



Más allá de la frontera: adscripciones contextuales de la obra de Eduardo Milán

Pablo López Carballo¹

Resumen. El presente artículo se propone una revisión de los conceptos que habitualmente se utilizan para la adscripción contextual de una obra poética. En este caso, se estudia la pertinencia de ubicar a Eduardo Milán (Rivera, Uruguay, 1952) dentro de los diferentes límites geográficos y políticos y la necesidad de buscar nuevas categorías que permitan dar cuenta de la alteración de los mismos. Análogamente, se hace indispensable repensar los elementos que determinan su situación dentro del panorama literario.

Palabras clave: poesía; transterritorialidad; lenguaje; contexto.

[en] Beyond the border: Contextual ascriptions for the work of Eduardo Milán

Abstract. This article aims to review the concepts that are commonly used for the contextual ascription of a poetic work. In this case, it is studied the appropriateness of locating Eduardo Milán (Rivera, Uruguay, 1952) within the different geographical and political limits and the necessity of finding new categories which may account for their alteration. Similarly, it seems indispensable the rethinking of the elements which decide his situation within the literary scene.

Keywords: poetry; transterritoriality; language; context.

Sumario. 1. Eduardo Milán en la tradición poética uruguaya. 2. Eduardo Milán en el contexto de la lengua española. 3. El lenguaje como contexto.

Cómo citar: López Carballo, P. (2017) Más allá de las frontera: adscripciones contextuales de la obra de Eduardo Milán, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 46, 439-461.

Para ubicar la obra de Eduardo Milán dentro de un contexto literario, político social determinado se hace necesario, antes que nada, atender a una serie de cuestiones que van desde la consideración de dicho análisis en tanto que operación exterior, en principio ajena a la obra, hasta el estudio del papel que, en la sociedad actual, desempeñan los diferentes elementos con los que se está formulando la adscripción a uno u otro discurso. Al operar de esta manera, se pretende, por una parte, evitar determinado afán clasificatorio generalista (nunca el provechosamente específico) y así afrontar dicha tarea de localización de manera abierta pero eficiente. Por otra,

¹ Universidad de Salamanca, España.
E-mail: pablolopezcarballo@usal.es

se busca eludir cualquier tipo de reduccionismo que pudiera obstaculizar una comprensión integral de la obra de este autor. Por ello, resultará oportuno especificar que el trabajo de Eduardo Milán se nutre y opera desde diversas perspectivas y tradiciones culturales. De ahí, que la existencia de varios contextos vinculados al trabajo del poeta, con sus respectivas peculiaridades y especificidades, impida eludir la relevancia y posición ocupada por cada uno de ellos, en detrimento de la adscripción a un único panorama. Tales entornos, donde es posible observar movimientos de desarrollo o ruptura que hacen de ellos entes en continua mutación, podrían encuadrarse dentro de una dinámica que fluctúa entre “el pequeño contexto” y “el gran contexto”², interesándonos aquí especialmente este último por responder —tal y como se verá tras el análisis propuesto a continuación— más convenientemente a nuestro propósito. A causa de todo lo anterior y como exigencia de tal multiplicidad, a lo largo de las siguientes páginas se considerará la importancia que cada uno de esos entornos tiene en la obra de Eduardo Milán, así como la pervivencia, cambio o distanciamiento que es posible detectar en relación a los mismos.

Así, en primer lugar, atenderemos al contexto originario, en este caso el uruguayo, apartado en el que se estudiará la pertinencia de la inclusión del autor en un sistema literario nacional que, convencionalmente, tiende a estar dominado y moldeado por condicionamientos más amplios que los puramente literarios. Posteriormente y continuando con la dinámica oscilante mencionada, se situará al poeta en relación a otras poéticas hispanoamericanas que han influido de manera directa en su escritura. Por último, ante la necesidad de acudir y formular un panorama específico que responda de manera más directa a los intereses propios a esta obra —y no a los del sistema donde habitualmente ha sido localizada— trataremos de examinarla desde el punto de vista ofrecido por una de las constantes detectadas en los diversos enfoques anteriormente resaltados, a saber, la persistente atención al lenguaje poético como medio de comprensión e intervención sobre la realidad. Con la finalidad de ahondar en este posicionamiento, se estudiará, de manera general, el papel desempeñado por el lenguaje en la sociedad actual, así como la particular propuesta del poeta en relación al mismo y a las posibilidades ofrecidas por el discurso poético dentro de esa perspectiva. Con ello, se hará posible trazar un itinerario fidedigno del marco en el que se circunscribe la poesía de Eduardo Milán, que permita su posterior análisis y comprensión.

1. Eduardo Milán en la tradición poética uruguaya

A la hora de enfocar la relación de Eduardo Milán con la tradición literaria uruguaya podrían adoptarse dos perspectivas diferentes pero no exentas de relación y capacidad complementaria. Por una parte, su presencia en antologías, estudios o ediciones, en tanto que mecanismos de conformación del sistema literario. Por otra, la vinculación de su obra con poéticas precedentes desde una óptica que privilegie la afinidad o distanciamiento entre ellas. De forma paralela a estas dos

² Nos valemos aquí de la terminología desarrollada por Milan Kundera por resultar especialmente productiva para los objetivos de esta investigación. Véase Kundera (2005)

consideraciones de inevitable referencia, se encontraría además la cuestión de la identidad uruguaya, estudiada en muchas ocasiones desde las propias obras literarias y ostentando un rol fundamental en tales análisis. Así lo ha puesto de relevancia Fernando Aínsa:

en los últimos años se han multiplicado en artículos, ensayos, libros y discursos, referencias a la identidad de América Latina y a la nacional de cada uno de sus países. Se reivindica la identidad hasta en plataformas y programas políticos y la creación literaria no escapa a la mágica resonancia de alusiones implícitas o directas presentes en los géneros más diversos, de la poesía a la narrativa, pasando por el teatro y el ensayo. La atención dispensada al tema de su configuración a través de la ficción lo prueba desde los ángulos más diversos: coloquios, seminarios y congresos, volúmenes colectivos e individuales consagrados al tema, donde se han ido echando las bases de una auténtica metodología crítica para la lectura de la narrativa en la perspectiva de la problemática de la identidad (2002:15).

En este sentido, los estudios sobre la identidad nacional con base en la literatura practicada dentro de las fronteras de un país tienden a constituir un canon nacional que exige para su propia formulación el privilegio de determinados valores comunes por encima de otros. Asimismo, aquellos se sustentan en la idea de que la literatura de un territorio político es algo plenamente abarcable, delimitable y fácilmente exportable³. Gracias a una operación basada en tales principios, los de semejanza y cohesión, logran transmitir una imagen unitaria y coherente de fenómenos sociales y estéticos presumiblemente mucho más complejos. La construcción de este tipo de sistemas puede estar dirigida desde posicionamientos que rebasen las fronteras lingüísticas y culturales, o puede centrarse en algún aspecto en concreto, tal y como ponen de manifiesto los estudios de Itamar Even-Zohar. Este autor ha profundizado en el papel de la literatura en la conformación de las naciones europeas, así como en los criterios que proporcionan los fundamentos para su formulación en tanto que literaturas nacionales:

Para la nueva cohesión socio-cultural a la que aspiraban los agentes de tal empresa, el establecimiento de una lengua nacional y una literatura nacional es equivalente al hecho de adquirir bienes para la propia identificación y la propia construcción, que en otros periodos caracterizaba sólo a grupos dirigentes. El sentimiento del dirigente se ha trasladado, o debería decir ha sido trasladado, del dirigente individual y noble, a todo un cuerpo anónimo llamado “la nación”.

³ Rafael Gutiérrez Girardot ha criticado y relacionado esa formación de una identidad unitaria, además de exótica, con la creación de productos más vinculados al mercado que a la propia literatura: “Hispanoamérica es, efectivamente, diferente, pero esa diferencia no admite ni tales esperanzas ni los desmelamientos “indoamericanos”, ni los “desgarrones” quechua-limeños, ni los “mesianismos” social-realistas, que se agotan en la patética verborrea y en vez de “emancipar” a los clientes que, inversamente al hábito de la profesión de abogado, estos desgarrados han escogido, los convierten en producto de exportación: café, bananas, carne con sabor para los restaurantes y los hogares cristiano-occidentales; militares para la industria bélica; “indios” y “desgarrones” por ellos, para satisfacer ese tipo de menester caritativo de los “filisteos” europeos que consiste en pseudofascinarsse ante “lo exótico” para satisfacer su provincianismo y para corroborar su prepotencia” (Gutiérrez Girardot 1989:11).

Cada miembro de este cuerpo, solo por su participación en “la nación”, ha ganado el derecho a compartir los bienes adquiridos (1994: 358).

Estas palabras podrían ser exclusivamente interpretadas en referencia a un procedimiento histórico concreto y un único territorio pero, en el mismo texto, el autor hará mención al hecho de que se trata de una práctica presente en diferentes regiones y mantenida por culturas que anteceden a las de la Modernidad europea. Con ello, el teórico busca resaltar que las operaciones descritas constituyen la esencia de cualquier fundamentación estatal basada en identidades estético-lingüísticas. De este modo y en relación al tema que nos ocupa, resultaría posible detectar en Hispanoamérica movimientos análogos al mencionado con Itamar Even-Zohar. Tales mecanismos de cohesión han guiado igualmente los estudios de determinados especialistas en literatura hispanoamericana que, aunque enfocando la cuestión desde otras perspectivas teóricas y metodológicas, mantienen una idea principal semejante:

Estoy convencido de que buena parte de lo que entendemos por identidad cultural de América Latina y en nuestro caso por la uruguaya, se ha definido gracias a la literatura, a esas páginas de nuestra prosa y de nuestra poesía donde cristaliza sutil pero intensamente un modo de ser o un paisaje (Aínsa 2002:16).

En este sentido, el caso hispanoamericano se presenta como un proceso especialmente peculiar, debido a que siempre ha vivido entre “contradictorias aspiraciones de búsqueda de identidad y afirmación nacional por un lado, y de europeización y modernización al mismo tiempo, por el otro” (Goic 1994:23). Por ello, asumiremos aquí ambos polos, sin recurrir de este modo y de forma exclusiva al epigonismo o al universo paralelo como únicos agentes conformadores de la identidad cultural de un territorio.

Por lo que concierne de manera concreta a Uruguay resulta preciso atender, en primera instancia, al hecho de que, a lo largo del siglo XX, ha existido un intento más o menos constante de dicha nación por promulgar determinadas asociaciones entre la poesía y ciertos valores culturales vinculados a su identidad. Además, a ello se suma la fuerte dependencia que tanto una como otros han mantenido con la compleja situación política o social. Sin embargo, esta tónica dominante en la literatura nacional no ha supuesto una determinación insalvable dentro de la obra Eduardo Milán, quien se ha mantenido al margen de este tipo de propósitos. Por su parte, el poeta ha centrado su atención en la creación de una obra propia, antes que en la preocupación porque su poesía encajase dentro de lo que era entendido en tanto que ideal literario dentro la sociedad y cultura uruguaya o promocionado, desde diversos ámbitos, como identidad uruguaya. Por lo que respecta a los estudios literarios referidos particularmente a la poesía es fácilmente constatable el hecho de que suelen adolecer de los mismos problemas mencionados a propósito de los criterios de semejanza y cohesión, con lo que se termina por establecer unas bases modélicas en las que encajar los textos analizados.

Por otro lado, también se hace igualmente posible detectar otra estrategia metodológica que, a pesar de ser opuesta a las de la semejanza y cohesión, mantendría un idéntico fin y resultado discursivos. Esta consistiría en buscar no ya

los rasgos comunes y aglutinadores, sino en resaltar la variedad y el pluralismo de tendencias. Tal procedimiento no presentaría mayores problemas si junto con la caracterización de la producción literaria en tanto que campo heterogéneo, se ofreciesen los criterios que han permitido la inclusión o exclusión de las diferentes propuestas. Sin embargo, la ausencia de valoración se acompaña de cierta falta de exhaustividad en el análisis como requisito y valor asociado a la necesidad de abarcar el mayor número de individualidades posible. De este modo, se genera una visión sobre el hecho literario nacional que ante la imposibilidad de adscribir a un diverso conjunto de autores dentro de una única línea interpretativa celebra el relativismo propiciado por el prurito inclusivo. En este sentido, si anteriormente se hablaba de una excesiva conformidad en los estudios de cariz historiográfico y teórico literario, este tipo de análisis omnicomprendidos —basados ya no en la igualdad sino en la divergencia— suelen ser ofrecidos, de manera habitual, por las antologías que se proponen dar a conocer nombres que, de antemano, parten como desconocidos en un país.

Una vez resaltados los principales procedimientos discursivos desde los que se habla de la literatura uruguaya, y presentada la posición de Milán con respecto a la postura de la identidad, conviene ahora abordar la cuestión de la inclusión del autor en las antologías nacionales; tanto en las pluralistas como en las de unidad cultural. Desde los años ochenta, este poeta mantiene una presencia continuada y constante en buena parte de los estudios antológicos uruguayos, siendo considerado como uno de los escritores más representativos del panorama, y esto, a pesar de que su campo de acción poética está desde antes de esa fecha bastante alejado de su país de nacimiento. Tal presencia estaría sin duda auspiciada tanto por un reconocimiento cada vez mayor en el exterior, como por el carácter generalizador de las antologías que, al hacerse de manera poco particularizada, intentan recoger el mayor número de poetas posible bien sea con criterios de semejanza o bien de multiplicidad. Así, resulta posible encontrarlo en aquellas recopilaciones que han gozado de mayor repercusión, como sería el caso de: *Poesía uruguaya contemporánea, una muestra, diez autores* (Jorge Fernández, 1985); *Contra el silencio. Poesía uruguaya 1973-1988* (Graciela Mántaras Loedel, 1989); *Antología crítica de la poesía uruguaya (1900-1985)* (Roberto Appratto, 1990); *Poesía uruguaya, siglo XX* (Walter Rela, 1994) *Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX* (Washington Benavides et. al., 1995); *La poesía del Siglo XX en Uruguay, antología* (Rafael Courtoise, 2011). Por otro lado y en relación a su presencia en algunas de estas publicaciones, afirmaba el autor hace unos años:

Pregunta: si bien sos acaso uno de los poetas contemporáneos más importantes de Uruguay, reconocido por pares y compatriotas, tu poesía no muestra —al menos hasta donde humilde y pequeñamente pude verlo— relaciones con la de Marosa Di Giorgio, Roberto Echavarren, por citar dos nombres, ¿cómo es tu relación con los compatriotas en ese sentido?

Respuesta: Nunca tuve muchos amigos en el Uruguay pre-exilio, que coincide con la dictadura —los seis años de la dictadura que viví en Uruguay. Mis amigos constantes eran Roberto Appratto, Salvador Puig y Juan Carlos Macedo. Juan Carlos murió. Appratto y Puig son mis amigos. Se trataba de con quién compartir

la desolación y la palabra. Respeto mucho a Marosa y también a Echavarren. Pero no tengo vínculos en general con los escritores uruguayos. (Makovski 2010)

Sin embargo, y a pesar de la declarada reticencia del poeta a formar parte de un grupo literario nacional o determinada estética común, su aparición en los recuentos es constante. De las palabras del autor podría inferirse además la idea de que, para él, sería poco o nada importante responder a un conjunto de valores o identidades marcadas en tanto que ideal nacional, sino que más bien se preocupa por una situación vital y relacionada con la amistad antes que con la literatura.

Otra vertiente, así, a explorar en relación a la poesía uruguaya como marco de referencia del trabajo de Eduardo Milán es la visión que el poeta otorga a la literatura de su país de nacimiento. En este sentido, conviene avanzar que para él la escritura literaria de Uruguay nunca ha sido un territorio que le despertase demasiado interés, tal y como se demuestra en algunas de sus críticas o en entrevistas:

Miguel Ángel Zapata: ¿qué opinas de los críticos que no son poetas?

Eduardo Milán: Para acabar pronto, como dicen aquí, te diré: los críticos que no son poetas sencillamente no me interesan.

MAZ: ¿A qué críticos admiras en tu país?

EM: En mi país no admiro a ninguno (1987: 249).

De las drásticas respuestas del autor se extraen dos valoraciones manifiestas: por un lado, que no considera relevante la producción crítica de ninguno de sus compatriotas y, por otro, que o bien Uruguay no cuenta con la figura del crítico-poeta, o bien ninguno de los existentes es juzgado de manera favorable por Milán. Con respecto al periodo de la Dictadura militar, clave en el desarrollo del país, el poeta se refiere a la lógica decadencia cultural que lo acompañó, así como a un notable declive cualitativo en las propuestas estéticas nacionales, que tampoco la llegada de la Democracia ayudaría a reflotar,

la literatura uruguaya, muy crítica pero no autocrítica, va en busca de su pasado glorioso, salta por encima del periodo militar y cae en el centro de su momento estático: los sesenta. Es el momento de triunfo de Mario Benedetti y Eduardo Galeano, los dos *bestsellers* nacionales. Es el triunfo de la literatura que dice la verdad, que es la muerte de la literatura cuando se convierte en perceptiva ideológica (Milán 1989: 86).

Tras este periodo, Milán destaca lo que entiende como una tradición marginal, centrada en la lengua, con una alta conciencia de lenguaje que partiría de Julio Herrera y Reissig y llegaría hasta Marosa de Giorgio, Ida Vitale, Amanda Berenguer, Roberto Appratto, Salvador Puig o Roberto Echavarren, pasando por Roberto de las Carreras, Enrique Casaravilla Lemos o Sara de Ibáñez.

Así, como consecuencia de este rechazo del autor respecto a los discursos que se convierten en preceptivas, la negativa a vincularse con sus compatriotas poetas por el simple hecho de compartir lugar de nacimiento y la ambigua valoración que

hace de ellos, podría afirmarse que la poesía de Eduardo Milán resulta difícilmente encajable dentro de alguna de esas corrientes de poéticas y estudios homogeneizadores y abarcadores que tienden a encasillar los textos sin atender a sus peculiaridades o diferencias en relación a sus coetáneos y predecesores. También se seguiría la idea de que el poeta no admite la clasificación de la tradición anterior en diversas categorías fijas como fórmula con la que establecer una correspondencia entre lo pasado y lo presente. Su relación con la poesía uruguaya se ubicaría más bien en los márgenes, en ciertas poéticas que no tratan de responder a estos grandes patrones aglutinadores.

Por ello, a la hora de analizar a este autor resultan importantes las matizaciones propuestas por los estudios de Nicteroy Nazareth Argañaraz (1986, 1992), quien ha tratado de señalar cómo la figura del crítico ha ido aportando un discurso sobre la literatura uruguaya que

de acuerdo a sus cánones, elabora y fija el perfil de un escritor, estableciendo cuál es el aspecto de su obra realmente valioso, imponiendo su lectura del autor o los autores en cuestión a las futuras generaciones. Pero esa visión responde a un aparato estético-crítico limitado por su propia época (1996: 417),

y no a la lectura que de él, o ellos, se hace por parte de los autores del presente. Así podría tomarse como ejemplo de lo comentado por Nazareth Argañaraz, es decir, el establecimiento de las categorías fijas desde las que leer la poesía uruguaya, algunos de los juicios críticos vertidos sobre la obra de Julio Herrera y Reissig. Considerado por una buena parte de los especialistas en el tema como uno de los mayores poetas del modernismo hispanoamericano, las valoraciones generales de su obra suelen hacer hincapié en que

se obstina en un ostentoso formalismo, en los sentidos traslaticios, en las trasposiciones, en las rupturas de la previsibilidad, en la anormalidad, en la heterogeneidad léxica, en las mezclas sinestésicas, en las acumulaciones exóticas, legendarias, mitológicas, transculturales, transhistóricas (Yurkievich 1997: 63).

En términos semejantes y partiendo de la obra de Rubén Darío, así como procediendo por comparación y extensión, Guillermo de Torre señala que “encarna quizá con significación más cabal la manera modernista” y añade que “su grandeza no admite paridad sino con la de Rubén Darío” (1969: 11). Siguiendo esta misma estela encontramos a Luis Cernuda para quien, por el contrario, el poeta uruguayo “es ejemplo típico” del modernismo, ya que utiliza “tópicos pasados de moda” y, por ello, le recrimina “no haber desligado su verso de la métrica típica del grupo” (1977: 8). Del mismo modo, algunas otras valoraciones reafirman que “el mundo de la poesía de Herrera y Reissig es en cierto sentido bastante monótono y aun repetitivo: la eglogánima prevalece en su obra y el soneto es una de las estructuras poéticas más usuales” (Sucre 1985: 44). Sin embargo, en ninguna de las críticas destacadas se pone de manifiesto una posible inversión del modelo. Esta y otras cuestiones son capitales para algunos de los poetas que han bebido de su escritura, en nuestro caso Eduardo Milán, puesto que consideran que “criticaba al

modernismo desde dentro, situándose en una posición rupturista frente a la tendencia hegemónica de su época” (Nazareth Argañaraz 1966: 419). Tal posición será comprendida y desarrollada en esos términos por Eduardo Milán e igualmente, desde dicha perspectiva se ha insistido en la importancia de

la empresa de Herrera y Reissig [que] consistió en introducir una dimensión metalingüística a la obra de creación, operación por medio de la que el referente, en su poesía, pasa a ser el repertorio temático y estilístico del Modernismo [...] no sólo como un mecanismo de ruptura, sino también un anuncio de las técnicas vanguardistas posteriores (Nazareth Argañaraz 1966: 419-420).

En consonancia con esta interpretación de los valores estéticos de un autor como Herrera y Reissig, la actitud de Eduardo Milán no será la de continuar la senda de la repetición y la referencia asequible, sino la de revisar y generar nuevas lecturas de la tradición. De este modo, a través de la figura de Herrera y Reissig, se ha tratado de poner de manifiesto aquí que, por un lado, la lectura de Eduardo Milán como poeta uruguayo debe compartir las mismas cautelas interpretativas que suscitan las diversas críticas realizadas sobre el primero. Por otro, que si bien ambos poetas son uruguayos y comparten un imaginario común con sus compatriotas, ello no será óbice para que su escritura trascienda los límites del país y se proponga una empresa estética mucho más amplia y transfronteriza.

Sin embargo, a pesar de todas estas consideraciones, que obligan a mantener una postura de análisis crítica que evite cualquier tipo de reduccionismo de cariz nacionalista basado en la equiparación entre poesía y espíritu de un lugar y una época, la escritura de Milán no es en ningún modo ajena a la realidad de su país de origen. Más bien habría que entenderla en continua pugna dialéctica con su contexto, es decir, como vía de afirmación y representación pero también de rechazo y producción de alternativas. Lo mismo ocurriría en el caso concreto del complejo sistema político y social uruguayo, imposible de eludir en un autor que considera que

el verdadero poeta, si es posible todavía hablar en estos términos, tiene la obligación ética de ser un testigo de su tiempo, más allá del diálogo difícil que siempre ha habido y habrá entre poesía y mundo, entre poesía y realidad. Debe arreglárselas para, desde el entramado verbal del poema, dar una imagen no mentida de la realidad, al margen de la cuota de “mentira” que requiere todo arte (Milán 2004: 55).

Para Milán el panorama uruguayo mantiene un peso específico e irrenunciable en la creación poética puesto que el lenguaje literario es entendido por este autor en tanto que mecanismo de respuesta ante la realidad. Así, la represión a la que fue sometida su familia por parte de la dictadura, nos da la medida de esta necesidad de respuesta poética, claramente constatable en el periodo 1991-1996⁴, donde se engloban los libros *Errar*, *La vida mantis*, *Nivel medio de las aguas que se besan*, *Algo bello que nosotros conservamos*, *Circa 1994* y *Son de mi padre*, volúmenes

⁴ Fechas de publicación, no de escritura.

que mantienen una preocupación insistente en relación a la capacidad de intervención poética sobre la realidad.

No obstante, no se trata únicamente del periodo dictatorial, del 27 de Junio de 1973 al 1 de Marzo de 1985, más bien habría que ampliar estas fronteras y referirse a “los años 60 de autoritarismo ejercido y establecido por autoridades civiles de gobiernos formalmente democráticos como representantes de los sectores más conservadores de la sociedad” (Coraza de los Santos, 2008: 33). Es en este ciclo de la vida uruguaya en el que nació y creció el poeta, padeciendo y asistiendo, de este modo, a continuas violaciones de los Derechos Humanos que

[de] forma sistemática se desarrollan a partir de una forma constante de represión social, política y sindical ejercida tanto por gobiernos autoritarios como dictatoriales. Esta represión alcanza niveles diferentes de crueldad y violencia derivada de un conflicto socio-político interno (Coraza de los Santos 2008: 33).

Asimismo es preciso tener en consideración que tales prácticas no terminaron con el fin de la Dictadura y que el poder, en sus variadas formas, continuó ejerciendo un dominio y represión, con diversos grados, que condicionó la realidad uruguaya de las décadas siguientes. Estos procesos de sometimiento no quedan reducidos en la obra de Milán a un tratamiento temático exclusivamente. Para el poeta, la poesía puede llegar a ser una forma de réplica y disenso ante una realidad que se condena y pretende modificar. A pesar de ello, esta forma individualizada de sufrir las consecuencias de la represión del estado uruguayo no le lleva a singularizar el problema y adscribirlo únicamente a su país y su persona, puesto que su campo de acción se amplía como forma de contestación a una situación que considera global.

Como consecuencia de todo lo anterior, no resultaría posible cifrar en la obra de Milán aquellos rasgos y determinaciones que llevasen a definir su poesía como *uruguaya*. No hay duda de que podemos encontrar en su poética rastros de dicha tradición cultural, pero no lo suficientemente determinantes como para cercarlo en un pequeño contexto como este. Por todo ello, se hace necesario buscar referentes, influencias y procedimientos presentes en otros contextos más acordes con sus planteamientos estilísticos y conceptuales.

2. Eduardo Milán en el contexto de la lengua española

La figura de Eduardo Milán, así como su identidad en tanto que escritor hispanoamericano acarrea ciertas peculiaridades difícilmente eludibles. Su relación con las diversas tradiciones de la lengua española y brasileña obliga a reparar en lo singular de su situación para, de ese modo, poder realizar una interpretación más integral de sus propuestas. Conviene recordar en este sentido que Milán, uruguayo de nacimiento y de lengua materna brasileña, se exilia a México con 22 años de edad. Sin embargo, la transterritorialidad que enmarca su obra no sería significativa para el estudio del autor si este no hubiera integrado su poesía en un panorama global de Hispanoamérica y de la lengua española. Con tal perspectiva de fondo, resulta especialmente significativo que incorporara a su formación literaria la

lectura que se había hecho, principalmente a través de la poesía concreta brasileña, de las vanguardias históricas. Una visión en torno a la poesía y su tradición que, como también ocurría con los brasileños Augusto de Campos, Decio Pignatari y Haroldo de Campos, no consiste en la simple aplicación de un lenguaje fijado, anquilosado y agotado, sino, más bien, en la toma de conciencia y adopción de cierta actitud crítica frente al mismo:

Una poesía consciente de los procesos de transformación del lenguaje poético en los últimos tres siglos buscaría superar el encierro del lenguaje poético en los límites de su propia inaccesibilidad, en los límites de su propia diferencia (Milán 2006: 70).

Tal lectura de las vanguardias⁵ pone asimismo de manifiesto una de las situaciones recurrentes en el ámbito latinoamericano, a saber, el cuestionamiento de ciertos preceptos estéticos asociados a la innovación. Un cuestionamiento que surge de la “necesidad de replantear el concepto de *vanguardia*, término tan ambiguo, al menos, como el del *realismo*, con el que se alude ya a un arte “no comercial ni evasivo”, ya a una determinada época del arte contemporáneo” (Talens 2005: 157). Así, partiendo de la problemática de la representación y desde esta interpretación de la vanguardia, resulta posible ubicar a Eduardo Milán en una tradición sincrónica en la que se darían cita Julio Herrera y Reissig, César Vallejo, José Lezama Lima, Juan Larrea, Carlos Pellicer, Nicanor Parra, Julio Torri, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Juan Gelman, Raúl Zurita o Nestor Perlongher. Todos ellos desarrollan o han desarrollado unas poéticas de signo radical que tienen por objeto una profunda revisión de los usos lingüísticos, tanto de los empleados en la propia poesía como de los utilizados desde las diferentes instancias del poder, otorgando así a la palabra un papel fundamental.

Ahora bien, no hay que perder de vista que los problemas que se planteaban en el apartado anterior a la hora de situar la poesía de Milán en la tradición uruguaya, vuelven a aparecer aquí de manera análoga con la tarea de abordarlo desde el conjunto de la producción hispanoamericana. De ello, surgen determinadas cuestiones de ineludible reflexión. En efecto, la búsqueda identitaria ocuparía igualmente aquí un espacio preeminente, aunque, en este caso, en lugar de presentarse como un conflicto que afecta a un único territorio en tanto que nación, la problemática rebasa las fronteras político-culturales antes mantenidas como límite. Por ello, esta indagación tiende a resaltar aquellos puntos de unión y diferenciación entre países que permitan marcar un hacer latinoamericano. Para Juan Villoro, esto ha provocado que la identidad buscada responda más al interés de encontrarla que a la propia realidad efectiva:

Las maneras de nombrar y ordenar lo latinoamericano semejan un caleidoscopio donde los cristales rotos cambian de color tanto como los camaleones

⁵ El poeta sintetiza así la influencia en su obra: “La vanguardia, para mí, significó dos cosas: conciencia crítica del mundo y conciencia crítica del lenguaje. Y tal vez, un pecado capital: la ruptura de vínculos con la tradición que tiene como base ideológica un hecho muy grave: la consideración a ultranza de lo nuevo como único talismán valorativo para el arte poético” (Milán 2004: 108).

observados. El cruce de miradas va de lo desenfocado a lo alucinatorio. Es lógico que así sea. No hay miradas puras ni realidades intactas (2006: 20).

Estas cuestiones han ocupado una posición fundamental en los estudios literarios de las últimas décadas y, en concreto, estos se han centrado en la discusión en torno a la esencia de una determinada población o literatura. Como resultado de ello, ciertas posturas insistieron en la necesidad de formular verdades absolutas y claves interpretativas fijas que sirvieran para comprender la totalidad de las prácticas sociales y culturales, sin advertir que se estaba confundiendo el sujeto con el objeto y, por tanto, mermando las posibilidades de una literatura supranacional. Al respecto, Rafael Gutiérrez Girardot, uno de los estudiosos que más insistentemente se ha manifestado en contra de tales reduccionismos, resaltaba la necesidad de realizar una historia social de la literatura hispanoamericana que evitase y combatiera las posturas más deterministas: “una historia social de la literatura hispanoamericana tendría varias funciones: la de poner en tela de juicio la parcialidad del actualismo y terminologismo predominantes en los estudios de literatura hispanoamericana y, por supuesto, la de evitar las visiones reduccionistas que de ella se derivan” (Gutiérrez Girardot 1989: 90). Asimismo, como contrapartida a dichas propuestas se contrajeron otro tipo de deficiencias, basadas no tanto en la homogeneización como en la arbitraria diferenciación:

por lo demás, la discusión en contra de las interpretaciones pintoresquistas empieza a generar otras modas. Ante las insistentes reivindicaciones en nombre de lo multicultural nos arriesgamos a sucumbir a una ideología de la diferencia, donde la otredad se asimile sin juicio alguno (Villoro 2006: 20).

Es entre estos dos polos donde se ha movido el debate en torno a la cultura latinoamericana y, en consecuencia, también su literatura, ya que tales aspectos recalaron igualmente dentro del terreno literario. En este sentido, la problemática de la tradición literaria ha tenido como principal foco de atención aquellas cuestiones relacionadas con el origen y procesos de formalización y asentamiento de la misma. De hecho, para este ámbito, ha sido fundamental la cuestión de las influencias, puesto que ha representado el argumento de autoridad al que apelar y con el que justificar una u otra perspectiva, es decir, la de la pureza o el hibridismo.

Así, desde el punto de vista que basa su análisis en la defensa de una literatura latinoamericana diferente a la del resto de culturas —donde por supuesto, en un segundo nivel, se respeta la distinción entre las diversas literaturas latinoamericanas—, se privilegia un discurso que haga hincapié en aquellos rasgos más particulares y propios de la misma. El origen de estas tendencias lo encuentra Rafael Gutiérrez Girardot en un concepto erróneo de “originalidad” donde los rasgos particulares no son buscados o enunciados *per se*, sino en función de un interés subalterno: “Todos los mitos de los que ha vivido la literatura latinoamericana tienen de común el esfuerzo de poner de relieve de manera casi irritada la especificidad de Latinoamérica, es decir, su “originalidad”. Por “originalidad” suele entenderse una radical diferenciación de Europa” (1989: 41-42). Igualmente, con el objetivo de lograr establecer diferencias determinantes, se tiende a favorecer la participación de ciertos factores constitutivos de índole

extraliteraria. Nuevamente, Gutiérrez Girardot considera que el error de tales posturas radica precisamente en que se deja de lado el hecho de que la literatura latinoamericana es, ante todo, literatura y, con ello, se termina por promover un concepto de identidad tremendamente restrictivo, que en su versión más radical realiza una sublimación de elementos exóticos y nacionalistas⁶. Asimismo, se rechaza cualquier tipo de asimilación o connivencia con producciones foráneas, por entender que dicha relación supondría mantener una postura contraria a la configuración de una imagen identitaria como la perseguida⁷. Tales presupuestos han condicionado buena parte de los trabajos desarrollados en el estudio de lo latinoamericano o hispanoamericano. Muestras notables pueden encontrarse en el monográfico “1492-1992. La expresión iberoamericana” de la Revista *Ínsula* o en algunos trabajos de Giuseppe Bellini (1986).

Con una postura análoga, en cuanto al repudio de toda influencia extranjera, y a pesar de haber evitado la referencia a la concepción esencialista que marcó los decenios previos, Mántaras Loedel, en el aparato crítico a la ya citada antología *Contra el silencio*, analiza la poesía que recibe influencias extranjeras en los siguientes términos:

Milán, Víctor Cunha y el precedente de Enrique Fierro, conforman este sector de escritores cuya poesía es redundante en la medida en que la disposición de los signos sobre el blanco de la página aspira a reforzar el sentido verbal. Es tautológica puesto que se centra y se limita a poner de relieve lo que Jacobson llamó la función poética del lenguaje: el signo apelando y remitiendo a sí mismo. Es una poesía cuyo origen está en las teorías lingüísticas, las prácticas críticas a ellas ligadas y las poéticas construidas a priori. Todo ello indica la previsibilidad de su desarrollo y la rapidez de su agotamiento (1989: 12).

Por el contrario, a la hora de hablar de aquellas poéticas en las que esta búsqueda estilística no tiene tanto peso, la autora alaba que otros autores hayan basado su escritura en un sustrato exclusivamente hispanoamericano desde el punto de vista de los contenidos. Adicionalmente, según Mántaras Loedel, trataron de “revisar el pasado cultural para proveerse de una tradición útil” (1989: 7).

Sin embargo, y a pesar de la polaridad expuesta, existe un espacio de creación intermedio en el que no se busca ni la pluralidad extrema, ni la pureza radical. En él se parte de un trabajo lingüístico que persigue la problematización tanto de las identidades asumidas, como de las pérdidas y que, gracias ello, logre evitar cualquier tipo de reduccionismo. En esta dirección, la obra de Eduardo Milán opta por una abstracción temática, no estilística, que acrecienta su eficacia al referirse no solo a Uruguay, sino a un espectro más amplio, que permite hablar de su obra desde un contexto que trascienda aquel límite. De este modo, para comprender su propuesta estética, no podemos ceñirnos a un solo país, o a una determinada

⁶ Para el autor es un concepto “impreciso porque tiene una función emocional: la de satisfacer expectativas y la de dar sostén y una supuesta orientación”, (Gutiérrez Girardot 1992: 2).

⁷ Para Girardot el ejemplo paradigmático, pero también el antecedente más claro, de este fenómeno y de la errónea noción de “originalidad” mencionada es una interpretación sesgada del modernismo que pretende concebirlo como un movimiento específicamente latinoamericano, sin relaciones y paralelos con otras tendencias fuera de España y Latinoamérica (cfr. Gutiérrez Girardot 1987).

tendencia o escuela poética, porque sus procedimientos rebasan las fronteras nacionales y se proyectan hacia una tradición singular y particular. Por ello, dado que “toda literatura está hecha de otras literaturas; no hay ninguna a la que podamos llamar original, tal vez porque no hay palabra, y menos la literaria, que venga directamente de la cosa” (Malpartida 1993: 75), se hace necesario recurrir a diversos puntos de apoyo.

Tras estas consideraciones se oculta asimismo otro problema que refleja la poca atención crítica que merecen en el ámbito hispánico las poéticas que centran su atención en el lenguaje, al contrario de lo que ocurre en el ámbito anglosajón, donde ocupan una posición propia en la historia literaria y la atención de la crítica. En este sentido, nuevamente las declaraciones del poeta sirven para adoptar una guía interpretativa en torno a los presupuestos hasta aquí mencionados:

Lamentablemente, la “marca latinoamericana” es lo que puedas hacer con el hecho real de haber nacido y vivido en América Latina. Y estar escribiendo aquí. No tiene que ver con ninguna singularidad especial —no es el seguimiento de una antropofagia cultural consciente, ni la puesta en práctica de estrategias de resistencia y mucho menos ahora. Es actuar a partir de una sobredosis de conciencia, para exagerar un poco. Y de conciencia de una insuficiencia que se transforma críticamente en negatividad: no hay y no somos, no hay y no somos. Es el paso número uno. El dos es dar vuelta el esquema identitario: el “a pesar de”. El tercero es entrar al “juego del mundo” con la conciencia de tu fuerza, de tu limitación. Muy esquemático. Pero se trata de una sobrevivencia cultural cercada por contradicciones (Pécora 2006).

Así, en lo que respecta a Latinoamérica, la posición de Eduardo Milán es claramente abarcadora y no cae en el engaño de renunciar a una tradición o de creer que su lectura de las poéticas estadounidenses o europeas⁸ no se hace desde un punto de vista concreto, condicionado por el lugar del hablante. Para él, la tensión entre unos y otros contextos, las contradicciones a las que apunta, suponen justamente el espacio de creación privilegiado desde el que abordar sus propios marcos de referencia. No se trataría, por tanto, de buscar esa “marca latinoamericana” de manera esencialista, ni tampoco de renunciar al “hecho real de haber nacido y vivido en América Latina”. Lo interesante, según Milán, sería aprovechar la mayor cantidad de posibilidades que ofrece el hecho de situarse en una encrucijada, un espacio en el que conviven lo puramente autóctono con lo foráneo, permitiendo de este modo ubicarse en una posición reflexiva en torno a las identidades.

En el caso del poeta, este lugar de indeterminación está asimismo supeditado a dos perspectivas complementarias: la del creador y la del crítico. Con ellas, Milán aporta una visión de conjunto en relación a los problemas asociados a la tradición, ya que al entenderlas como trabajos afines permite al lector configurar una visión más integral de su escritura. En este sentido, algo clarificador desde el punto de

⁸ Esta actitud no es nueva y como señala Juan Malpartida “desde Rubén Darío y Martí hasta los escritores más recientes [...] han buscado fuera su propio sentido: Europa y Estados Unidos, pero también Japón (el caso de Juan José Tablada) y el resto de Oriente si pensamos en escritores como Jorge Luis Borges y Octavio Paz” o el propio Borges y su relación con la cultura popular escandinava (1993: 77).

vista de la tradición del autor son los ensayos dedicados a otros poetas. Con ellos, se confirma su clara vocación de visitar las herencias recibidas y proponer nuevas lecturas respecto a la tradición literaria, así como de ofrecer una panorámica del trabajo de jóvenes poetas. Por una parte, ha dedicado artículos a autores como César Vallejo, Vicente Huidobro, Carlos Martínez Rivas, Oliverio Girondo, Nicanor Parra, Lezama Lima, Raúl Zurita, Hector Viel Temperley, Haroldo de Campos, Juan Gelman, José Ángel Valente, Oscar Hahn, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza o Gerardo Déniz. Por lo que concierne al trabajo sobre la actualidad literaria, se ha ocupado de la poesía más reciente en trabajos como “Sobre poesía latinoamericana actual” (2004: 93-99), “Poesía latinoamericana de fin de siglo” (2004: 134-135), “Sobre lo que se sabe pero siempre está por verse (notas sobre la relación poesía latinoamericana/poesía española)” (2011: 179- 190), o las antologías *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente* (1999), realizada junto a Ernesto Lumberras y *Pulir Huesos. 23 poetas latinoamericanos 1950-1965* (2007), donde prologa y selecciona a los autores. Así, en virtud de un conjunto de perspectivas literarias tan amplio como el abordado por Milán, no sería posible afirmar que su escritura esté adscrita a una única cultura, una identidad privilegiada o una tendencia concreta. Más bien, podría decirse que el foco de atención está puesto en el trabajo lingüístico que los diferentes poetas mencionados desarrollan a propósito de la cultura, la identidad y la teoría.

Con un sentido similar, por cuanto no se reduce la forma al contenido, ni viceversa, resulta paradigmático el ya clásico volumen del año 1941 *Laurel*. Si se recurre aquí a este análisis es porque, sin duda, guarda una estrecha relación con el espíritu crítico de parte de los trabajos realizados por Milán, gracias a los cuales la comprensión de los presupuestos estéticos en los que este autor fundamenta su escritura resultan más evidentes. En este sentido, la referencia al estudio de Paz aclararía el origen de una senda crítica de la que se servirán posteriormente otros autores latinoamericanos como Eduardo Milán. Y esas bases pueden encontrarse de modo explícito en el epílogo que firmaba Octavio Paz, en el año 1986, a propósito de la reedición de *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española* (Villaurrutia et. al. 1986):

con ella quería mostrar la unidad y la continuidad de la poesía de nuestra lengua: era un acto de fe. Creía (y creo) que una tradición poética no se define por un concepto político de nacionalidad sino por la lengua y por las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores (Paz 1982:12).

Esta idea, si bien no era nueva y ya había sido empleada anteriormente en otras antologías —que abarcaban un espacio transoceánico—, sí representaba la primera formulación de un proyecto tan ambicioso como era el de sentar las bases de lo que estaba ocurriendo, a principios de los años cuarenta, en la poesía en lengua española y hacerlo desde criterios exclusivamente estéticos y no políticos. Al margen de las discusiones y desavenencias suscitadas —detalladas por Octavio Paz en dicho epílogo—, el debate generado fue tan fructífero que hoy día está considerada como un claro referente, (ya sea tomándola en positivo o en negativo) a la hora de enfocar otros proyectos canonizadores, debido a su toma de partido,

centrándose en aspectos estéticos y estilísticos. Con un afán similar al descrito por Paz, Eduardo Milán contribuyó, junto a José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela, a la conformación de *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, que vio la luz en el año 2002. Las premisas iniciales fueron muy semejantes a las de *Laurel*, al igual que las reacciones provocadas. El propósito de ambas era hacer balance y destacar las propuestas poéticas que aportaban algo valioso en un momento concreto, dejando fuera de la misma a los epígonos y continuadores de posturas que se habían quedado desfasadas. El enfoque partía de la concepción de una lengua común, sin separaciones, nacionalismos u otras variantes. Además centraba su atención en poéticas que otorgan al lenguaje un papel fundamental, ya que “cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, en consecuencia, comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados” (Paz 1990: 76-77).

Este propósito entronca directamente con el criterio estético y la poética de Eduardo Milán, quien rechaza la realidad como algo dado y accesible de manera inmediata, intentando por ello buscar siempre una fuerte vinculación con el mundo a través del lenguaje y desde la extrema consciencia que supone su mediación.

3. El lenguaje como contexto

No hay duda de que el lenguaje es el elemento primario y principal de los textos poéticos pero, tal y como se ha demostrado a lo largo de la historia de la literatura en innumerables ocasiones, la mayor o menor implicación en los problemas asociados al mismo y los usos que se le han otorgado dentro del sistema literario pueden ser totalmente opuestos a este principio⁹. Una de las dificultades capitales a las que se ha enfrentado la poesía —a diferencia de otras artes— es que el material que utiliza en sus composiciones es, a su vez, el empleado por todos los miembros hablantes de una sociedad con un fin diferente al estético. Es decir, el lenguaje de la creación artística es antes que nada el sistema por excelencia de comunicación humana, y de las relaciones y tensiones que de ello se deriva surgen los principales conflictos y divergencias en torno a la práctica poética. En este sentido, Guillermo Sucre ha insistido en tal condición, entendiéndola además como una de las determinaciones esenciales de la poesía contemporánea:

Lo ineludible para el escritor es que la verdadera realidad con que se enfrenta es la realidad del lenguaje. Si para todo ser humano los límites de su mundo son los de su lenguaje, es obvio que este hecho resulta todavía más dominante en la experiencia del escritor (Sucre 1985: 221).

Esta singular posición del escritor frente al sistema lingüístico, además de desembocar en la formulación de diferentes teorías acerca de las características propias al lenguaje poético o, incluso, la existencia de este en tanto que

⁹ Por citar únicamente algunos casos paradigmáticos, véanse: Adorno (2003: 49-67); Barlett (1986: 741-752); Mallén (2008) y Valente (2008).

subsistema¹⁰, ha llevado a muchos poetas a partir de una máxima creativa que se basa en el convencimiento de que su única finalidad y posibilidad de expresión sea la comunicativa. Asimismo, esta concepción —que supedita otras visiones poéticas al ideal comunicativo— ha sido revestida de determinados conceptos como los de *belleza*, *crítica social* o *cotidianidad* que, desprendidos de su complejidad y utilizados como meros referentes positivos, simplifican y vuelven ineficaz la relación de la poesía con el mundo. En palabras del propio Milán, este tipo de teorías que se basan en

el privilegio del contenido, nos lleva a la dimensión fatal: la apuesta por una poesía comprometida con la “realidad”, nuestro momento poético más triste, décadas sesenta y setenta, el de la cubanía y sus seguidores. Esa revolución produjo uno de los lenguajes poéticos más reaccionarios que registra la lírica latinoamericana (2004:96).

En este sentido, habría que matizar que una postura contraria a la meramente comunicativa no implica rechazar dicha función¹¹ sino que, como sostiene Eduardo Milán, se hace necesario mantener un tratamiento del lenguaje consciente de sus propias posibilidades para conseguir llegar a conectar con el mundo y no quedarse en la simple reproducción, a la que este autor también tilda de reaccionaria. El entrecomillado del término “realidad” nos lleva a contemplar, igualmente, otra de las premisas con las que debe contarse a la hora de abordar las especificidades de la escritura poética de Milán. En concreto, se trata de la imposibilidad de entender la realidad como algo dado a lo que la literatura contribuye únicamente como canal de expresión de unos contenidos fijos. Por el contrario, es necesario tener en cuenta que para este autor el lenguaje es una de las vías con las que el ser humano conforma lo real. En este sentido, Jenaro Talens, basándose en las propuestas de ciertas escrituras realistas pero no contenidistas, lo ha expresado de modo fundamental:

Las palabras no designan piezas de un magma informe, neutramente denominado realidad, sino que el sistema que las engloba —el lenguaje— cumple tal papel que, con referencia al sistema de lo real, por cuanto la realidad se aprehende (el

¹⁰ Por ejemplo, “frente a la devoración “caníbal” del legado translingüístico por parte de la línea Huidobro-Girondo-Paz-Noigandres, se desarrolló otra corriente ejemplificada por el *Canto general* de Pablo Neruda, una poesía, más que del significante, del discurso de ideas que define un compromiso combatiente. Esta poesía conoce nuevos hitos y diversos modos en los cincuenta y sesenta. Es instrumento de agitación antityanqui y procubana, aliada a ratos con la música (canciones de protesta)” Echavarren (1996: 12). Otros ejemplos significativos pueden verse en torno a las lecturas sobre un mismo autor. Especialmente relevante es el caso de Luis Cernuda: Talens (1988: 156-165).

¹¹ Ejemplo ineludible de dicha postura se encuentra en el Premio Nobel italiano Eugenio Montale. Una de las acusaciones que se hicieron habituales en la primera parte del Siglo XX fue la de considerarle a él y a sus contemporáneos (“los nuevos líricos”), como poetas herméticos. Con todo lo que conllevaba, Montale respondía en un artículo de 1940 afirmando: “No he buscado nunca a propósito la oscuridad y por ello no me siento muy calificado para hablarles de un supuesto hermetismo italiano, si es que existe aquí, y yo lo dudo mucho, un grupo de escritores que tenga una sistemática no comunicación como objetivo”, (Montale, 1995: 95). Véanse igualmente las reflexiones de José Ángel Valente a propósito de los ideales de conocimiento y comunicación poética (2008: 39-46).

lenguaje surgió así) *sistematizada*, todo se relaciona con todo, aunque tal sistematización sea, de hecho, una convención (2005: 155).

Pasar por alto tal condición supondría convertir el lenguaje en un mero elemento comunicador, simple canal, “reaccionario” y propagador de una única ideología, que actuaría de manera indirecta, obviando así todos los condicionantes inherentes a la representación. De esta manera y atendiendo a tales perspectivas, es posible hablar de un tipo de discurso lírico que tiene como máxima aspiración evitar ciertos reduccionismos del hecho poético y aprovechar las posibilidades formativas de este lenguaje, dada su capacidad para permitir una fructífera tensión con el uso convencionalmente asumido y dispuesto por los hablantes. Nuevos usos y formaciones son reclamadas desde diversos procedimientos poéticos que excluyen la nominación directa y normalizada, ofreciendo así una multiplicación de las relaciones y posibilidades de entendimiento y pensamiento.

Tales estrategias de intervención poética en el lenguaje y lo real son llevadas hasta sus máximas consecuencias por Eduardo Milán quien, en sus ensayos, sitúa al poeta en un territorio desértico, a la espera, disponible y en actitud de escucha como requisito indispensable para la acción lingüística:

Entre esa voz —posibilidad emergente de una entrada de mar en la escritura— y el desierto como metáfora de una soledad muda hay un vagabundeo de alguien que, por falta de otro nombre, llamamos “poeta”. Ahí está, en un espacio virtual y transitorio, no como un pez en el agua. Habría que insistir en el desierto ya que en el desierto lo único posible es insistir. Insistir: estar en estado de absoluta disponibilidad. No es posible clamar en el mar, pero es posible reclamar en el desierto. Reclamar: estar en estado de escucha. Estado de escucha es también estado de alerta (2004: 15).

Esta situación límite del decir —central en el discurso poético— de la que parte el poeta debe ser analizada, en un primer término, como el cumplimiento de dos movimientos. Un primer movimiento donde se vuelve sobre el propio lenguaje poético y otro derivado de este, donde se efectúa la conexión con el mundo, en tanto que señalización, incidencia o declaración. En ambos, se encuentra presente la ruptura que el filósofo Michael Foucault señalaba de la siguiente manera:

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo absolutamente cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje. Todas las lenguas que conocemos, las hablamos sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío (Foucault 2006: 43-44).

Conectando con este vacío subrayado por Foucault aparece la tarea impuesta, en palabras de Milán, a los poetas. La anterior cita de nuestro autor corresponde a un breve ensayo titulado “Error” (2004:15-16), que coincide en el título con el libro publicado en 1991. No es sin embargo casual esta coincidencia, ya que ambos textos suponen una declaración de intenciones por parte del escritor. Así, para el significado de la voz *errar* encontramos en el diccionario las definiciones: 1. No acertar; 2. Faltar, no cumplir con lo que se debe; 3. Andar vagando de una parte a otra; 4. Dicho del pensamiento, de la imaginación o de la atención: divagar (DRAE 2001: 947). Sin pretender utilizar aquí el diccionario como única clave para interpretar las relaciones entre las palabras y la realidad, en esta ocasión, sí nos serviremos de él por sernos útil a la hora de abordar la obra del poeta. En este sentido, el incumplimiento, la falta, el vagabundeo y la continua exploración imaginativa constituyen la clave del quehacer poético para Milán. Si, como se veía con Foucault, el hombre ha sido desposeído de la feliz comunión lingüística de la que gozaba, ahora parece encontrarse abocado a una insistente reformulación de su vínculo más directo con las cosas. De este modo, el poeta, sujeto plenamente consciente de tal situación en virtud de su extrema relación con las posibilidades del lenguaje, se impone el *ensayo continuo* sobre estas, motivado tanto por la ausencia como por el deseo de alcanzar una unión con el mundo. Deseo que, aunque sabe abocado al fracaso, no renuncia a mantener, adoptando una postura de absoluta “disponibilidad”. Esta estética de la *errancia* en Milán ha sido definida por Judith Iliana Villanueva, en una investigación en la que vincula tal propuesta del autor con las de Juan Gelman y Ana Cristina César, como un sistema de escritura “en estado de tensión permanente”. En él, cualquier significado firme nunca podrá ser plenamente determinado, impidiendo así la constatación de un discurso en sentido de verdad esencial. Asimismo, tal planteamiento, pondría de manifiesto que es justamente

esa imposibilidad la que genera el deseo de perseguir el significado a través de la insistencia en el acto de la escritura poética. El deseo en este caso, responde a la necesidad del poema de escuchar lo que se resiste a ser incorporado en el discurso por lo que su propuesta ético-estética consiste en señalar hacia ese afuera del texto a través de una poesía abierta a un alto grado de intertextualidad, de juego, arbitrariedad, contradicciones, a su propio reverso (Villanueva 2009: 78-79).

Por esta razón, los textos de Milán irrumpen sin aparente principio¹²: “un poema no se comienza nunca / únicamente se sigue” (Milán 1999: 104). Al respecto, el poeta, no podría, desde esta perspectiva, encontrar una respuesta unívoca sobre la realidad que le asegure algún tipo de certidumbre:

Tal vez sería una propuesta de comienzo pero nunca de final, una propuesta de repoblación. Sucede justamente allí, en el desierto, ese lugar o no-lugar donde la posibilidad de la analogía es total o no existe. No es una propuesta de creación

¹² Amir Hamed se refiere a este hecho diciendo que “la escritura de Milán comienza luego de haber empezado, no marca un momento inicial. Estuvo “siempre ahí”” (Hamed 1996: 98).

de la nada porque supone siempre un sujeto, no de la escritura sino del mundo. El hombre está y es errante (2004: 15).

Desde este andar a la deriva y dejar margen al equívoco, la poética de Eduardo Milán va añadiendo pequeños significados que pasan a manos del lector como posibilidades, nunca como certezas, aseveraciones, lecciones morales o lecturas cerradas. En esta dirección, la tercera y cuarta acepciones de *errar*, referidas al pensamiento y al sujeto, remiten directa e indirectamente al significado de *vagar*: 1. Andar por un sitio sin hallar camino o lo que se busca. 2. Dicho de una cosa: Andar libre y suelta, o sin el orden y disposición que regularmente debe tener. Tales significados podrían ser añadidos a la poética que Milán sugería en las líneas precedentes, en virtud de su capacidad para impedir la definición de un hallazgo resuelto. De esta manera, el terreno del lenguaje se problematiza de modo insistente en su poesía, provocando que el lector deba inmiscuirse en los diferentes aspectos lingüísticos presentados, para lograr así asistir a la multiplicidad de vías y sentidos propuestos en el texto. Por ello, estos recorridos lingüísticos se refieren, en un primer término, exclusivamente a ellos mismos y, solo después, pueden ser enlazados con el mundo en tanto que caminos de acceso a lo real. En este caso concreto, podríamos hablar del primer movimiento mencionado y su vinculación con la masa de sonidos presentes en la escritura:

Aliteraciones, paranomasias, rimas internas, melodías, cambios de compás, juegos; las palabras que cada vez varían de sentidos, las que con mínima variación son otras palabras. Todo se mueve hacia una música que bulle en lo fonético, y las asociaciones de ese orden van dirigiendo la luz sobre la maleza para orientarse en ella: ir a cualquier sitio, trazar al paso cualquier camino, sin llegar ni detenerse. En la maleza, el pensamiento no se calla nunca, pero su modo no es la razón —“pensamiento es tocar la flor pensamiento”—, sino el destello, el texto intraducible a otro plano. A medida que crece el libro, crecen los haces fonéticos, sus redes, se pierde pie, se hace más necesario ir tanteando, enredarse, desenredarse cada vez (Casado 2009: 318).

Es así como se desarrolla la primera de las operaciones sobre el lenguaje; un movimiento inicial que se centra en el discurso poético y que podría interpretarse como proceso de desactivación con respecto a su relación con el mundo. De ahí que, antes de colisionar con la realidad, este deba ser comprendido de manera autónoma, en tanto que sistema de significación. La *errancia*, ha escrito Judith Iliana Villanueva, “corresponde a una estrategia de escritura que borra el sujeto lírico para dar lugar a una poesía del lenguaje, permitiendo con ello que el significante adquiera supremacía en el proceso de crear significación en el texto” (2009: 78). El proceder poético de Milán en este primer nivel supone la configuración de una serie de significados que se van enraizando a lo largo de toda su obra y que, más que como una sucesión o fluir continuo, se constituye como tejido; ampliándose y relacionándose entre sí. En tal conjunto, como bien ha señalado Miguel Casado “no hay sistemas de ideas, sino solo lenguaje-cosa” (2009: 218), que, a pesar de las resonancias al binomio poema-objeto, mantiene unas bases estéticas que no se asientan en los mismos postulados albergados por la

poesía concreta. Es por esto que en un primer acercamiento, Casado percibe la poesía de Milán como una composición saturada de sonidos que no responden a ninguna categorización externa al texto y que se resuelven, al mismo tiempo, en un gesto negador, permitiendo de esta manera que “en el choque de este *lleno* y este vacío, el poema no es que *represente* un conflicto, sino que se configura como tal” (2009: 319-320).

Por ello, el conflicto que se genera en el lenguaje se presenta como problemática autónoma que deja el texto libre tanto de su autor y de la manipulación que sobre él ha tenido lugar —puesto que tales acciones pierden su vigencia inmediatamente después de la escritura—, como de los sentidos previamente fijados. Y esto sucede así debido a que en dicho enfrentamiento se produce un “vaciamiento del propio nombre, el vaciamiento de la *función*. Deja de ser, para ser *hablado*” (Milán 2004: 16). Con ello se abre la posibilidad a “un único sentido posible: el sentido de la encarnación, que huye de la desesperada situación de vivir en la abstracta dualidad de la representación frente a lo representado. Así, el poeta es solo un medio, un agente de coincidencia” (Milán 2004: 18).

En este sentido, no se trata de un simple juego de ficcionalización o de máscaras. El poeta ya no puede “representar la figura porque se duda de su integridad; el objeto se parte en pedazos” (Milán 2004: 31) y, por eso mismo, surge la necesidad de buscar un nuevo conflicto, un punto de fricción que sirva como punto de partida para el creador y que posteriormente cobre vida en el texto. Un ejemplo de la situación descrita podría ser el siguiente texto, perteneciente a *Errar*, donde se aprecia esta paradigmática ruptura:

Poca cosa en el mundo con utilidad
 todavía: la luna, María. Una
 sobre otra con su luz vacía, el cuarto
 menguante cada vez con menos cosas, los
 muslos menguantes cada vez con menos manos, el
 óvalo del rostro que rueda por la sombra. “Espérame
 un año y verás: será distinto por la estrella el
 destino.” Luna de estío, estilo de brillar barroco, el
 hueco de la noche se hace día, dices. Pero lo que no
 dices y tal vez deberías es que no hay talismán que
 frene el maleficio de no estar contigo, aquí
 en la maleza de sonidos voló el ave que consuela (Milán 1999: 69).

Por una parte, se desarrolla aquí una teoría del vaciamiento y la pérdida mientras que, por la otra, se pone en marcha el mecanismo opuesto, aquel orientado ya no a la destrucción sino a la producción. Esta dinámica termina por configurar un nuevo espacio *signico* desde el sonido. A partir de tales movimientos, del conflicto generado por la acción, se accede a un nuevo territorio de escritura donde la máxima principal, tal y como se veía, será la de estar alerta. Así, en consonancia con los ciclos creativos descritos por el romanticismo alemán (Schlegel 2009: 32-33), no se trata, como pudiera parecer, de un rechazo absoluto, ni de una renuncia a todo, sino más bien de una posibilidad de escritura que surge de la alternancia continua entre destrucción y creación.

De este modo, el trayecto hacia el afuera, la realidad o lo real, no se realiza de manera unívoca y unidireccional, sino que el lenguaje es utilizado como medio pero también como fin para alcanzar el propósito de llegar a conectarlos. El desgaste al que se somete a la palabra en el habla normalizada hace que esta pierda su relación con la realidad y, de ahí, que la palabra poética busque establecer una relación material que permita una vinculación más próxima con lo real. Los significados convencionales se rompen y descomponen, y el lenguaje, encargado de la producción de los mismos, pasa a estar en un primer plano de atención. Las posibilidades discursivas deben por ello ser resueltas en los propios textos: no existe un antes pleno y descifrable en cada palabra, sino que el sentido se va formando en la escritura.

De esta manera, Eduardo Milán opta por una idea de lenguaje que se revela y se muestra resistente frente a la sociedad en la que surge, recuperando así parte de su capacidad para intervenir en ella. Por ello, para el autor, este sería el espacio ocupado por el lenguaje poético, un territorio de disenso que gracias a cierta autonomía logra una participación efectiva dentro de las discursividades que modulan la producción de realidad en cada contexto social. De ahí que los recursos empleados por Milán, principalmente la ruptura del signo y su posterior reorganización, respondan directamente a un contexto social amplio. Sus procedimientos terminan posibilitando que se produzca una renuncia a practicar un tipo de poesía autorreferencial, solipsista y carente de nexos con lo real. Al contrario, busca que esa reflexividad sobre el estatuto de lenguaje poético sirva como mecanismo de reconexión con la realidad. Se trata, entonces, de una poesía que altera, critica y se aleja de los usos automatizados del lenguaje, pretendiendo ofrecer una experiencia en la que la mediación que supone no esté invisibilizada o tomada como un obstáculo.

En conjunto, como hemos podido apreciar, el contexto en el que se desenvuelve la obra del poeta no sería tan fácilmente delimitable, puesto que parte de un planteamiento que toma el lenguaje y la sociedad como puntos de referencia fundamentales y que, si atendemos a los procedimientos empleados, podría adscribirse a diferentes contextos, del pequeño al grande, pero nunca de manera exclusiva. Esta postura abarcadora imposibilita una delimitación que responda a intereses ajenos a la obra que pretendan cercarla desde perspectivas extraliterarias.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W., “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, en *Notas sobre literatura, Obras completas*, vol. 11. Madrid: Akal ediciones, 2003, pp. 49-67.
- Aínsa, Fernando. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2002.
- Barlett, Lee, “What is Language poetry?”, *Critical Inquiry* 12 (1986), Chicago, Chicago University press, pp. 741-752.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1986.
- Cernuda, Luis, 1977 “Julio Herrera y Reissig” (texto rescatado por James Valender), *Ínsula* 362 (1977), p. 8.
- Casado, Miguel, “El insumiso decir. Eduardo Milán”, en *La experiencia de lo extranjero*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

- Coraza de los Santos, Enrique, “Continuidad y rupturas en Uruguay: la lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX”, *Nuestra América: Revista de estudios sobre la cultura latina*, 6 (2008), p. 33.
- Echavarrén, Roberto *et. al.* *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Even-Zohar, Itamar, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, en Darío Villanueva. *Avances en Teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI editores, 2006.
- Goic, Cedomil. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (vol. 2). Madrid: Cátedra, 1994.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Cave Canem, 1989.
- “A propósito de las interpretaciones de la literatura latinoamericana” en: *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Temis, 1989, pp. 41-42.
- “La identidad hispanoamericana”, *Ínsula, Revista de letras y ciencias humanas*, 549-550 (1992).
- Hamed, Amir. *Orientales. Uruguay a través de su poesía*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996.
- Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Makovsk, Pablo, “La lengua de origen. Entrevista a Eduardo Milán”, en <http://literaturarioplatense.blogspot.com.es/2010/01/la-lengua-del-origen-eduardo-milan.html>
- Mallén, Enrique. *Poesía del lenguaje de T. S. Eliot a Eduardo Espina*. México: Aldus, 2008.
- Malpartida, Juan, “La poesía en Hispanoamérica. Algunos ejemplos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 513 (1993), pp. 73-84.
- Milán, Eduardo. *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México: Juan Pablo Editor, 1989.
- *Manto* (poesía 1975-1997). México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. Madrid: Huerga & Fierro, 2006.
- *Pulir Huesos. 23 poetas latinoamericanos (1950-1965)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- *Ensayos unidos*. Madrid: Antonio Machado libros, 2011.
- Milán, Eduardo y Ernesto Lumberras. *Pristina y última forma. Antología de poesía hispanoamericana presente*. México: Editorial Aldus, 1999.
- Montale, Eugenio. 1995 *De la poesía*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Nazareth Argañarez, Nicteroy. *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: Mario Zanocchi, 1986
- *Poesía latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetual*. Montevideo: Ediciones O dos, 1992.
- “Tradición atípica en la poesía uruguaya”, en Noé Jitrik. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de literatura hispanoamericana de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Paz, Octavio, “Laurel y la poesía moderna”, *Quimera. Revista de literatura* 26 (Extra) (1982), p. 12
- *Posdata*. México: Siglo XXI editores, 1990.
- Pécora, Alcir, “Um poeta em tempo de guerra e banalidade”, en *Cronopios. Literatura contemporânea Brasileira*, 22/07/2006. Disponible en red:

- <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1580> (Última fecha de consulta 13 de Junio de 2012).
- Schlegel, Friedrich, “Fragmentos críticos”, en *Fragmentos* seguido de *Sobre la incomprensibilidad*. Barcelona: Marbor, 2009.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Talens, Jenaro, “Birds in the night. Lecturas de Luis Cernuda desde la generación del 50”, *Revista de Occidente*, 86-87 (1988), pp. 156-165.
- ”Contrapolíticas del realismo (de ética, estética y poética)”, en Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.). *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005.
- Torre, Guillermo de, “Estudio preliminar”, en Julio Herrera y Reissig. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1969.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu. Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- Villanueva, Judith Iliana. *Poetics of errancy, politics of writing: Juan Gelman, Eduardo Milán and Ana Cristina César*. Irvine: University of California, 2009.
- Villaurretia, Xavier et. al. *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. Mérida-México: Ediciones Trillas, 1986 [1ª edición, México, Séneca, 1941].
- Villoro, Juan, “El juego de las identidades cruzadas”, en Walter Bruno Berg y Vittoria Borsò (eds.). *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana. Géneros, identidades y medios*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Yurkievic, Saul. *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Zapata, Miguel Ángel, “Eduardo Milán: el poeta en el paisaje del texto, entrevista y selección de poemas”, *Inti. Revista de literatura hispánica*, 26-27 (1987), pp. 245-253.