



Andamios. Revista de Investigación Social

ISSN: 1870-0063

revistaandamios@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
México

Leyva, José Ángel

Reflexión y subversión de la lengua: Eduardo Milán

Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 2, núm. 3, diciembre, 2005, pp. 177-193

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62820309>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

REFLEXIÓN Y SUBVERSIÓN DE LA LENGUA: EDUARDO MILÁN

José Ángel Leyva*

Eduardo Milán (Uruguay, 1952) es un poeta conocido ampliamente por su vocación de crítico y académico, por su vasto conocimiento de las vanguardias y los fenómenos literarios más relevantes del siglo xx, además, por supuesto, de su obra poética. Fue una pluma reflexiva y constante en la revista *Vuelta*, que dirigió Octavio Paz hasta su muerte, y es —junto con otros uruguayos como Saúl Ibargoyen, Ida Vitale y Enrique Fierro— parte fundamental de una época de exilios obligados por razones políticas o ideológicas. Milán vive en México desde hace casi treinta años, donde su vida y su obra han adquirido carta de naturalización. Pero como dicen los extranjeros que llegan a este país empujados más por la sobrevivencia que por los sueños, en México uno es siempre de afuera, pero cuando se está afuera uno es inevitablemente de México. Saúl Ibargoyen los define como escritores fronterizos. Esta entrevista fue realizada en la Ciudad de México, en mayo de 2005.

LA PASIÓN CRÍTICA

—Comenzaría tal vez por el final de los temas de esta conversación o entrevista, por tu actividad como crítico literario que ha corrido de manera paralela a tu trayectoria de poeta. Por allí, en alguno de tus ensayos y quizás en varios más, señalas la carencia de una crítica objetiva en América Latina, pero al mismo tiempo reconoces la presencia de una crítica y de críticos, que posiblemente los vincules más a la complacencia y a los grupos de amigos. En tu caso, ¿cómo funciona el quehacer del poeta junto al del crítico?

—Me refería en esos trabajos a la ausencia de una crítica que, como señalas, ciertamente existe, pues aludía al vacío de la crítica hecha por

* Escritor. Codirector de *Alforja*. Revista de Poesía. Correo electrónico: <josanley@gmail.com>.

los poetas. Notaba una separación entre el ejercicio poético y el ejercicio crítico de parte del mismo escritor. Quizás por la formación proveniente de lo que se llama la modernidad literaria, de ese periodo histórico que arranca desde el siglo XVIII, cuando la crítica está tan mezclada con el hecho de poetizar, al menos en ciertas culturas, como la europea y los países latinoamericanos que se vincularon más directamente con esa vertiente, como es el caso de Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Perú y México. Octavio Paz es producto de ese engarce poético-crítico y es un caso especial en la poesía mexicana. Habría que retroceder en la tradición marcada por Alfonso Reyes y los Contemporáneos. Pero de Octavio Paz hacia adelante yo he notado una ausencia de militancia crítica, lo cual no significa que el Fondo de Cultura Económica no vaya a publicar algún día las notas críticas de Eduardo Lizalde, los ensayos críticos de Alí Chumacero u otros productos de esta índole que vayan apareciendo, pero será en todo caso una actividad complementaria, que acompaña a su producción poética.

Me refería al ejercicio de la crítica, que es sobre todo el ejercicio de la reflexión acerca de lo que es la poesía en general, que se puede manifestar en términos críticos, o sea hablando de otros en una especie de metalenguaje o en términos de una reflexión integrada a la propia literatura o a una teoría de especulaciones teóricas. Por ejemplo, yo fui muy marcado en los comienzos de mi escritura por el movimiento brasileño de la poesía concreta. No porque yo escribiera poesía concreta sino porque la parte teórica de estos poetas —eran poetas teóricos—, me interesaba mucho. Eran herederos de Ezra Pound y de la tradición moderna norteamericana y europea en general, insistían mucho en la necesidad de lo que Haroldo de Campos llamaba poetas pensadores. Entonces yo caí en la cuenta de que hacía falta pensar más allá del hecho de la escritura.

Curiosamente, cuando llegué a México, por razones de trabajo comencé a hacer crítica literaria, cosa que yo no hacía en Uruguay, pues escribía poesía. Fue en *La Letra y la Imagen*, un suplemento que todavía circulaba en 1979, donde comencé a hacer crítica. La iniciativa fue de Eduardo Lizalde, director de la publicación, quien me pidió que trabajara en ese campo porque nadie hacía dicha labor. Me inicié pues en la crítica literaria como una forma de ganarme la vida. Luego entré a la revista *Vuelta* con una columna, de una manera mucho más formal, como si en

realidad fuese un crítico literario, cosa que no lo era, ni lo soy. Me defino más como un escritor que ha hecho crítica por razones de necesidad y porque hacer crítica literaria empata con la creación de poesía. A partir de entonces comencé a reflexionar por qué no había crítica literaria. Justamente el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) me publicó, en 1994, un libro de reflexión sobre la escritura que se llama *Resistir*, y en el cual planteo algo que ya había desarrollado en otro, *Una cierta mirada*, que contiene una recopilación de notas críticas publicadas en *Vuelta*.

—Este ejercicio crítico ¿lo has enfocado sólo hacia los poetas que ya han dejado un legado o también lo has dedicado a revisar los nuevos fenómenos de la literatura y a los poetas que mantienen activa su producción?

—En *Vuelta* me dedicaba a revisar a los poetas que estaban escribiendo en ese momento. Incluso tenía el interés de dar a conocer a muchos poetas que no eran conocidos en México. Por ejemplo, aquel movimiento que se llamó el Neobarroco en Argentina y que integraron Roberto Echavarrén, Néstor Perlongher, José Kozer. Esa construcción que se hizo a partir de aquel tipo de escritura está reunida en *Medusario*, un antología publicada por el Fondo de Cultura Económica y organizada por quienes mencioné y un crítico mexicano, Jacobo Sefami. Me interesaba dar a conocer gente de fuera para que se diera aquí una especie de careo, de mezcla o de discusión en torno a lo que se hacía y no se hacía en México. Esta fue una acción pensada, programática. Yo entiendo que a la escritura que tiene un cierto reconocimiento canónico uno le puede publicar una vida o un libro, pero no una nota. Salvo que se haga a la manera de Umberto Eco, como provocación, al realizar por ejemplo una reseña de la *Divina comedia* como si acabara de salir al público. Ese es un recurso muy atractivo para estimular la lectura, pero todo mundo sabe quién es Dante o qué es la *Divina comedia*; claro, a través de las letras de Eco, el hecho adquiere un tono simpático, juguetón.

En aquel momento me interesaba escribir sobre autores que me parecía que estaban marcando cosas, pero ahora desconozco o conozco muy poco a los poetas de otros países, no tengo contacto con escritores de Ecuador, de Colombia, de Chile, de Costa Rica. Cambió la perspectiva con internet. Quien lo desee puede buscar en la red y encontrar el último

poemita de cierto poeta de equis país. No es necesario insistir en ese sentido y he dejado de hacer crítica de manera sistemática. Me interesa como problema porque aún está planteado como tal y porque la gente tiene un alejamiento de la parte teórica y de la parte especulativa, una cuestión tan necesaria en la literatura.

—*¿No será que en esa abundancia informativa encuentras la monotonía de una producción que no dice nada diferente, que no pretende aportar nada en lo formal?*

—Seguramente. Uno ve que hay una suerte de redundancia, de cansancio, no aparecen líneas claras o de fuerza tal que lo haga a uno decir: mira, acá apareció una nueva visión poética. Creo que es un momento de conservación de ciertos motivos que están fijados y funcionan como identificadores de lo que es, sobre todo en Latinoamérica.

—*Hay muchas voces críticas que coinciden en señalar que después de Octavio Paz y Lezama Lima se acabaron las luminarias que hacían ese trabajo del poeta reflexivo, del poeta cuestionador. ¿Coincides con esa opinión?*

—Ya no lo veo así. En algún momento lo pensé de ese modo. Todavía hay intentos generalizadores de lo que es la poesía o de lo que debe ser. Quizás aquel espíritu tenía que ver con una cuestión de la modernidad que ya no está en juego. Pero releendo sus obras poéticas, y no tanto sus teorías, no creo que hayan sido más de lo que se les puede reconocer, efectivamente grandes figuras de la literatura latinoamericana; no estoy seguro de que hayan abierto perspectivas que le haya salvado la práctica a mucha gente. Es decir, veo el asunto bajo una perspectiva histórica, pues la cosa llega hasta un punto y allí como que frena y luego vienen las individualidades de grandes poetas, como es el caso de Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Emilio Adolfo Westphalen, pero no es gente con visiones poéticas. Desarrollan sus obras y allí quedan. El asunto de las influencias se dará por el lado de las lecturas individuales y no por el lado de la preceptiva. Paz y Lezama eran preceptivos.

—*Pero la preceptiva nace de una necesidad reflexiva y de orientar los esfuerzos creadores, muchas veces a contracorriente del desgaste o del vacío que significa*

otra forma de concebir, de crear la literatura y el arte. Tenemos el caso del Romanticismo, son precisamente los pensadores, los filósofos quienes nutren y abren el cauce del movimiento, quienes le dan sentido al espíritu de la modernidad a través de una nueva visión de la vida, que es justamente el romanticismo. Lo mismo hicieron a su manera las vanguardias poniendo el motor de la subversión como principio rector. Pero es obvio, la novedad y la ruptura se terminan cuando caen sus obstáculos y se descubren horizontes más complejos e inaprensibles, difíciles de comprender. Este es justamente el momento de las preguntas: ¿sobre qué vamos a reflexionar, cuál es el campo de análisis, contra qué debemos rebelarnos?

—Lo que pasó, refiriéndose a la vanguardia, fue un dislocamiento entre lo que fue la invención formal y el espíritu de la vanguardia. Nosotros perdimos el espíritu vanguardista porque estaba directamente vinculado con la modernidad y el romanticismo, lo que tenemos son las formas inventadas por la vanguardia, que son utilizadas como cada quien lo desea. Ese repertorio quedó, pero el espíritu no porque no hay revoluciones, no estamos en momentos de transformaciones sociales profundas, no se habla de un hombre nuevo. Estamos asistiendo al rebrote de arcaísmos como si hubiéramos clausurado la perspectiva transformadora y descubriésemos que lo mejor del hombre está en un pasado crítico y hacia allá vamos.

—*Veo dos tendencias, una que tira hacia lo confesional y otra que apunta hacia un racionalismo feroz que elimina todo lirismo, toda huella emotiva. ¿Cómo percibes los caminos de la poesía?*

—¿Con “racionalista” te refieres a una poesía casi abstractizante? Es verdad. Son líneas de fuerza que ya están presentes en el siglo XIX. Es de nuevo una especie de apuesta romántica sin aliento y sin tensión, de carácter reflexivo, casi teórico, que viene del simbolismo. Ese siglo es clave todavía, al menos en el terreno que dejó por explorar. Lo que hace difícil el discernimiento de la literatura actual es que están todas las formas interactuando.

—*La revista Vuelta marcó una etapa en la literatura mexicana e influyó mucho en el pensamiento de los intelectuales de América Latina. Tú la conociste*

muy bien, porque además desapareció con la muerte de su creador, Octavio Paz. ¿Cuál es, para ti, la contribución al mundo intelectual y creador de una revista como ésta?

—Creo que depende de la época. La revista *Orígenes*, en Cuba y en aquel momento, nucleó a una serie de cerebros poéticos fundamentales, pensamos en Lezama, Cintio Vitier, el padre Gástelum, Eliseo Diego, Fina García Marruz. En México, la primera *Plural*, dirigida por Octavio Paz, fue también una revista nuclear. Ya *Vuelta* es otra cosa. Es, como su nombre lo indica, otra *Vuelta*, no tiene en perspectiva la fuerza que tenía *Plural*. Es intentar darle una duración al proyecto inicial de *Plural*, que representaba una conexión internacional bastante importante. Me parece que *Vuelta* se paralizó en sus posiciones porque respondía a otro momento político. Creo que una revista puede ser un fenómeno muy importante de una cultura, pero depende de muchos factores, como son el apoyo, la difusión, la capacidad de aglutinar un elenco de carácter intelectual que responda a la demanda del tiempo en el que está actuando. En ese sentido me parece que las revistas no pueden ser intemporales, son históricas. Pasan revista a lo que existe, son elementos de registro de un tiempo, de una época. Una revista no tiene por qué no ser contradictoria si el tiempo en que vive es contradictorio.

—*Pero supongo que te refieres a la naturaleza de la razón crítica, a que toda actividad intelectual confronta la posibilidad de revisarse a sí misma, de someterse a un examen constante, pues de lo contrario sólo representa una ideología, un dogma y no la inteligencia en movimiento, a su espíritu cuestionador. Me parece también que Vuelta careció de este espíritu crítico interno, lo ejerció contra un enemigo externo, el socialismo real o el fantasma del comunismo, y en consecuencia contra la izquierda mundial y local, pero fue complaciente con las instituciones que la apoyaban.*

—Efectivamente. Yo creo que fue una crítica de carácter institucional, o sea la contracrítica, o mejor dicho la antítesis de lo que debe ser el pensamiento crítico, que debe tener una libertad de acción y no estar comprometido ideológicamente. El resultado es cualquier cosa, menos una vocación crítica.

—*¿Cómo fue tu relación con Octavio Paz?*

—No tuve una mala relación en la medida en que tampoco tuve una relación demasiado cercana. Yo simplemente trabajaba en la revista y mis relaciones fueron cordiales con el equipo que la hacía. Era gente que pertenecía a otras generaciones y que tenía intereses distintos de los míos, pero manteníamos una relación estable.

—*De cualquier modo, supongo que esa relación te habrá dado una percepción más clara de los significados de una figura como la de Paz en un contexto literario e intelectual como el mexicano. Hoy quizá vemos en otra dimensión a escritores que antes no enfocamos. ¿Cuál es tu apreciación de Paz y el contexto político en el que vivió y que por cierto coincide también con su desaparición, por lo menos del partido político que representó esa época y esa forma de hacer las cosas en México?*

—Lo que sucede también es un asunto de personalidad, muy particular, creo yo. Paz era una figura central y tremendamente aglutinante. Él tenía determinadas características que permitían que ocurriera eso, además tenía un cerco intelectual que efectivamente lo colocó en un lugar de figura señera de las letras mexicanas de siempre, al margen de que él por sus propios méritos literarios mereciera ese sitio. Ahora, si la pregunta es si Paz opacó a otras figuras muy importantes de su época, yo creo que sí, eso es evidente, era una figura demasiado fuerte, una figura tutelar. Hoy en día hay una pluralidad de reconocimiento mucho mayor. Además, la cultura está descentralizada en cuanto a los estímulos que circulan, no hay mojones de referencia obligada. No es necesario rendirle culto a determinadas figuras demasiado sobresalientes, porque además no las hay, o por lo menos yo no las veo. La única revista cultural que existe es *Letras Libres*. Claro, podemos mencionar otras como la *Revista de la Universidad*, pero tiene un ámbito mucho más restringido y es institucional. *Letras Libres* es ya una revista internacional, con una filial en España. Con la significación cultural que tiene México, me parece que deberían de existir cuando menos unas cinco de ese tipo y representaran opciones.

—*Es que las revistas partían de otro tipo de motivaciones e intereses, respondían a iniciativas de grupos, de colectivos o de figuras intelectuales,*

buscaban apoyos para realizar sus proyectos culturales. Hoy domina otra forma de hacer los proyectos. Letras Libres es una empresa, es el negocio de un hombre que funge como intelectual, pero sobre todo como empresario, me refiero a Enrique Krauze. No pretendo desmerecer su aporte y su importancia, sólo apunto diferencias en las causas y los objetivos, también en los efectos, de una revista como Letras Libres, que ya no es aglutinante. Quiero destacar también que no es un proyecto colectivo y que nace de la fase empresarial de Vuelta.
—Sí, tienes razón, de alguna manera ese carácter de proyecto personal hace que la pluralidad de la revista quede un poco acotada, no obstante que en *Letras Libres* publica gente que nunca publicó en *Vuelta*.

LA POESÍA, UNA FLOR QUE REVIENTA

—Esta necesidad de pensar en los procesos de la escritura personal y en la de los demás, cercanos o distantes, famosos o ignorados, ¿estuvo presente en ti desde los inicios de tu actividad poética?

—Pienso que sí, que existe por razones de formación, de lecturas. De adolescente leía mucho el barroco español y a los norteamericanos de la llamada generación de los modernos que, al menos en dos casos, son muy notables. Dos poetas pensadores fundamentales del siglo XX, Ezra Pound y T. S. Eliot, me marcaron por las visiones, por los hilos que tiraron, y no tanto por lo orgánico de su visión. Pound se manejaba por divisas y por lemas y no tanto por razones que indican cómo debe hacerse la literatura. Yo todavía no sé cómo debe ser la literatura hecha por Ezra Pound o para Ezra Pound. Tenía sus fobias y señalaba a los que eran y a los que no eran, pero nunca me quedó claro cómo había que escribir para Pound. Sé cómo escribía y que concebía un poema como una de las cosas más abiertas que se pueden concebir en términos literarios, una especie de territorio donde todo cabía. Me queda más claro cómo deseaba Eliot que se escribiera el poema que cómo lo pretendía Pound. Desde luego, éste hizo más escándalo desde un punto de vista teórico y crítico sobre la literatura occidental y más allá.

—El arte de ensayar y de reflexionar sobre el quehacer intelectual, dentro de la llamada modernidad, sea en la ciencia o en las artes, en las humanidades

o en el plano de la política, parece que se ha desarrollado más en el mundo sajón que en el latino, con excepción de Francia, por supuesto. La tradición de pensar lo que se hace es una débil sombra en la América hispana.

—Hay algunos ejemplos fundamentales, como mencionabas hace un momento el caso del romanticismo, que fue erigido por quienes reflexionaban y trabajaban en ese doble sentido de forma permanente, pero también en lengua española hay algunas figuras que lo han hecho muy bien. En España, Antonio Machado era un hombre que pensaba muy bien lo que hacía, él creó los heterónimos tal como los conocemos, y los hacía pensar a su vez. Ya en nuestro tiempo está José Ángel Valente, un gran poeta que tenía un par de libros de ensayos notables que demuestran su gran profundidad analítica, intuitiva, intelectual de primerísimo orden. Pero efectivamente, no es una constante en la lengua española. Por otro lado yo diría que en América Latina, a diferencia de España, y es que no somos un país sino un continente, sí existen muestras palpables de ese espíritu reflexivo, son intermitentes, es cierto, pero son muy importantes. Lo que une a los escritores latinoamericanos es la lengua, pero sus caminos suelen ser muy diferentes. Simplemente pensemos en Borges, quien no reconoce o por lo menos no es un enamorado de la tradición española, aunque valora a Quevedo, Góngora, Gracián, Cervantes. Lo mismo puede decirse de Vallejo o de Neruda. Son como salidas de tono, porque aquello tiene nombre y apellido: o son los Siglos de Oro o la Generación del 27. Son figuras demasiado graves en contraste con el ritmo y el movimiento que tiene la poesía en América Latina. Entonces, dentro de esa gran diversidad que define a la poesía latinoamericana hay también rasgos que la caracterizan y la comunican.

—Tú has hablado mucho acerca de la poesía de la lengua como una vertiente que busca en la tradición, en el pasado, sus formas actualizantes. ¿Qué define o identifica a los poetas de la lengua?

—Hay muchos poetas también que están contra ello. En realidad usé como marco referencial a unos llamados poetas de la lengua que, de alguna manera, seguían el sistema o la tradición que venía de España o poetas que de alguna manera la cuestionaban sin sacar nada nuevo, pues argüían las otras tradiciones como la francesa y la norteamericana. Somos pues un sistema de influencias, y la española es una de éstas en el

interior de un complejo cognoscitivo. Hay una parte de la poesía latinoamericana que pareciera que escribe o ha escrito contra la lengua poética española, cuando en realidad lo hace contra la lengua. La ruptura sintáctica de *Trilce* de Vallejo o *En la masmédula* de Gironde van más allá del habla hispana, se confrontan en sí contra la lengua. A su manera también lo hace Juan Gelman, incluso en libros como *Dibaxu* en el que recoge la tradición sefardi y el misticismo español para elaborar poemas al margen de la lengua castellana, fuera de su actualidad, en el exilio de la lengua.

En algunos artículos que escribí sobre la poesía de la lengua, colocaba a dichos poetas de cara, o como una respuesta, a la innovación de la vanguardia. Hacía coincidir la insistencia de la lengua como un espíritu anti-inventivo, como si la lengua fuera el depósito de la tradición y de la conservación de los motivos. Y lo que estaba enfrente de los poetas de la lengua eran los autores que tenían una relación inventiva con el lenguaje y por encima de la lengua y, por tanto, por encima de la tradición y de la literatura españolas, y de nuestra propia historia, si se quiere decir así. Yo los ubicaba por su resistencia al impulso renovador de la poesía proveniente de las vanguardias. En aquel momento ponía de ejemplo a Francisco Cervantes, Álvaro Mutis, Francisco Hernández, entre otros muy ligados a la tradición ibérica. Quizás este último se salga un poco, pero no demasiado, de esa vertiente, sobre todo si uno lo contrasta con poetas como Echavarren o José Kozer, por poner un par de ejemplos.

—¿Cómo fue tu formación literaria desde la infancia?

—En mi niñez leía de todo, en particular enciclopedias como *El tesoro de la juventud*, libros en los cuales terminabas la historia del aluminio y pasabas a temas como la presencia de las hadas. Respondía simplemente a la curiosidad de un niño. La cosa se me aclaró más en la adolescencia, cuando ya hice lecturas más precisas y para mí fundamentales, insisto, la poesía norteamericana, y ciertas partes de la narrativa de Kafka. Este autor ha sido y es uno de los autores medulares en mi formación literaria. La educación en los liceos uruguayos es o era bastante buena, sobre todo en las humanidades, uno salía sin odiar a los clásicos, considerándolos como figuras imbatibles. En la universidad estudié letras.

—¿Eres hijo de inmigrantes?

—No, aunque como la mayoría soy descendiente de inmigrantes. Mi padre era hijo de españoles y mi madre era hija de italiano y portuguesa, pero ella nació en Brasil. Seguramente por esa razón recibí una educación en la que se destacaba siempre la importancia del habla brasileña, de la lengua portuguesa. Gracias a esa circunstancia leí desde joven la poesía de Brasil.

—¿Como el caso de Saúl Ibagoyen?

—Sí, ambos somos de Rivera, de la frontera. Pero a él sí le interesó esa forma mezclada del habla brasileña con el español de Uruguay, a mí no, más bien la detestaba. Yo no sé qué piense Saúl, pero el peso de Brasil era demasiado aplastante, nos hacía ver como una nación baja de estatura, pese a que Uruguay es un país culturalmente más formado, en términos de equilibrio, claro que las elites intelectuales de Brasil son acalambrantes, como lo son en ese mismo sentido las de México.

—Aparte de Kafka ¿qué poetas te marcaron en la adolescencia?

—William Carlos Williams, Cummings, que es un poeta para adolescentes y es el tipo de poemas que uno lee con la novia, como los poemas de Gustavo Adolfo Becker. Para adolescentes sepulcrales, pero al fin adolescentes.

—¿En qué año publicaste tu primer libro de poemas?

—En 1973 publiqué en Uruguay mi primera *plaque*, *Cal para primeras pinturas*, cuyos poemas, que luego no me gustaron, no fueron recogidos en el libro que publicó el Fondo de Cultura Económica. Podría entonces decir que el primer libro que me importa, por las nociones de escritura que contiene, es *Estación estaciones* (1975). Antes de venir a México publiqué otra *plaque* que se llama *Esto es* (1979). *Nervadura* fue el primer libro que publiqué en México, pero antes se había editado en España, en 1985.

—Desde los inicios de tu carrera literaria se nota un proceso más o menos constante de producción.

—Sí, porque en mí la escritura tiene que ver con la vida, con mi sobrevivencia, con la necesidad de un centro rector de mi existencia.

—*En tu obra poética se observa también una cierta unidad estilística, se perciben resonancias de libros anteriores y un apego a determinadas formas e ideas. Parecería que al desaparecer los títulos, como sueles hacerlo al develar un nombre general para los poemas que conforman un libro, marcas una sola ruta, una sola intención a la lectura.*

—Creo que la escritura, al menos en mi caso, tiene que ver con ciclos. Uno puede haber escrito un libro hace diez años y luego publicar tres o cuatro obras más que se distancian de la primera y retomar, pasada la década, los mismos contenidos de ese libro, pues responden a características muy personales del autor, a su existencia.

—*¿Qué diferencias básicas descubres entre el o los ciclos de tu vida en Uruguay y tu vida en México?*

—En esos dos libros que publiqué en Uruguay está señalado lo que a mí me interesaba. Al menos en la poesía sí hay una parte ligada a la problematización del lenguaje poético y otra marcada por la cuestión social, incluso política, y una más que descubre mis afectos, el alimento de mi vida. A veces mezclo todo y no sé si salió bien o mal. Uno tiene arquetipos más intensos que otros y que se manifiestan más o menos en determinados momentos, respondiendo a la lógica del inconsciente que organiza el discurso. Quiero decir que no soy estratégico en la escritura, no soy de los que planean una obra. Por razones biográficas nunca pude proyectar mi trabajo literario.

—*¿Lo político influyó en tu escritura?*

—Mucho. No tanto por mí. Quiero decir que soy un exiliado, pero soy un exiliado de segundo grado, no sufrí persecución directa, pero mi familia sí. Mi padre estuvo largo tiempo en la cárcel, trece años, por razones políticas y eso me marcó profundamente. Fue una herida radical, una impronta del principio de realidad.

—*Una parte de tu poesía no refleja la inconformidad, la denuncia, el malestar político, no obstante que tú mismo refieres los efectos de una realidad*

intolerante con los tuyos. Podría decirse que de algún modo optas por la abstracción de los hechos, aunque entre líneas uno descubre versos como en los de un poema de 1994 que desdican en su juego lo que señalo: “Piérdele el miedo a la mierda, / no le tuerzas, garza el cuello: / acostúmbrate, deja el hueso. El vacío / es la memoria de la nada, no el hambre: / ese no alumbra ni siquiera a quien la tiene [...]”.

—En los últimos libros hay algo de eso. En un libro, *Errar*, de 1991, anterior a *La vida mantis*, se trasluce una preocupación esencial por una visión de la poesía equivocada, por la poesía que me parece se sale de su lugar, de su función social. Así, los poemas van contra esa poesía. Es pues una manifestación de un libro marcado por la circunstancia social de la poesía, aunque no sea poesía social. Pero efectivamente no hay ningún tipo de consigna política, aunque en algunos momentos pueda hablar del capitalismo, de los Estados Unidos.

—*¿Qué tanto en esas formas de delirio y de balbuceo presentes en tu poesía se halla la presencia del surrealismo, no como técnica, sino como lenguaje?*

—Hay una especie de analogía imprevista. En una época yo trabajé mucho con esa posibilidad de salir imprevistamente de una cosa a otra. No había pensado en el surrealismo, pero ahora que lo dices reconozco mi afición por ciertas lecturas de los surrealistas. No es un movimiento al que le tenga especial afecto. Creo que más bien eso era un recurso de algunas vanguardias, una especie de Dadá, de improvisación temática, como sucede en el jazz. Pero fui dejando eso y me centré más en cuestiones de lo real o venidas de la realidad. En eso tuvo mucho que ver una situación biográfica. Padecí una enfermedad hepática que me mantuvo en el hospital. Yo tenía dos hijos que estaban relegados. Luego conocí a mi mujer actual, Gabriela, que me devolvió las ganas de vivir. Ella es pintora y la plástica siempre ha ejercido sobre mí una fuerte atracción, aunque no soy un teórico de la pintura. El contraste entre lo pictórico y lo escritural, para alguien que tiene de por sí una tendencia hacia la abstracción, fue determinante. Puede decirse que entonces la abstracción agarró carne y se desarrolló en un ámbito social y político cada vez más complejo. Sobre todo a partir de *Errar* hay una exploración de las posibilidades poéticas para tocar ámbitos más allá de la poesía. No

tanto como una incursión política, pero sí como marcas claras de mi posición política.

—*Justamente en eso pensaba antes de señalar lo delirante y espontáneo que supone tu obra, en la pintura, y en particular en el expresionismo abstracto. No veo cubetazos, ni brochazos, ni derramamientos de pintura, pero sí un ritmo verbal con el que las ideas pintan sus sentidos, marcan trazos, entrecruzamientos y significados. Ideas compactas y precisas que colisionan y se cortan. ¿Qué tanto hay de intencionalidad en ello?*

—Creo que es inconsciente, no programático. Es inconsciente en el sentido de que no es una conciencia puntual y reflexionada, ordenada. En la época de la dictadura militar, 1973-1974, yo leía mucho a Gelman y a Vallejo independientemente de que mantenía mis lecturas de los poetas concretos de São Paulo, a William Carlos Williams, a Pound. Hay algo que tiene que ver con el dolor de la existencia que estos últimos poetas no te dan o te lo dan de una manera excesivamente elaborada. Vallejo y Gelman pertenecen al mismo linaje, responden de manera inmediata al lenguaje ante la provocación de la realidad. Esto me ayuda más a mí en un momento de desesperación. Leer, por ejemplo, los *Cuatro cuartetos* de Eliot me dan, eso sí, una tranquilidad metafísica, pero están muy lejos de la realidad. Por el contrario, esa capacidad de inmediatez poética es fundamental en situaciones límite, en condiciones de inestabilidad profunda. Por ello esas lecturas como la de Vallejo te marcan hondo.

—*Hablamos de la pintura, pero la música parece que no es una preocupación en tu poesía, aun cuando existe un ritmo sostenido en cada uno de tus poemas. ¿Es así?*

—Sí, pienso que lo musical en lo que yo hago es más bien una cuestión interna. Para mí el oído es fundamental, pero lo musical no desborda el marco del poema.

—*Los títulos de tus libros son conceptos que parecen darle al lector, ya desde el inicio, una guía para su encuentro con poemas que carecen de títulos. ¿Lo conceptual define el rumbo de cada libro —establece si no un programa al menos sí un impulso— o un título provoca la aparición de los poemas?*

—Para mí el título de los libros es una instancia sumamente importante, pues nombra al conjunto, al libro como tal. A veces, es cierto, los títulos aparecen como manifestaciones muy sintéticas de un momento de vida.

—*¿Qué tanto las formas que has elegido, en torno a lo abstracto, pueden contener la emoción?*

—Me basta con tener la emoción contenida. Algunas cuestiones biográficas ya constituyen un motivo de tal peso que si no revelas su contenido te revientan de algún modo. Por ejemplo yo tenía un pudor para hablar acerca de la cárcel de mi padre. Un hombre preso es un hombre impedido de su libertad, luego es el padre de uno. Allí la emoción estaba contenida dentro del orden de lo que no se puede contener, pero se convertía con el tiempo en una omisión de palabra. Entonces yo tenía que escribir un libro sobre la cárcel de mi padre, liberarlo y liberarme. Porque además mi padre estuvo en una prisión que se llamaba Libertad. Ya sabes, la sutileza de los militares para nombrar la realidad.

—*Tienes muchos años fuera de Uruguay, ¿conoces la poesía que se hace actualmente en tu país?*

—Sí, cómo no. Conozco a algunos escritores que me gustan mucho como Washington Benavides, Jorge Medina Vidal, Roberto Appratto, Elías Uriarte, Juan Carlos Pla, que vive ahora aquí en México. Hace algunos meses estuve en Uruguay y reencontré a Salvador Puig, que es muy buen poeta, y a Juan Carlos Macedo. Hay una gran cantidad de muy buenos poetas, pero no he hecho el seguimiento de lo que ha ocurrido en mi país en el campo de la poesía actual.

—*¿Te conocen aún los poetas uruguayos?*

—Sí, pienso que me conocen y me ubican bien.

—*¿Ha influido México en tu obra?*

—Definitivamente. Si no hubiese vivido aquí, mi obra sería muy distinta. México tiene un peso cultural, histórico, social y humano que es determinante. Es imposible no quedar marcado por México, sobre todo cuando has vivido aquí tantos años, como es mi caso.

Fecha de recepción: 01/07/2005

Fecha de aceptación: 27/07/2005

BIBLIOGRAFÍA DE EDUARDO MILÁN*

LIBROS DE POESÍA

- Estación, estaciones.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
Esto es. Montevideo: Imprenta García, 1978.
Nervadura. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.
Errar. México: El Tucán de Virginia, 1991.
Al margen del margen. (Antología 1975-1991), selección de Aurelio Major. México: Universidad Autónoma Metropolitana (Margen de Poesía 3), 1991.
La vida mantis. México: El Tucán de Virginia, 1993.
Nivel medio verdadero de las aguas que se besan. Madrid: Ave del Paraíso (Es un Decir 2), 1994.
Algo bello que nosotros conservamos. México: Ditoria, 1995.
Circa 1994. México: Conaculta (Práctica Mortal), 1996.
Son de mi padre. México: Ediciones Arlequín (Poesía 8), 1996.
Antología poética, selección de Aurelio Major. México: Aldus, 1997.
El nombre es otra. México: Universidad Autónoma Metropolitana (Molinos de Viento 114), 1997.
Alegrial. Madrid: Ave del Paraíso (Es un Decir 12), 1997. [Con este libro obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1997].
Errar, con introducción de Roberto Appratto. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997.
Manto [antología]. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1999.
Razón de amor y acto de fe. Madrid: Visor, 2001.
Cosas claras. Guadalajara [México]: Filo de Caballos (Cuadernos de Filo de Caballos 17), 2001.
Ostras de coraje / Cosas claras. Guadalajara [México]: Filo de Caballos (El Fulgor 3) / Instituto Coahuilense de Cultura, 2003.
Querencia, gracias y otros poemas, selección y prólogo de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.

* Bibliografía preparada por Felipe Vázquez.

Acción que en un momento creí gracia. Barcelona: Igitur, 2005.
Unas palabras sobre el tema. México: Libros del Umbral (El Naranja 6), 2005.

LIBROS DE CRÍTICA

Una cierta mirada. Crónica de poesía, con prólogo de Julio Hubbard. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Juan Pablos, 1989.
Resistir. Insistencias sobre el presente poético. México: Conaculta (Luz Azul), 1994.
Sobre la necesidad. Málaga: ¿Y Sí el Cuenco? (El Abanico, No; 2), 2001.
Trata de no ser constructor de ruinas. Guadalajara [México]: Filo de Caballos (Ensayo 2), 2003.
Justificación material. Ensayos sobre poesía Latinoamericana. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2004.
Resistir. Insistencias sobre el presente poético. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 2004.

ANTOLOGÍAS

MILÁN, Eduardo y Ernesto LUMBRERAS, *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente.* México: Aldus, 1999.
———, Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, José Ángel VALENTE y Blanca VARELA. *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000).* Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.