ciudad habitada y visitada, la torna realidad cercana, parte de sus afectos como se aprecia en las inscripciones *Zaldívar – Decap*, el amor y la amistad, son dos maneras de representar a la pipa objeto de cotidianidad.

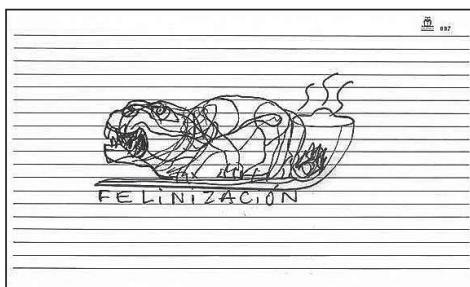


Ficha N° 86.

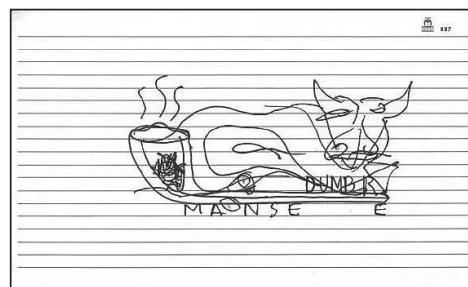


Ficha N° 90.

También, otra forma de merodear lo que está en la base del arte de René Magritte y su problematización en *Ceci n'est pas une pipe* es duplicar la representación de la pipa como proceso de animalización ya sea felina o taurina y el carácter transformacional del objeto.



Ficha N° 257.



Ficha N° 258.

A Gonzalo Millán no le interesa la sustitución del cuadro por el texto, como pudiera entenderse en el ejercicio ecfrástico, sino más bien disponer en el objeto su capacidad dialógica, gracias a la reversibilidad y a la semiosis ilimitada que permiten los signos verbales trabajados en *Croquis* como una suerte de resolución de la teoría poética viral del (sobre el) lenguaje planteada en *Virus*. Así, la cabeza de *Autorretrato de memoria* en su flexibilidad circular¹⁴ como cierre de su segundo ciclo escritural, se da a un encuentro sugerente e integral, en tanto dispositivo, con la cola del cierre de su primer ciclo escritural en *Virus*, mordiendo (degustando) la amplitud de las posibilidades escriturales que ofrece el lenguaje cuando éste se dispone a un diálogo interartístico, tal cual lo somete a prueba y comprueba con *Archivo Zonaglo* y *Croquis*. Ambas creaciones artísticas de Gonzalo Millán nos insinúan en el ejercicio de mirar-leer: “Hazlo tú – Juega tú” con el arte, con la vida cotidiana, parafraseando el problema planteado por Mitchell, el *Archivo Zonaglo* y *Croquis* nos libera de los regímenes de espectáculo, vigilancia y control. Millán nos dispone y sitúa, a través de estos medios, capaces de provocar efectos de realidad, en diálogo fecundo y generativo con la imagen escrita.

Para esta perspectiva de análisis, el aspecto focal postural de la mirada (desde donde se mira), el objeto en la mira, el reverso (de ese objeto) y la naturaleza dialógica de ese reverso, dan forma integral a sus simulacros; simulacros de relaciones personales, simulacros de vidas macroscópicas y microscópicas, de muertes, de ciudades, de objetos de arte, de gabinetes que albergan arte y simulacros de la memoria colectiva, surgida de un simulacro de autorretrato.

¹⁴ La figura del *Ouróboros*, dragón que se muerde la cola, está presente en las prácticas escriturales de Millán. De tal manera, el poeta re-une sus ciclos escriturales *Trece lunas* y *Croquis* con la figura matemática de la *lemniscata* o símbolo del infinito.

A modo de conclusión, la poética de la mirada en Millán establece un juego a partir de la escritura que da inicio a la construcción de la imagen poética, que se disloca y dispersa al disponer de series que desafían a otros objetos y configuran simulacros, sean éstos del arte o de la vida. El análisis de poemas y fichas demuestra una constante en esta práctica escritural concerniente en buscar el desajuste productivo del foco de quien poetiza, poniendo en cuestión lo definitivo de la realidad en tanto búsqueda de una pretendida objetividad. La obra artística de Millán descubre las bondades y perspectivas que le permite diversificar las zonas de acceso visual en la escritura para aprehender el objeto, su reverso y la capacidad dialógica de *lo otro* de la imagen en la producción de su poesía verbal y visual.

REFERENCIAS

- Aguirre, Gonzalo. (2011).) *Archivo Zonaglo*. Archivo personal de Gonzalo Millán (1986-2006). Digitalización y selección de 500 fichas de archivo digital de Gonzalo Aguirre.
- Freidemberg, Daniel. (1991). Gonzalo Millán. La tarea del poeta es crear la realidad. Buenos Aires: *Diario de Poesía*, 28-29.
- Leal, Francisco. (2001). Las Fichas de Gonzalo Millán. Notas al margen. *Área*, 4, 111-124.
- Millán, Gonzalo. (1987) *Virus*. Santiago, Chile: Ediciones Ganimedes.
- _____. (1990). *5 poemas eróticos*. Estocolmo, Suecia: Ediciones Kunza + Fénix.
- _____. (1991) *Strange houses* (Annegret Nill, trad.). Ottawa, Canadá: Split Quotation.
- _____. (1997) *Trece lunas*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2002). *Claroscuro*. Santiago, Chile: RIL Editores.
- _____. (2005) *Autorretrato de memoria*. Santiago, Chile: Ediciones Diego Portales.
- _____. (2008) *Gabinete de papel*. Santiago, Chile: Ediciones Diego Portales.
- Mitchell, William J. T. (2005). No existen medios visuales. En Brea, J.L. (coord.), *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 17-26). Madrid, España: Akal.
- Stoichita, Víctor. (2006). *Simulacros: El efecto Pigmalión. De Ovidio a Hitchcock*. Madrid, España: Siruela S.A.

- Tanizaki, Junichiro. (2008). *El elogio de la sombra*. Madrid, España: Ediciones Siruela S.A.
- Zaldívar, María Inés. (1998). *La mirada erótica. Gonzalo Millán/Ana Rossetti*. Santiago, Chile: RIL Editores-Café Central Barcelona.
- _____. (2011). *Arte escrito. Antología de poemas ecfrásticos chilenos*. Santiago, Chile: Borde Libre Ediciones.
- Zambrano, Alejandro. (2010). Apuntes sobre Gonzalo Millán. *Trilce*, 29, 43-50.