

Próximos sobre las cumbres más lejanas: Zurita y Milán

Edmundo GARRIDO ALARCÓN
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Se presenta la obra ensayística de dos de los más importantes poetas hispanoamericanos de la actualidad: Raúl Zurita y Eduardo Milán. Se comparan sus aspectos generales así como dos ensayos aparecidos al mismo tiempo en la misma colección para concretar sus diferencias y similitudes. Aunque divergentes en la retórica con que afrontan el texto se acercan en ciertos ideales y resultados.

Palabras clave: Raúl Zurita, Eduardo Milán, ensayo, poesía.

Near on Mountains farthest Apart: Zurita and Milán

ABSTRACT

The essay work of two of the most important Hispano-American poets of this time is presented: Raúl Zurita and Eduardo Milán. General aspects are compared as well as two concrete essays appeared at the same time in the same collection in order to observe their differences and similarities. Although their rhetorics diverge they confront the text with some shared ideals and results.

Key words: Raúl Zurita, Eduardo Milán, Essay, Poetry.

En memoria de las víctimas del terremoto de Chile, 27/02/10

En su célebre *Epílogo a ¿Qué es metafísica?* Martin Heidegger deja expresado, ahí sin más, que “Tal vez sepamos algo sobre la relación entre la filosofía y la poesía. Pero no sabemos nada del diálogo entre el poeta y el pensador, que «habitan cerca sobre las más distantes montañas»” (2000: 258). Palabras que continúan el siguiente pensamiento: “El pensador dice el ser. El poeta nombra lo sagrado. Aquí dejamos abierta la cuestión de cómo, pensados a partir de la esencia del ser, el poetizar, el agradecer y el pensar se remiten unos a otros y a un mismo tiempo se hallan separados.” (257-258). Esta *cuestión abierta*, que por falta de notas en la edición, puede dejar frío al lector en traducción, es central para llegar a la pregunta sobre estas dos formas del discurso. Paul Celan, lector y admirador de Heidegger, a pesar de *todo*, comienza su discurso de Bremen con estas palabras: “Pensar (denken) y agradecer (danken) son en nuestra lengua alemana palabras de un mismo origen.

Quien sigue su sentido entra en el campo de significación de *gedenken*, «pensar en, recordar», *eingedenk sein*, «recordar», *Andenken*, «recuerdo», *Andacht*, «meditación, recogimiento, oración» (1999: 497). No cierra la cuestión pero ayuda a encauzarla desde su cumbre de poesía. Celan no fue un autor de ensayos. Contamos con pocos textos en prosa, sus discursos, eminentemente el discursos del premio Büchner conocido como *El meridiano* y cientos de *Microlitas* que aparecerán en español en breve en traducción de José Luis Reina Palazón, aunque son textos más bien aforísticos. Sin embargo, los breves textos dejados han sido de gran influencia para el pensamiento sobre poesía desde la segunda mitad del siglo XX. Esta cercanía, que se establece mediante la vista desde dos cumbres cuando el camino recto entre ambas es largo y tortuoso, presupone un abismo entre ambas. Un vacío, una ausencia. Por lo mismo, el que el mismo autor pise ambas cumbres es una paradoja. Es una cuestión no resuelta y fascinante que, sin embargo, se da entre los autores en mayor o menor medida sin que implique una contradicción. Al menos no una mayor que la crisis del lenguaje.

En nuestra lengua castellana *pensar*, *agradecer* y *poetizar* no se vinculan. El juego paronomásico, propio del *neobarroso*¹, no puede llegar a tanto como en alemán. Sin embargo, el procedimiento, la estructura de pensamiento, son los mismos. Esta coincidencia es la que nos lleva a vincular esta poesía y este pensamiento *en alemán* con el pensamiento y la poesía de dos grandes autores hispanoamericanos actuales. Ambos son autores de poesía y ensayo. Es decir, ambos intentan, mediante el don de la ubicuidad, habitar próximos sobre las cumbres más lejanas, *al mismo tiempo*. Intentaremos ver cómo estas cumbres se acercan, asemejan o simplemente mezclan en algunos de sus textos clave.

La generación de poetas que comienza a publicar en Hispanoamérica en los años setenta se ve marcada por la violencia institucionalizada de las dictaduras que se impone en esa década y la siguiente. Exilio, represión y censura se convierten en vectores esenciales de la lectura de estas obras (Milán se exilia de Uruguay a México, Zurita se queda en Chile). Sin embargo las poéticas más interesantes no caen en la esperable *poética de la denuncia* sino que se sitúan en la vanguardia del momento. Siguiendo el *dictum* de Mayakovski, ya apropiado por los concretos brasileños en los cincuentas, “Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario”, estos autores continúan la muy mentada *tradición de la ruptura* de la que hablara Octavio Paz pero con un giro copernicano respecto a las poéticas de generaciones anteriores. Buena parte de la producción de esta generación quedó reflejada en una antología que los años han refrendado como crucial (que *no fundacional*²) para comprender el

¹ Para este concepto véanse los textos introductorios y el epílogo en Echavarrén 1996.

² Que una segunda generación de poetas epigonales remede los procedimientos de los, así llamados, poetas *medusas*, repitiendo temas y formas de manera acrítica y fuera del contexto político de crisis en que surgieron estas propuestas no es más que una forma de *continuismo* institucionalizado mediante los múltiples recursos públicos (becas, premios, talleres) disponibles a partir de fines de los ochenta y los noventa con la llegada de la democracia a buena parte de la región. Recursos con los que no contaron los primeros y que hicieron que

fenómeno poético de las últimas décadas del XX: *Medusario*. Entre otros poetas de gran trascendencia como Rodolfo Hinostroza, Marosa di Giorgio, José Kozer, Arturo Carrera, Nestor Perlongher, Wilson Bueno y Reynaldo Jiménez, destacan sus dos voces que se diferencian y alejan del neobarroso. Raúl Zurita (Santiago de Chile, 1950), que nunca se inscribe en la corriente a pesar de ser incluido en la antología y en otros estudios por el peso específico de su obra, y Eduardo Milán (Rivera, Uruguay, 1952), quien surge del núcleo *transplatino* pero rápidamente se diferencia de la estética del grupo para configurar un decir propio a través de la oposición de una obra que destaca la *conciación* frente a la *proliferación* heredada por los neobarrosos (Destacado por Nestor Perlongher en el prólogo de Echavarrén 1996: 29).

Un aspecto global, pero sin duda clave para diferenciar a ambos autores de ciertos tópicos generacionales, es una postura que tanto en sus obras como en sus comentarios (en entrevistas, ensayos, etc.) considera el *momento postmoderno* como algo pasado y que ha caído en un facilismo formal (la repetición de modelos antiguos), una des-ubicación socio-histórica (una postmodernidad planteada en países a los que no ha llegado una modernidad “plena” que ser superada) y un cierto nihilismo post-revolucionario (tanto por el fracaso de los modelos socialistas al imponerse las dictaduras derechistas como por el desencanto con el régimen castrista, caso Padilla, etc.). Hablamos de *momento* ya que no se refieren ni a la *condición* (Lyotard) ni a la *sociedad* (Jameson) postmodernas sino más bien a una tendencia literaria y artística que no es reflejo de estas situaciones sino que se hace cargo conscientemente y asume como suyos estos postulados teóricos previos.

Sin duda las dos corrientes más fuertes ya estaban asumidas en los discursos más adelantados, caso Nicanor Parra en Chile, con la *Antipoesía*, y Haroldo de Campos, con la *Postutopía* en Brasil, y esta crítica se hace desde bases teóricas sólidas y a partir de una sospecha de las ideologías totalizantes³. No plantean una *estética del retroceso*. Por el contrario, se oponen a ella e identifican, en especial Milán, a la postmodernidad literaria con este movimiento retrógrado. A Zurita le preocupa especialmente la ausencia de proyectos de futuro. Ya en 1991 a un año del regreso de la democracia en Chile, lo que el llama “cierta forma de nihilismo” del postmo-

sus obras fueran verdaderamente marginales y no *nominalmente* marginales como son las obras subvencionadas de autores “outsiders” posteriores. El continuismo y la epigonía no pueden arrogarse una tendencia surgida veinte años antes como “fundacional”, especialmente cuando sus autores se oponen a las *fundaciones* insitucionalizadas y desconfían de las ideologías totalitarias. El *neobarroso* se puede entender como un movimiento en el que diversos autores de distintos países de la región convergen en una estética que coincide en ciertos puntos pero en ningún momento se plantea como fundadora y de hecho al poco tiempo la mayoría de estos autores diverge hacia estéticas más personales.

³ Resaltamos este tema ya que es curioso como en el actual debate español se ha resalta-do una defensa o revival *naïf* de la postmodernidad por vía de la tecnología de la información y los medios de masas (regreso a Mac Luhan, Jameson etc. pero sin ningún rigor sino más bien con retraso teórico), que parece más una estrategia comercial y una posición conservadora (“estar de regreso de todo, sin haber ido”).

derismo. “Pero, frente a ese descreimiento, siento que llegó el momento de las grandes afirmaciones” (Piña 1993: 229). Esta “afirmación” es clave por la resonancia que tiene en Lyotard. Cuando se dicen “grandes afirmaciones” pensamos inmediatamente en los “grandes relatos” de los que habla Lyotard en *La condición postmoderna*. Sin embargo, aquí está la genialidad y superación del planteamiento, la afirmación de Zurita, consciente de los peligros totalitarios de los grandes relatos, se plantea de una manera que los esquiva. Zurita canta la vida, el amor, la reconciliación, pero nunca es posible encasillarlo en una ideología partidista. Nunca vamos a encontrar en su obra un texto similar al poema “A mi partido”, el penúltimo del *Canto general*.

También Milán desde sus primeros textos críticos en su columna en la revista *Vuelta*, recopilados en su libro *Una cierta mirada, crónica de poesía* (1989) se posiciona de manera oblicua ante las problemáticas de política y poder (ambos autores son declaradamente de izquierdas) pero incide con mayor agudeza en los aspectos estéticos de la postmodernidad. Plantea una mirada crítica a los procedimientos utilizados y postula la necesidad de una superación del marasmo que plantean (un eterno retorno formal sin solución de continuidad). Estéticamente el impulso vanguardista de la primera mitad del siglo XX acaba con la obra de Nicanor Parra en Chile, como dice Niall Binns: “La antipoesía es la ruptura definitiva con la *tradición de la ruptura*, la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas” (2003: 234). Sin embargo, este fracaso del proyecto, de la directriz de *lo nuevo*, este agotamiento, el mentado origen del retroceso postmoderno, se ha convertido en la piedra angular de la nueva poesía hispanoamericana. Para no generalizar, al menos Zurita y Milán reconocen en el descreimiento absoluto, tanto estético como partidista, la “montaña rusa” que es la antipoesía de Parra, el punto de arranque de las nuevas posibilidades formales y conceptuales de sus obras. En este sentido, estando la cuestión por la postmodernidad aún viva en el pensamiento español, es interesante observar como ambos autores se relacionan en su pensamiento con la *madre patria*.

Milán se sitúa en una mirada crítica “expandida”, ya que en términos de lengua siempre incluye a España en sus preocupaciones, la *metrópolis* como le gusta llamarla, y en términos geográficos rompe la clausura lingüística para preocuparse de la poesía americana en general. Con especial atención a la pervivencia de la vanguardia en Brasil (Milán reconoce como una de las influencias fuertes en su poesía a la *poesía concreta* brasileña, en especial a Haroldo de Campos⁴). Insiste en buscar nexos y ahí está, eminentemente, su colaboración en *Las ínsulas extrañas*, debatida

⁴ Desencuentro curioso ya que Zurita no reconoce la influencia de los *concretos*, con quienes desarrolla un camino paralelo, pero sin duda estaba al tanto de lo que sucedía en Brasil y aunque sus posiciones estéticas están mucho menos cercanas del lenguaje y más de la experiencia, comparten buena parte de los procedimientos y en muchos casos sus resultados se podrían inscribir en un mismo ámbito de creación.

antología pero sin duda una referencia, y su reciente *Pulir huesos* que ha descubierto al lector español poetas tan importantes como Roger Santiviáñez o Fabián Casas.

Por el contrario, Zurita en general obvia un análisis directo de las relaciones transatlánticas y cuando aborda el tema lo hace desde una perspectiva cronológica amplia a diferencia de los precisos análisis críticos de la última poesía española de Milán. Para Zurita existe una tensión equilibradora entre el acervo cultural europeo y el paisaje americano. El primero normalmente es objetivado en un gran *monumento* de la cultura occidental, con una especial atención a las grandes obras del renacimiento italiano (bastante lógica considerando su ascendiente genovés). El segundo suele ser algún elemento *monumental* del paisaje chileno: desierto, río, cordillera, océano. Zurita no se plantea, ingenuamente, en oposición a la tradición española ni europea. Simplemente defiende una independencia cultural y una validación de las tradiciones surgidas en sociedades postcoloniales. Lo curioso es que, de los dos, Zurita es el que menos articula su discurso, en términos teórico-críticos, y sin embargo, en este sentido concreto, el planteamiento de Milán parece el más utópico. No porque no existan autores que han tenido su mirada puesta en ambas orillas, aunque sean pocos, entre los consagrados en España, tres: Valente, Ullán, Talens han abierto espacios para el diálogo en las últimas décadas y han dejado un importante legado en poetas más jóvenes. Las diferencias estéticas en poesía entre ambas orillas del Atlántico son innegables, Milán tampoco las obvia, pero parece el único o uno de los contados críticos de peso en América que intenta tender puentes o conexiones entre las estéticas en desarrollo en la actualidad.

Esta perplejidad, se comprende mejor si se conoce la obra de ambos poetas y su acercamiento formal a “esa interrogación o inquisición [...] esa búsqueda” que es el ensayo como la entiende José Miguel Oviedo en su *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (1991: 13 y 18). En ese mismo texto Oviedo plantea la forma de la siguiente manera: “El ensayo, aunque definible, parece no tener límites. Género camaleónico, tiende a adoptar la forma que le convenga, lo que es otro modo de decir que no se ciñe a ninguna forma establecida” (1991: 11). Así la forma en que ambos autores se acercan a su materia es muy diferente. La utopía permea buena parte de la obra poética y ensayística de Zurita. Milán, asentado en una objetividad demoledora, aunque introduzca construcciones cercanas a la lengua de la poesía en sus textos, se mantiene, en una primera lectura, en una postura que ideológicamente no se puede permitir la utopía o al menos no le puede dar cabida de manera literal en su constructo intelectual a partir del momento *postutópico* que declara Haroldo de Campos. Por lo mismo es relevante destacar su lucha por acercar miradas.

Más allá de esta diferencia es relevante acercarse a la *forma* en el ensayo de estos autores y, en este sentido, puede resultar operativo el concepto de *poeta-crítico*. En el sentido de no sólo escribir poesía sino también ejercer la crítica de poesía. Es algo diferente de la idea de *poeta-pensador* pero que entronca con la tradición moderna desde Baudelaire, al menos. En este sentido, Zurita no es un poeta-crítico por cuanto, a pesar de algunas columnas en diarios y revistas, sus ensayos no van dirigidos directamente a la crítica de poesía y, por tanto, tienen una forma bastante diferente de la que tiene el ensayo más coyuntural de crítica, como el que ejerció

Milán en *Vuelta*. Dice Julio Hubbard en el prólogo a la recopilación de estos artículos de Milán: “Tal vez no sea exagerado pretender que, en efecto, hay una generación que escribe «dejándose hablar» por la crítica de Milán.” (Milán 1989: 12). Además Hubbard destaca que “tal vez [es] la única obra crítica que puede pretender estar al día en todo el ámbito de lengua española, aunque ésta no sea su primera cualidad.”(10). Reafirmando los puentes mencionados antes pero también estableciendo la relevancia de la capacidad de irradiación crítica que pudo tener la única columna de una de las revistas más fluyentes de los últimos años.

Cuando Zurita habla de su propia generación lo hace desde una perspectiva que se sitúa entre la sociología y los estudios culturales, que pretende explicar un estado de la cuestión en la poesía chilena (*Literatura, lenguaje y sociedad*, 1983) más que situar a unos u otros dentro de una tradición poética. Luego, el grueso de su obra ensayística se ensancha para tratar temas concretos desde una perspectiva cada vez más amplia y desligada de un aparato teórico concreto. Por el contrario, aunque *Resistir* (1994) y *Un ensayo sobre poesía* (2006a) también cubren aspectos amplios del panorama poético (el subtítulo de *Resistir* es “Insistencias sobre el *presente* poético”), siempre mantiene, de forma paralela, y en muchos casos estructuradora de su pensamiento más amplio, una forma de crítica centrada en obras concretas puestas en contexto. Además, el trabajo ensayístico parece siempre avanzar hacia la constitución de un pensamiento crítico articulado, una teoría que sólo por deseo manifiesto de su autor no puede ser “total” pero sí podría ser abarcadora o explicativa de ese “presente poético”. Por el contrario, el pensamiento de Zurita aparece en sus ensayos organizado pero no desde una mirada crítico-teórica paralela y distante sino como otra forma de expresar ideas similares a las vertidas en su poesía pero de manera metalingüística.

Sin entrar en cuales han sido las lecturas de cada autor, y partiendo de la base que ambos se sitúan en la vanguardia de su generación, sí es notorio que mientras Zurita cita a los clásicos (Homero, Virgilio, Dante) en un discurso exento de construcciones retóricamente enrevesadas, Milán despliega una riqueza de recursos críticos compleja que acerca la forma de sus textos a la de autores postestructuralistas, o que simplemente rompen con las etiquetas, como Barthes, Derrida, Kristeva o Blanchot. Zurita se expresa desde un texto más cercano a la poesía⁵, tanto en términos de expresión, contra cualquier forma dialéctica, incluso la negativa, como en una manera metatextual, en términos de plantearse su propia visión de la poesía, de acercarse al hecho. Es lo que Oviedo llama el “ensayo creador”, cercano a la poesía y con un fuerte componente autorreflexivo y que ve en figuras como Borges, Cortázar, Lezama Lima y Paz (Oviedo 1990: 94-95).

⁵ En este ensayo no se usa “poético” como adjetivo de cualidad ya que es un uso depreciado en la lengua. Una “novela poética”, salvo en la tradición francesa, es un texto con un exceso de adjetivación y tópicos, las ramplonas huellas del imaginario tradicional de la poesía decimonónica.

Se podría esgrimir la formación de cada uno (Milán en humanidades, Zurita en ingeniería) como motivo de esta diferencia pero resultaría tan banal como intentar explicar sus posturas poéticas a partir de esta situación. En este sentido, el *poeta-pensador*, concepto general pero que recientemente ha sido asentado por Andrés Fisher en su prólogo a una excelente y necesaria antología de la poesía de Haroldo de Campos, puede darnos una clave para acercarnos a la obra ensayística de ambos poetas. Éste es aquel “Que estudia a los poetas que van a formar su *paideuma*⁶, que van a influir en su poesía y su pensamiento poético y sobre los que va a escribir teoría y crítica literaria.” (2009: 38). Este concepto, una ampliación del poeta-crítico, puede ser aplicado a ambos autores.

Para poder comprender en cabalidad estas coincidencias y diferencias se plantea una breve mirada a la obra ensayística principal de cada autor de manera cronológica para luego concentrarnos en una comparativa de dos textos concretos. Por los objetivos que nos marcamos al afrontar la obra de ambos no hemos podido entrar en el contexto de sus obras ensayísticas en sus propias tradiciones nacionales ni en un análisis más exhaustivo de las correlaciones entre cada etapa de sus obras poéticas y sus ensayos.

De la obra ensayística de Eduardo Milán lo primero que encontramos disponible es la recopilación de artículos de *Vuelta* ya mencionada, publicada en 1989. Existen textos anteriores, como una “Lectura de Huidobro, Gironde, Borges y Paz a la luz de la poesía concreta” (escrito al alimón con Roberto Apprato, 1977), pero no han sido recopilados y ya en este texto el poeta se descubre como un pensador maduro y con la suficiente capacidad de cuestionamiento para plantear esta lectura “inversa”. Su estrategia es la capacidad de combinar un exhaustivo conocimiento de la teoría literaria más reciente con una mirada que observa la poesía en castellano en su amplitud y variedad sin caer en localismos ni vaguedades. Cinco años después llega el imprescindible *Resistir*. Su subtítulo, ya mencionado, “Insistencias en el presente poético”, puede llevar a equívoco. Si es una lectura de su momento, 1994, aumentado en 2004. El objetivo es coyuntural pero no por esto es menos crucial. Además es un libro que se lee hoy con sangrante actualidad en su prefiguración del momento actual y dice mucho de la poca evolución de las cuestiones poéticas en las últimas décadas. De 2004 es *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Recopilación de ensayos donde da un repaso a la poesía hispanoamericana desde sus fundadores (Vallejo, Huidobro) hasta las poéticas más recientes (el mismo Zurita, Viel Temperley). El año 2006 publica el breve ensayo que compararemos más adelante y una selección de su trabajo aparece España con el título de *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. Posteriormente, el año 2007, aparece en México *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce*, con ensayos centrados en la poesía mexicana, desde Gorostiza hasta Deniz más una serie de ensayos de carácter político. En general se puede observar que la obra de Milán

⁶ Concepto griego acuñado por Haroldo que Fisher explica como “la construcción crítica de su propia tradición, que no se atiene a criterios cronológicos ni geográficos” (2009: 18)

tiene un sentido, prontamente se marcó una dirección crítica y la ha seguido, con notable coherencia, hasta sus últimas consecuencias.

Sin que signifique ningún descrédito, la obra ensayística de Zurita es radicalmente diferente a la de Milán en este aspecto. Se ha movido en una notable variedad de registros aunque el aparato conceptual permanece estable en el sentido de ser siempre coherente con su evolución poética. El primer texto que podemos llamar ensayo de Zurita aparece el año 1979, el mismo de la publicación de su primer libro, *Purgatorio*, en la pequeña revista cultural *CAL*. Se titula “¿Qué es el paraíso?”, ocupa la página 20 completa y está firmada “Mein Kampf de Raúl Zurita”. Este acto de cruda ironía vanguardista le valió al poeta que ingenuos y malintencionados críticos lo acusaran de fascista (sic). Por supuesto no sabían que en un acto de autohumillación quizás más trágico, si cabe, el hoy renombrado artista alemán Anselm Kiefer comenzó su carrera artística con una polémica similar. Se fotografió en distintos lugares de Europa con traje alemán y haciendo el saludo característico del nacionalsocialismo en los años sesenta, en pleno auge del silenciamiento de la ideología y de la estética nazis. Este acercamiento se puede llamar mimético, en cuanto la víctima se identifica con el verdugo, del mismo modo que Zurita se vincula a la despreciable obra de Hitler no por afinidad, claro, ni por directa ironía, sino de un modo más complejo y doloroso. Luego el texto mismo se plantea estilísticamente como un híbrido entre la prosa poética y el ensayo mismo con toques de “programa” que se han cumplido y mucho de “manifiesto” en la tradición vanguardista (¿italiana? Duce, Mein Kempf, ¿futurismo?) que quedó de lado. Cuatro años después se publica en el CENECA, una de las pocas instituciones independientes, asociada a la UNESCO, en el Chile de la dictadura, su ensayo *Literatura, lenguaje y sociedad*, que sigue siendo uno de los textos clave para estudiar las relaciones entre escritura y censura en el periodo. Después de una revisión de la tradición poética chilena anterior al golpe, centrándose en Neruda y Parra, Zurita plantea una teoría explicativa de cierta tendencia en las poéticas más interesantes de los primeros diez años de dictadura, incluyendo la suya. Es la teoría de lo *no dicho*. Frente a una *crisis del sistema de conversación* (1983: 5, recuérdese que en este periodo Zurita adopta un tono mucho más crítico, hace referencia a la desconfianza coloquial que generan los delatores y el peligro de incriminarse por la palabra), aparece lo *no dicho* como “el rasgo «experimental» que presentan en forma cada vez mayor los nuevos productos literarios, expresa esa desconfianza de un modo bastante indicador” (1983: 16). Esta es una tesis compleja y que tiene una aplicación concreta en un periodo acotado por lo que dejamos para otra ocasión profundizar en ella. Baste decir que es un texto que bebe de diversos postulados, aunque no los cita claramente, del postestructuralismo, la sociología y lo que en esos años comenzaba a posicionarse como *estudios culturales*.

Es bastante significativo que a pesar de continuar escribiendo artículos esporádicos, prólogos y otros paratextos, haya que esperar hasta el año 2000 para la aparición de una nueva recopilación, muy seleccionada, de sus ensayos de los últimos años. Además, vuelve a sorprender el cambio en la forma, ahora definitivo, de un ensayo que se origina en una voz propia, depende poco de teorías críticas y mucho

de los clásicos de la cultura y usa un tono tremendamente original. Es un giro a una subjetividad deudora del viejo Montaigne en su rabiosa y extrema modernidad (el famoso “Je suis moi-même la matière de mon livre”) y un lenguaje derechamente asentado en poesía. *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio* aborda temas diversos, siempre teniendo estos dos sentimientos como la dicotomía central a través de la cual lee el mundo. “El problema humano por antonomasia es el sufrimiento. [...] Sin embargo, el sufrimiento es exactamente lo que nos da la magnitud de la existencia, nuestro consentimiento a ella, nuestra afirmación permanente.” (2000: 11). También se ocupa de otros temas, como mitología y pintura (Van Gogh, Bacon). Pero por sobre todo habla de poesía. Pero de poesía con mayúsculas, de los grandes poemas que fundan la lengua. Busca las líneas que se pueden trazar desde las más antiguas epopeyas de diversas culturas y su significación hoy. Habla de la *Biblia*, el *Mahabharata* o la *Odisea* en relación a Whitman, Joyce o Neruda. Se plantea los temas literarios de manera amplia, en total ausencia de los marcadores textuales tópicos de la crítica literaria. Al parecer, el motivo último de su ensayística, no es hablar sobre la *situación* de la poesía hoy, de lo que se encarga con precisión Milán con su “insistencia en el presente poético”, sino, más bien, de la *necesidad* de la poesía hoy. Este esfuerzo parece llevado a una cima en su ensayo *Los poemas muertos*.

En febrero de 2006 se publican en la misma colección, “raíz en trance”, en Ciudad de México, dos ensayos, de Zurita y Milán, en pequeño formato. De una extensión casi exactamente igual, esta coincidencia formal-temporal nos sirve de excusa para desplegar una comparación más concreta. Son el recién mencionado *Los poemas muertos* de Zurita y *Un ensayo sobre poesía* de Milán.

Encontramos dos pensamientos de poesía dispares pero afines. Mientras Milán se centra en una metáfora espacial: “El estar de la palabra poética es un estar análogo al estar exiliado por su condición sin raíz” (2006a: 30); Zurita se plantea en un plano ontológico: “Pero el lenguaje agoniza y esos poemas son nuestros poemas muertos. El papel entonces del poeta contemporáneo es cargar con sus poemas muertos” (2006: 13), “La poesía es el arte más frágil porque es lo primero que muere con las palabras que mueren.” (2006: 14). Ambos reconocen la condición “a la intemperie” de la palabra poética. Sin embargo, llegan a conclusiones divergentes. Según Milán, “una de las tareas inequívocas de la poesía es, precisamente, «salir de aquí», en el doble sentido de la acepción: pertenecer a este lugar, ser originario de, y la operación contraria: irse.” (2006a: 40). Esta postura ambivalente, de resistencia a definir una solución, inestable, también se ve reflejada en su obra poética. La negación a los caminos rayados y a las estéticas cómodas. El rigor como eje del quehacer poético pero desde una conciencia diferente. Quizás, esto vale para ambos poetas, desde lo que Th. W. Adorno llamó la *dialéctica negativa* que abandona la promesa hegeliana de encontrar una síntesis y busca la *constelación* (2008: 156-158). Milán concluye su ensayo mencionando a uno de los grandes marginados de la poesía argentina reciente:

[Hablando de *Shibboleth. Para Paul Celan* de Derrida] “Uno de esos libros de los que el lector dice «Hay que escribir un libro así», como si el libro no estuviera escrito, como si el deber, el imperativo fuera escribirlo alguna vez, en el tiempo, prueba inequívoca del triunfo de la escritura: generar en el lector el deseo de ser escrita, como dice Viel Temperley, «para comenzar todo de nuevo». (2006a: 45-46)

Aunque este “triunfo” no debe llevar a equívocos. Junto con otro poeta chileno, a quien admira, Enrique Lihn, también un crítico profundo y bien informado de las teorías críticas de su momento, Milán comparte tanto la capacidad de plantear construcciones teóricas potentes como cierta “vocación de fracaso” en su visión última del poema. En su poema *Escrito en Cuba*, en el desencanto después de conocer de primera mano el régimen castrista, Lihn escribe algunos de los versos más desolados y crueles de la poesía hispanoamericana: “El poeta no es ni un pequeño dios ni una pequeña república / La poesía no sirve para nada / Sirve para poner en duda el mundo”. Y lo expresa un hombre que moriría escribiendo como es testimonio su imprescindible *Diario de muerte*.

Para Zurita la fragilidad del lenguaje se evidencia en su progresiva muerte. “El derrumbe del lenguaje y de las lenguas es el fracaso de nuestra unión con lo que se nombra, o lo que es lo mismo, es el fracaso infernal del amor.” (2006: 38). Como veíamos, a pesar de usar un lenguaje más cercano a la prosa poética, por ejemplo terminando cada sección del ensayo con una frase en referencia al último verso de la *Comedia* de Dante, es Zurita el que más se aproxima a la experiencia, no en una visión teórica de la situación político-social de la poesía, sino con una mirada existencial muy cercana a cierto humanismo occidental pero muy difícil de clasificar. En esta mirada, patente en su obra poética también, el elemento clave es el *amor*, lo que en *La vida nueva*, su gran poema de más de quinientas páginas, llama “el amor humano”, para distinguirlo de la cursilería romántica, el gran amor, el de Dante por Beatriz. “Pero es ese exceso, ese desperdicio del amor, lo que esta época nos niega. Por eso muere el lenguaje. Lo real es que las palabras no significan nada sin ese desperdicio, sin esa sobra de amor.” (2006: 25-26)

Buena parte de la comparación más general se ha ido desgranando a través de estas páginas por lo que no vamos a insistir en ella. Un tema que no hemos tratado y que, como se revela a lo largo del cuidado repaso del ensayo hispanoamericano de Oviedo, es fundamental, es la presencia de América en el pensamiento de ambos poetas. Ensayos fundacionales como *Ariel*, *Nuestra América* o *La expresión americana*, sólo por mencionar algunos de los más emblemáticos, nos ponen en alerta frente a un cuestionamiento que puede parecer omnipresente en el pensamiento americano aunque no sea tan evidente. Quizás en este sentido se debería investigar con más detenimiento cómo se aplica la tesis de Fernando Ainsa que relaciona el discurso utópico con las proyecciones puestas en “la tensión que existe entre el *ser* de la realidad (hecho de desajustes estructurales profundos y antinomias aparentemente irreconciliables) y lo que *debería ser* América [...]” (1998: 8). Por ejemplo, en el ensayo de Milán, como vimos, preocupado de tender puentes entre ambas

orillas, sí existe un punto en el que se marca la distancia: “La conciencia de la palabra como indigencia es en general un tema para la poesía del primer mundo, Europa o Estados Unidos, allí donde la pobreza es poca. Cuando la indigencia es mucha glotonería babilónica suena a restos de comida en el fondo de una olla: papas, zanahorias, ejotes, acelgas, calabacitas y sobre el agua unos huesitos flotando.” (2006a: 13-14). Para Zurita la pobreza también es un tema clave pero, como vimos, su interés está en marcar la diferencia respecto al acervo cultural. Comienza su ensayo hablando de lo que llama la “dimensión americana”: “Es un sueño y no [respecto a su proyecto de dibujar los rostros de sus seres queridos en el cielo]: no esculpimos el *Moisés* ni la *Pietà*, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vastedad del Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transparentándose frente al océano.// Es eso: no pintamos el *Juicio Final*, pero nos tocó el color de los desiertos –el color más parecido al de nuestras caras–[...]” (Zurita 2006: 7-8). Al igual que Milán, Zurita no rechaza la otra orilla. No se plantea como rebelde o pretende plantear una *tabula rasa* americanista. No podría, su poesía bebe de Dante, la *Biblia*, Homero, tanto como del *Popol Vuh*, Whitman y Neruda, aunque de manera compleja. Simplemente rescata la experiencia monumental que es el paisaje en América y la sitúa en su imaginario. Los textos son los mismos a ambas orillas, aunque su recepción cambie. Es el paisaje el que es realmente *otro*. En términos políticos, ambos autores incorporan en su discurso lo social a través del pensamiento sobre América. Milán sólo recientemente ha publicado ensayos directamente políticos, en su libro *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce*, buscando las relaciones entre lenguaje y poder en el discurso hegemónico de Estados Unidos (2007: 97-120). Sin embargo, esta conciencia está presente en ambos autores entreverada en su discurso de manera constante en un sentido amplio. El lugar (social) de la enunciación, la situación político-social, la coyuntura, emerge.

Como es propio del ensayo estas palabras también han avanzado a tientas, como decía Montaigne, tomando los temas un poco al azar y sin pretender tratarlos por entero, rindiéndose a la duda (parafraseamos la cita del creador del ensayo en Oviado 1991: 18). Sin embargo, esta de esta presentación de textos podemos desprender algunas ideas generales. Milán introduce conscientemente la escritura *en poesía* dentro de un discurso compacto y coherente (aunque su proceso dialéctico sea *negativo*). Como el mejor Derrida filosofaba de forma casi oracular o, como se ha dicho, después del fin de la filosofía. Zurita habla desde una experiencia del lenguaje y el mundo pero evita la vía teórica. Esto da una contundencia diferente a su ensayo, más enfática: “No hemos sido felices, es posible que esa sea la única razón del por qué se escribe, del por qué de la literatura.” (2006: 9) Iluminaciones de esta altura y concreción no son comunes en una ensayística hispanoamericana contemporánea que, como denuncia Beatriz Sarlo en su ensayo “Olvidar a Benjamin”, está envenenada con una jerga, o jerigonza, blindada en el acuerdo en las fuentes (el mismo Benjamin, Foucault, Derrida, de Man, etc.) y en un vocabulario reducido pero que gira en el vacío como la retórica de los antiguos sofistas. Sarlo, que como destaca Patricia Esteban, reconoce en este libro, *Siete ensayos sobre Walter Benja-*

mín (2000), la importancia de las tempranas traducciones de Murena en Argentina, a pesar de no ser tomadas en cuenta en su momento por los jóvenes intelectuales (Esteban 2008: 24), es una defensora del pensamiento de Benjamin. La idea de “olvidar a Benjamin”, es para recuperarlo, para regresar a él quitándole todo el discurso vacío. Surge del agotamiento, del vaciamiento de sentido, de conceptos ricos, difíciles y cruciales que han pasado a la *lingua franca* de la academia y la crítica sin ningún cuidado.

Quizás como una reacción a este movimiento que, denunciado por Sarlo en el 2000 ya llevaba en el cono sur décadas operando, Zurita abandona este tono después de su primer ensayo importante. Luego es un lenguaje *llano*, directo y concreto, tan alejado de los galimatías periodísticos como de la jergonza postestructuralista. En el otro polo de la *resistencia* (una palabra que por Benjamin se ha vuelto central en ciertos discursos) está Eduardo Milán, no sólo leyendo bien a Benjamin, leyéndolo en *constelación*, sino que además ha ido construyendo su propio lenguaje crítico, fundado en el pensamiento teórico pero cargado de sentido, múltiple e inasible en muchos casos, pero sentido y con una voz propia e inconfundible que, como vimos, ya en sus ensayos de *Vuelta* de los años ochenta se destacaba del barullo general. Zurita y Milán son dos poetas-pensadores que en sus cimas distantes han estado próximos y a la altura de los grandes poetas-pensadores que ha dado América.

NB: La investigación y redacción del presente artículo ha sido posible gracias a una beca de formación del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W.
2008 *Dialéctica negativa, la jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal.
- AINSA, Fernando.
1998 *De la edad de oro a El Dorado, génesis del discurso utópico americano*. México, FCE.
- BINNS, Niall.
2003 *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn)*. Madrid, UCM.
- CELAN, Paul.
1999 *Obras completas*. Madrid, Trotta.
- ECHAVARREN, Roberto, KOZER, José y SEFAMÍ, Jacobo.
1996 *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México, FCE.
- ESTEBAN, Patricia.
2008 *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*. Madrid, UCM.

FISHER, Andrés.

- 2009 “La entelexia activa de Haroldo de Campos”, pról. en CAMPOS, Haroldo, *Hambre de forma, antología poética*, Madrid, Veintisiete letras.

HEIDEGGER, Martin.

- 2000 *Hitos*. Madrid, Alianza.

MILÁN, Eduardo.

- 1989 *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México, Juan Pablos Editor.
 2004a *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, FCE. (1ª ed. 1994)
 2004b *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. México, Universidad de Ciudad de México.
 2006a *Un ensayo sobre poesía*. México, Ácrono / Libros del Umbral.
 2006b *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. Madrid, Huerga y Fierro.
 2007 *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce*. México, Mantarraya.

MILÁN, Eduardo y APPRATO, Roberto.

- 1977 “Lectura de Huidobro, Gironde, Borges y Paz a la luz de la poesía concreta”, *Poesía*, Valencia (Venezuela), núm. 6, págs. 9-25.

OVIEDO, José Miguel.

- 1991 *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza.

PIÑA, Juan Andrés.

- 1993 *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile, Pehuén.

SARLO, Beatriz.

- 2000 *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, FCE.

ZURITA, Raúl.

- 1979 “¿Qué es el paraíso?”, *CAL*, núm. 3, pág. 20.
 1983 *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago de Chile, CENECA.
 2000 *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
 2006 *Los poemas muertos*. México, Ácrono/Libros del Umbral.