

De lo personal a lo colectivo. “Homenaje al lenguaje” de Eduardo Milán*

From the Personal to the Collective: “Homenaje al Lenguaje”
by Eduardo Milán

Pablo López-Carballo**

RESUMEN

Para tratar de comprender el alcance y la relevancia del trabajo poético de Eduardo Milán, en las páginas siguientes se propone una aproximación a su obra desde uno de sus textos más emblemáticos, el último poema de *Razón de amor y acto de fe* (2001), titulado “Homenaje al lenguaje”. Este texto nos servirá para explicar los procedimientos y problemáticas abordadas por el poeta uruguayo en sus más de cuarenta y cinco años de escritura. Las dificultades asociadas a la representación serán el principal motivo desde el cual problematizar la compleja relación que mantiene el poema con el mundo, el papel social del escritor o los vínculos u oposiciones en torno a los estamentos de poder y sus consecuencias.

Palabras clave:
Eduardo
Milán, poesía,
representación,
poesía
latinoamericana.

ABSTRACT

In order to understand the importance and relevance of Eduardo Milán's poetic work, this article proposes an approach to his entire oeuvre based on one of his most emblematic texts: “Homenaje al lenguaje” (Homage to language), the last poem in his book *Razón de Amor y Acto de Fe* (2001). This poem will help us explain both the procedures used and the issues addressed by the Uruguayan poet throughout his forty-five year writing career. The difficulties concerning representation will be the main motif used in order to analyze the complex relationship between the

Keywords:
Eduardo
Milán, poetry,
representation,
Latin American
poetry

* Este artículo se enmarca dentro de las investigaciones posdoctorales de su autor. Sigue una línea de investigación caracterizada por analizar las prácticas discursivas de poetas hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

** Español. Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana. Profesor del área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Madrid, España. pablol12@ucm.es

poem, the world, the social role of the writer, and the relationships surrounding levels of power and their consequences.

La obra de Eduardo Milán se ha convertido, en los últimos años, en uno de los referentes indiscutibles a la hora de hablar de poesía en español. Su grado de difusión e influencia a ambos lados del Atlántico explica que el estudio de la propuesta estética de este autor ocupe un lugar destacado en las investigaciones acerca del hecho poético. En este contexto, el presente artículo tiene como principal objetivo proponer un acercamiento crítico a su obra, partiendo de uno de sus poemas más celebrados: el largo texto titulado “Homenaje al lenguaje” que cierra el volumen *Razón de amor y acto fe* (2001).

El trabajo creativo de escritura de Eduardo Milán está marcado por la constante necesidad de mantenerse en la zona más conflictiva del poema. El poeta se ha posicionado siempre en contra de discursos reduccionistas que no tienen en cuenta la naturaleza heterogénea del texto. Para él, es un lugar caracterizado por la colisión de fuerzas contrapuestas, así como por la indeterminación de sentidos. Por ello, no es de extrañar que sus poemas den cuenta de las diferentes tensiones que generan la fricción del lenguaje con el mundo. No es, por tanto, una poesía acomodada o asequible, ni pretende transmitir unas ideas definidas y claras. Al contrario, muestra la complejidad que implica trabajar desde “la conciencia del abismo entre lenguaje y realidad” (Milán, *Crítica de... 67*).

Ya desde las primeras aproximaciones críticas a su obra (Vélez 2003; Casado 2009; Villanueva 2009; Méndez Rubio 2010, Ochoa 2010; López-Carballo 2015), ha quedado patente el hecho de que la escritura de Eduardo Milán trabaja desde esa constatación que separa el lenguaje y la realidad. Por ello, la interrogante a la que debe hacerse frente es cómo aborda el poeta tal abismo, para así lograr dar cuenta de las problemáticas que ello genera en su poesía. Así, esta situación nos ha obligado a adoptar una estrategia de análisis que fijase su atención en las principales cuestiones surgidas al poner en relación estas esferas.

Tal posicionamiento de Milán condiciona el hecho de que este acercamiento parta de una consideración acerca del lenguaje como problema y no como mero comunicador o transmisor de ideas, pues para él “no basta eludir el crimen trasladando el mundo a la escritura y recordar, una vez más, que todo esto es un juego de palabras, una simple figuración sin figuras, un ejercicio de traducción” (Resistir... 19). De esta manera el presente artículo debe igualmente tener presente

en todo momento la problemática que supone la mediación entre el lenguaje y la realidad o, en palabras del propio Milán, "mantenerse erguido en ese puente, en ese lugar de tránsito desde donde se señala la distancia entre mundo y escritura" (Resistir... 19).

En este sentido, se vuelve indispensable atender a esa relación, no tanto como ejercicio nominativo, sino como una tensión constante, entre el lenguaje y la realidad. Así, tal como ocurre en el poema que abordamos, debemos ser cautos con la inclusión de nombres familiares, motivos biográficos o elementos cercanos al poeta, porque una rápida resolución nos llevaría a considerar su poesía despojada de toda su dimensión. Es precisamente ahí, en esa intersección entre lo personal y el afuera, donde surge uno de los núcleos que analizaremos. Así lo percibe Antonio Ochoa, quien observa cómo los poemas de Milán "buscan aproximar una realidad interior, humana e individual, a la brutal efervescencia de los hechos sociales, políticos, económicos" ("Milán por..." 235). El propio autor en un poema de *Vacío. Nombre de una carne*, se aproxima a esta visión en la que no asumiría una autonomía artística, ni una nominación directa:

el poema sin antes permite la escritura de ese antes

el poema sin antes ni después permite imaginar su pre-existencia y su vida posterior. Una escritura alrededor de esto arrojaría un saldo cuyo único peligro sería la ficción, la ficción en el sentido de irrealidad. Pero el poema no es la realidad con rima. El poema es más que eso: lo que un poema es, por tradición, es lo que sucede dentro del poema. Ahora, por una nueva mirada, el poema es también lo que sucede fuera del poema. (Milán, Vacío... 37)

Mediante este procedimiento, tenemos una forma particular de relacionar poesía y mundo que intenta ejercer una cierta responsabilidad en la que se transmiten las injusticias, el horror o, en definitiva, lo inefable. Quizás, en una sociedad en la que tanto la imagen como la palabra han contribuido a que todo esté presente de manera cada vez más inmediata y, por extenso, la tarea del poeta sea en ocasiones la de rescatar de ese caudal lo que hay de importante. Ahí es donde Milán contrapone su experiencia personal para poder hacer visible lo invisible, dar forma a lo que no la tiene, o reclamar para la palabra su constitución como elemento compuesto de una parte indescifrable y otra

transmisible —o un lado accesible y otro inaccesible (Borra, Giordani y Gómez, “Entre escuchas...” 2-3)—. De esta manera el poeta, al posicionarse así en el texto, intenta que su postura abarque lo que considera como primordial de la época. Antonio Méndez Rubio veía “la deuda que esta poesía mantiene con la experiencia del trauma (personal y común), con el rumor de la catástrofe social, económica y política” (246), como una de las características centrales en la poesía del autor. En esa maniobra, Milán sabe de los peligros que entraña y, por eso, encontramos continuas reflexiones en torno a sus derivaciones. Un libro central al respecto es *Ostras de coraje* (2003). En el siguiente texto puede apreciarse cómo constata la dificultad del acto de encarnar en su propio cuerpo, o el cuerpo del poema, el dolor de los demás:

Corazón que no se crispe
 como cresta de gallo,
 corazón que no se estremezca
 en sus redecillas de pez
 es órgano simple, no corazón.
 Late, pero no es.
 El espanto que nos pretende
 y no logramos internalizar,
 hacerlo íntimo. Como si fuera porque sí
 como el sol o el color blanco: dados
 por azar. No por historia, no por consecuencia
 sino porque así son las cosas, como si las cosas
 fueran, por simple traslado de uno a otro lado.
 Ayer estábamos allí, hoy estamos aquí.
 Regalos naturales, ofrecidos porque sí.
 Los dolores son de otros, siempre. (Milán, *Ostras...* 28)

De esta manera se plantea uno de los principales obstáculos a la hora de referir ese mundo que no encontraría fácilmente su estructuración en los territorios del lenguaje. Así, la primera aproximación al asunto evidencia la dificultad misma de encarnar ese mundo. La poesía de Milán se aproxima con cautela frente a poéticas que no advierten ningún impedimento ni dificultad en esta tarea y creen completar la acción de manera satisfactoria sin las implicaciones que entraña. Puesto que el dolor es tratado como tema y experiencia y no como presentación sentimental, requiere de un pensamiento continuo en

torno a las posibilidades de completarse en la acción. En este sentido, encontramos un texto en el que nos pone tras la pista de la posibilidad/imposibilidad y del impulso humano por encarnar lo ajeno como propio:

No entres en el grito del otro.
Dale una mano en su dolor,
alívalo, pasa
tu mano por su frente, ahí
tu mano es como un ala.
Estate con él con tu pañuelo,
consíguete un pañuelo para él,
saca tus lágrimas que esas son tus galas,
tus mejores.
Nadie entiende el dolor.
Pero no entres en el grito
del otro —o trata de no entrar. (Milán, Ostras... 67)

Como se puede inferir, Eduardo Milán nos transmite la individualidad de la experiencia y su compleja translación en la creación por sustituir al sujeto encarnándolo, o bien, por representarlo en el poema como si el entendimiento de lo ajeno fuera lo suficientemente cercano al hablante. La situación es compleja porque, por un lado, el poeta quiere hacerlo visible pero, por otra parte, es innegable su carácter inaprensible. En su empeño por lograr dar cuenta de lo que ocurre en el tiempo histórico en el que vive, Milán encara estos problemas de la creación continuamente: "Se puede decir desde el dolor: /sangre en lugar de caballos, /en lugar de patas, tajo, /en lugar del encabalgamiento, corte. / Lo que parece que no puede darse /es la totalidad de la herida, como intacta" (Milán, Querencia... 286). El poeta uruguayo procura no sortear los problemas que suscita el binomio presentación/representación para hacer de sus textos objetos de conciencia certeros y consecuentes con su material de trabajo. De entre las reflexiones en torno a la actualidad, destaca la aproximación a la precariedad. Podemos verlo claramente en la trilogía que componen los libros *Índice al sistema del arrase* (2007), *Obvio al desnudo* (2009a) y *Silencio que puede despertar* (2009b), donde encontramos otra forma diferente de las anteriores de dar cuenta de la tensión entre el lenguaje y el mundo. El punto de partida, o el mecanismo de conciencia, sería el mismo que en

otras publicaciones, ya que intenta mantener una actitud de respeto. Así lo podemos ver en el siguiente fragmento de poema que nos sirve como ejemplo:

No es difícil hacer tuyo el deseo del otro:
 este es el momento de la complacencia,
 gustarse, ser gustado, quererse, ser querido,
 sin el rojo arrebató de pudor,
 crepúsculo, grupúsculo romántico,
 vistazo al horizonte en bruto,
 ahora con el arrebató de imponer, violáceo.
 Difícil es hacer tu deseo suyo
 sin jugar sucio. (Milán, Índice... 52)

Estos argumentos que se pueden inferir del poema marcarían los límites del decir en función de la conciencia de consideración que se mantiene siempre hacia el otro. Al mismo tiempo, también podríamos interpretar ciertas resonancias metapoéticas que nos llevan a pensar en una lectura en la que el poema destaca por ser el escenario donde ocurren las cosas. Así, pese a que el afuera se estructura de acuerdo con diversas manifestaciones que entrañan un lenguaje —como ya veíamos previamente— en el poema se genera un nuevo entramado. En este procedimiento el poeta se muestra satisfecho ante la libertad formal conseguida y esto le lleva a afirmar, por ejemplo, en uno de sus poemas: “ganado el derecho a escribir como quiero” (Milán, Índice... 15), o en otro posterior:

liberación del no tener que decir con precisión
 lo que el tanteo arrastra entre los álamos
 acacias también, entre los sauces. (Milán, Vacío... 14)

Se manifiesta así liberado del hecho de depender del lenguaje del afuera para dar cuenta en el interior del poema de lo que ocurre. No hay duda de que esta libertad formal produce cierto alivio en el creador pero, una vez ganada esa partida, el siguiente paso vuelve a ubicarlo frente al mismo problema de reproducir en el texto el horror, la desesperación, el dolor, etc. Una de las salidas que encuentra es la de pensar el poema como resistencia frente a lo que ocurre fuera del mismo. En el fondo, lo que implica esta libertad formal es una revalorización de la experiencia individual.

En esta dirección es en la que interpretamos el poema que lleva por título "Homenaje al lenguaje" (Milán, Razón de... 73-80), en el que desarrolla estas cuestiones y sirve para poner de relieve varios aspectos de su poética. En este texto podemos observar procedimientos desarrollados en publicaciones anteriores y, además, aspectos que anticipan otros rastreables más tarde, en libros del periodo como *Vacío. Nombre de una carne* (2010), *Chajá para todos* (2014), *Tres días para completar un gesto* (2013), *Donde no hay* (2012) o en los más recientes como *Consuma resta II* (2019b).

En "Homenaje al lenguaje" se produce una equiparación entre los conceptos de amor y poesía de manera efectiva y se utiliza la conexión para declarar abiertamente su posicionamiento en torno al lenguaje. Se divide en tres partes que podríamos señalar se corresponden con tres momentos poéticos en donde varían las concepciones acerca de la poesía y el mundo. No se trata, en este caso, de la exclusión de las otras dos concepciones en cada una de ellas. Aunque la división parezca sugerirlo, sería más preciso decir que en cada una prevalece una forma frente a las otras, sin descartarse respectivamente.

En la primera parte, el poeta nos remite continuamente al pasado, desde el inicio ubica la acción en un tiempo remoto: "Ya pasó el tiempo en que..." (73). Las elecciones verbales manifiestan claramente una desconexión con el presente enunciativo, bajo la forma del imperfecto, "entraba en tu ámbito" (73), "me quedaba mirándote" (73), "desaparecían las tensiones" (73), "no había árboles" (73), "sabía" (73), "yo era" (73), "logré ser" (73), etc., en las tres primeras estrofas y en las dos últimas de las seis que componen la primera parte. El tiempo parece detenerse, la imagen del sujeto acercándose a su amada ocupa el mayor espacio y el resto de cosas quedan al margen o pasan a formar parte del poema solo por la comparación con la acción principal del sujeto a través de: "como quien" (73), "como si" (73) o "era como una especie de" (73). Lo que se trasparenta en este poema, mediante los recursos empleados, es la inocencia del poeta frente al lenguaje, un estado que podríamos nominar como preescritural, "me quedaba mirándote sin / escribir" (73). En este estado, donde la ingenuidad, sin dejar de tener profundidad, se desenvuelve en términos amorosos como un querer incondicional, nociones como el momento histórico o la temporalidad no tienen incidencia o, mejor dicho, el sujeto no percibe la influencia

de estas circunstancias: “era como la misma hora siempre” (73), “más allá del contexto” (73). No hay intereses ajenos a ello, “desaparecían las tensiones” (73), “yo no entraba en ti buscando poesía / ni extraños frutos, / ni paraíso” (74), todo parece ser arbitrario, un impulso más que una decisión frente a las palabras, un dejarse llevar con una confianza sin fisuras. En uno de sus ensayos, Milán ofrece una definición transitoria de la escritura, en la que aparece un elemento decisivo en los versos que comentaremos a continuación:

Escribir sobre el amor, escribir sobre el mundo, sobre la ausencia de imágenes o sobre un posible manantial de palabras que se suceden llamándose unas a otras son algunas variantes de lo mismo: nada, obligada manera de referirse a ese animal vivo que late amistosamente debajo de las palabras. (Milán, Resistir... 23)

Precisamente, esta manera de utilizar a “ese animal vivo” (23) que estaría en las palabras, podemos relacionarla con el poema que estamos analizando. Así, cuando encontramos en la tercera estrofa “yo era los animales” (73), parece remitirnos al mismo juego de desplazamiento. En este caso, el sujeto poemático se identificaría con esa parte de la palabra creyéndose dominador de la situación y viendo en ella un reflejo de sí mismo. Sería destacable la evolución del sujeto que escribe desde una posición de filiación a otra en la que percibe que no existe tal control, ni sobre el material que pasa a formar parte del poema, ni sobre su relación con el afuera del mismo. Todas estas cuestiones, recordemos, sucedían en el poema mediante la utilización de tiempos pasados. En la cuarta estrofa encontramos una ruptura cuando aparece la forma verbal del presente, como si fuera un aparte. De esta manera introduce una reflexión en lo que está contando y mediante el recurso lingüístico pone sobre aviso al lector. El tono, entre la pesadumbre y la culpa, marca claramente la disconformidad del poeta con el resto de las estrofas y establece un contrapunto con ellas. Comienza con “Estoy quitando dar, /estoy quitando dar al entrar en ti / no estoy dando”, constatando que en su actitud del pasado no estaba manifiesta la generosidad —el dar sin recibir—, que posteriormente se convertiría en un valor importante del poema. En la quinta estrofa justifica, en cierta forma, esta manera de ver el mundo y la creación: “Dividí el mundo en dos, lo partí. /Están los que dan /y están los que no dan. Es muy simple” (74). El sujeto del poema siente arrepentimiento

y finaliza la cuarta estrofa con "necesito pedir perdón. /por eso entro" (74). Esta primera parte finaliza con una nueva remisión a este hecho, "Pero entonces /—yo no pedía nada, yo no sabía nada— ¿por qué / me culpo" (74), increpándose a sí mismo, como queriendo justificar el arrepentimiento previo, ya que carecía de intencionalidad y la ingenuidad y el desconocimiento serían, digamos, exculporios. Esta forma de revisión, de mirar al pasado para ver las cosas de otra forma es una constante en la obra de Milán. Un claro ejemplo puede ser el libro *Acción que en un momento creí gracia* (2005), donde se revisan modos poéticos, acontecimientos históricos y personales, tratando de obtener nuevas perspectivas y posibilidades en torno a ellos. En este sentido, tendríamos versos como "en el tiempo en que leía por epifanía / —epifanía es una palabra posterior" (23) o "mención de una flor que en un instante creía bella" (24). Asimismo, en esta primera parte del poema "Homenaje al lenguaje" hay clara vocación de revisar las prácticas del pasado en torno a la creación. Más que hablar de una condena de los procedimientos empleados anteriormente, se trata de una puesta al día, un cuestionamiento personal que no persigue cancelar el pasado, sino —quizás, en el mejor de los casos— reformularlo o entenderlo de manera diferente a como ya había sido fijado. Este impulso por regresar a esos lugares, hechos, acontecimientos, procedimientos, etc., sin la intención de suplantarlo por algo nuevo también la percibe Antonio Ochoa en un acercamiento a la poesía del autor uruguayo:

Milán no trata de borrar, de corregir, sino de tachar, pasar la línea que cruza pero deja visible lo tachado. No borrar sino pasar el lápiz sobre el papel una vez más, hacer otra huella sobre el papel y sobre el lenguaje. Volver a decir, de algún modo distinto, lo mismo que no era lo mismo pues no se dijo en primera instancia, ya que no se tocó. (Ochoa s/p)

Con la misma intención, otorgándole esa naturaleza a la acción, en la que la actividad del tachado, la corrección, o la acotación no supondría una anulación de lo existente, la encontramos en otras publicaciones. Por ejemplo, en el apartado "Aquí como en ~~este~~ lado (sobre la tachadura)" (279-308) de su libro *Querencia. Gracias y otros poemas*, aborda de manera directa este procedimiento desde diversos ángulos. Lo que parece más claro es el interés del poeta por no sustituir nada: "vamos dejándolo todo /atrás por si le interesa a otro" (Querencia...

296) o en *Ganas de decir*: “Un poema se corrige con otro” (88). De esta manera, la configuración de un poema no cancela —si acaso complementa, se contrapone, o se incorpora— la existencia de otros, del mismo modo que la tachadura permite que tanto lo previo como lo posterior formen parte del significado, en donde también estaría la propia acción.

La segunda parte del poema “Homenaje al lenguaje” responde a un segundo momento de estadio poético distinto del primero. En este caso, la reflexión en torno a la ausencia y la palabra ocupan el mayor espacio del poema en cuanto a extensión. Respecto de la primera parte, donde el sujeto poemático hablaba acerca de una acción de entrada al lenguaje —al mundo, al amor—, en esta segunda puede apreciarse cómo la relación es desde el interior del propio sujeto enunciativo. La cuarta de las cinco estrofas nos muestra esta necesidad de que la palabra sea, por emplear un término del que nos hemos valido previamente, verdadera:

Olvidé durante mucho tiempo
 que la palabra es de adentro,
 enamorado tal vez de tanto verla fuera,
 de tanto mundo que insiste en que la palabra es de afuera,
 como si la palabra solo comunicara
 cuando la palabra no solo es lazo.
 Una palabra condenada a celebrar
 o a condenar el mundo,
 una palabra del mundo
 no puede durar mucho tiempo. (Milán, Razón... 76)

Estos versos nos recuerdan un problema recurrente en la obra de Milán: la comunicación estética (Hilachas... 49-54) frente a los modos de comunicación social que en ocasiones han prevalecido en el ámbito de la lengua española (López-Carballo, “Confluencias...” 1117-1128). Para Milán las palabras no pueden entenderse como meros elementos transmisores, porque el contenido no está prefijado. Esto conllevaría cercenar las posibilidades que albergan las relaciones y no serviría para dar cuenta de la tensión que generan. En el espacio en el que se desarrolla el poema, donde se da una experiencia de lenguaje, se produce una unión en la palabra que es indispensable para que surja el acontecimiento del poema. Al respecto, Milán entiende que “la con-

ciencia de vacío manifiesta en la escritura no es el autorreconocimiento de la imposibilidad de escribir (escribir es siempre imposible y ese es el punto de partida), sino la búsqueda de un lugar en el territorio minado" (Resistir... 24). La voz llega al poema para convertirse en memoria de la experiencia en el lenguaje. Siendo así, definiéndose la poesía desde la negatividad, el texto poético no sería un lugar de simples representaciones. En la tercera estrofa del poema tematiza este espacio de creación: "Escribir /es reconocer el adentro, es /verlo. /Pero es un adentro que sale, se asoma /a la ventana, revela la ausencia" (76). Milán establece así una aproximación a un concepto recurrente en su poesía —nada fácil de delimitar con precisión—, erigiéndolo como uno de los motores de la escritura: la ausencia. Dicho de otro modo, considera la ausencia como parte inseparable de la presencia en el poema:

En el lenguaje conviven presencia y ausencia. El poeta responde a la totalidad del lenguaje, no a una parte. Otra cosa es la elección: calificar a la parte sin prescindir de la idea significativa de un todo operante. Dar solo una parte —la parte como "única"— es conceder, no necesariamente al lector, conceder a lo que no es poesía, "mentir" poesía. (Milán, Ensayos... 141)

Así, esa ausencia podría interpretarse cercana a la presencia —de hecho tiene conferida la suya propia— y contrapuesta a lo anecdótico o lo biográfico. Este concepto no podríamos definirlo de manera determinante y precisa, pero su orientación nos muestra varias posibilidades de descripción, más allá del empleo por parte del poeta para referirse, en sentido recto, a lo que no está, como pueden ser por ejemplo algunos seres queridos. Por una parte, podemos precisar que es un componente de los dos binomios descritos. Por otro lado, podemos acotar que la ausencia es una experiencia personal o colectiva, que se aproxima a formar parte de la experiencia en el lenguaje, que nada tiene que ver con un posible hecho o pensamiento anterior, pero con el que guarda una estrecha motivación. Como menciona el poeta en *Ostras de coraje*: "cosa que no está —pero sangra /existe, / llama, brilla en su ausencia" (78). Caracterizada más por su carencia dentro del poema que por su presencia —indiscutible, por otra parte—, podría ser el sentido, el objeto que está y a la vez no está o la parte no comunicable del poema, si entendemos que en el poema no todo es comunicable y hay cuestiones que traslucen, permean o se manifiestan sin resolución ló-

gica posible. También cabe entender que el mundo en el poema está y no está, es ausencia y presencia, como hemos analizado previamente. En general, podemos decir que esta ausencia es, además, un estado de pérdida permanente. En el poema que tratamos, la ausencia se presenta como el terreno en el que el sujeto poético se posiciona en el poema. Introduce una equiparación de ausencia y sujeto en la que se pregunta dónde estarían sus seres queridos, al estar “identificado con lo que no está” (75) e, incluso, se cuestiona su lugar ante el hecho de su propia desaparición: “de alguna manera no estoy” (75). Al cerrar la segunda estrofa se pregunta “¿es la escritura la asunción de la ausencia?”. Parece ser una interpelación retórica en la que el poeta ya sabe que la respuesta es sí. Traza así, correlativamente, el camino que posiblemente ha llevado al sujeto a la resolución. En *Visiones de cuatro poemas y el poema que no está* encontramos una reflexión al respecto:

Esto no hay. Pero están todas las condiciones dadas para que haya. Sería inscribir el poema en el territorio de una ausencia. ¿O sería inscribir, hacerle un lugar, un hueco, a la ausencia en el territorio del poema? Se cree que el poema es lo que está escrito. El poema es lo que hay. La letra. Pero la letra no está compuesta solo de lo que hay, ni el poema. Lo que no hay es fundamento del hay, “las condiciones dadas para que haya”, al menos, dadas en un sentido latente [...] Lo que se intenta es imaginar lo que no hay proyectado desde lo que hay, recomponer el orden: restituir la ausencia. No a través del delirio o lo irreal: a partir de la huella que la ausencia deja inscrita (11).

Así, volviendo al poema que nos ocupa, en la quinta y última estrofa, encontramos: “la palabra no es toda palabra ella, /es parte silencio y parte habla”. De este modo, parece claro que en el lenguaje hay una ausencia de la que no se puede prescindir. Esto, por una parte, implica que la noción de poeta se ve alterada y, por otra, que el poema se ve condicionado. El poeta ya no puede ser, en este entorno, un iluminado que acerca la palabra al mundo, ni está rodeado del aura que le conferiría un estado, entendido como metafísico, por encima del resto. Tampoco la palabra puede ser un simple elemento comunicativo, porque arrastra la ausencia como algo inefable. Por ello, en el caso de mostrarse totalmente comunicativo en su encuentro con el lector estaría falseando su propia naturaleza. Al cerrar esta segunda parte, los versos fi-

nales nos vuelven a remitir a la unión de amor y escritura, mediante las palabras de la persona amada que le dice al sujeto del poema "olvida todo y ponte a escribir". Parece así cerrar una problemática que había sido expuesta en esta parte: su propia relación con los textos, su vinculación emocional y la capacidad del lenguaje. El recorrido que hace el poeta no arroja una conclusión definitiva, no obtiene una moraleja ni un modelo de conducta que le haga definir lo poético. De ahí que la única manera posible de continuar sea seguir escribiendo, acumulando problemáticas que condicionan el texto. Estas cuestiones hacen tambalear al poema, pero no necesariamente obstruyen la escritura. En ocasiones, este trayecto puede conducir al enmudecimiento pero el poeta, en este caso, asume las condiciones que gobiernan la creación entendida de esta manera.

En la tercera parte se reproduce, con variaciones de forma, el enunciado "sin olvidar que parte de la palabra es silencio" (78) en seis de las ocho estrofas que componen el texto. Indudablemente el poeta quiere dejar claro que es algo innegociable y que el lector debe tenerlo presente en todo momento. Esto no quiere decir que ni uno ni otro deban detenerse ahí, solo que no deben perderse de vista. A partir de ese enunciado se van desarrollando otras posibilidades para el poema, "se puede bucear más, /siempre se puede bucear más" (78). En esta contraposición del elemento repetido y el resto de enunciados hay una reivindicación del poema en todas sus esferas. La repetición no marca una negativa, sino que establece que partiendo desde ahí, por restrictivo que parezca, cabe todo lo demás. Así, no se desdeña en el texto la parodia: "se puede parodiar al sol /cómo no se va a poder decir que bien vale una parodia /el sol, una parodia que quema" (78); la relectura del pasado sin la mitificación del tiempo: "para que la memoria nazca /y muera el recuerdo" (78); el intento de comprensión de lo terrible: "ir a buscar el origen del dolor" (78); o la asunción de la imposibilidad de comprensión absoluta: "es posible no entender una garza" (79). En la sexta estrofa establece que "todo se puede en este mundo /a juzgar por los hechos / que no dejan mentir" (79). Nos remite el poeta, a una manera de proceder en la que todo podría entrar en el poema pero no de cualquier manera. Parece aludir, con su contraposición de "hechos" y "exceso", a una situación en la que lo personal importa a la hora de entrar en el poema. En uno de sus ensayos en los que habla de poéticas lingüísticas se refiere a un hecho que

ponemos ahora en relación con su poesía: “toda poesía, aún la más teórica, abstracta o vaga en su consideración lingüístico-referencial acusa recibo de la vivencia del poeta que la escribe” (Milán, “En torno a...” 9), dando así a entender que el mundo —el propio y, desde luego, el de los demás— estaría siempre en el poema. Entendiéndolo así, nos aproximamos a comprender en el poema el procedimiento por el cual habría una necesidad de no falsear la propia experiencia para que se produzca una experiencia en el lenguaje. No habría una necesidad de dar cuenta de una comprobación o testimonio en el texto, pero sí una cierta ética del decir, en la que no cabría la imposición. Pese a ello, no debemos pasar por alto que, como bien matizaba Milán “el mundo está siempre en el poema, manifiesto de mil maneras. El poeta controla su actualización en el texto hasta donde puede, no hasta donde quiere” (Milán, “En torno a...” 10) y son esas maneras, prácticas conscientes de la imposibilidad y el juego de proximidad, las que lo llevan a buscar nuevas formas de aproximación.

Por eso, en la séptima estrofa del poema leemos: “es posible ser sincero /pese al corazón expuesto /a la mordida del perro que pasa. /Siempre hay un perro que pasa /alrededor del sincero, /muy cerca, peligrosamente, del corazón expuesto” (79). Se muestran reveladores los versos al respecto, con una imagen en la que se cifra un posicionamiento sobre lo personal, alejado del tratamiento anecdótico o verificador, pero con peligros derivados. En el mismo sentido, el funcionamiento de todo ello en la escritura respondería a un modelo experiencial-escritural que ya hemos comentado más arriba. De esta manera, el poeta consigue poner en relación la escritura con el mundo desde una postura personal sin renunciar a la complejidad de ambos. En el cierre del poema, en la última estrofa, haciendo una sucinta recopilación de motivos, concluye:

Escrito esto,
pidiendo que no haya represalia
del destino cierto.

Con el dolor dicho,
con el pasado ausente,
con cierta paz, con esta noche
y para ella.

Ella es Gabriela (79-80).

Así, se vuelve sobre la idea con la que comenzábamos el análisis de este poema, donde amor y poesía aparecerían equiparados. Este “Homenaje al lenguaje” es pues una declaración de intenciones en torno a las posibilidades del mismo. Por una parte, destacan las evidencias de conexión entre poesía y mundo y, por otra, el lugar del poeta, el diálogo con la historia —“no debería el poema meterse con la historia / pero la historia de metió con el poema” (Milán, Ostras... 68)—, las motivaciones del texto, los diversos modos de aproximación al quehacer poético y las implicaciones de las palabras que, indirectamente, dan cuenta de nuestros propósitos. De esta manera, hemos establecido un recorrido en el que se han puesto de relieve y valorado los problemas y situaciones que gobiernan la difícil relación de la poesía con el mundo, el papel social que puede tener un escritor y las vinculaciones u oposiciones que pueden darse ante el poder. Así, en el caso de Eduardo Milán, encontramos una posición ética que pasa por hacer del terreno lingüístico su campo de actuación crítica y del poema, el lugar donde ocurren las cosas. Los vínculos que se establecen, de este modo, entre la poesía y el mundo, o el lenguaje y la realidad, encuentran multitud de formas en las que cimentar dicha relación, para no enmudecer o ser capaz de transmitir lo inefable.

Referencias bibliográficas

- Borra, Arturo, Laura Giordani y Viktor Gómez. “Entre escuchas, pérdida. Conversación con Eduardo Milán”. *Manuales de instrucciones*, vol. 2, no. 11. Recuperado de <https://instruccionesparaabrirunacajafuerte.files.wordpress.com/2009/07/entre-escuchas-perdida-digital.pdf>
- Casado, Miguel. “El insumiso decir: Eduardo Milán”. *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 317-322.
- López-Carballo, Pablo. “Reiniciar la forma: el lenguaje como práctica política en la poesía de Eduardo Milán. 1975-1985”. *Letral*, no. 15, 2015, pp. 39-49.
- . “Confluencias hispánicas: poesía y comunicación a ambos lados del Atlántico”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, no. 10, 2017, pp. 1117-1132.

- . “El *continuo dar en otra cosa* de Eduardo Milán: símbolo, alegoría y fragmento”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 97, 2018, pp. 225-244.
- Méndez Rubio, Antonio. “Milán por Antonio Méndez Rubio”. *Disenso*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 245-247.
- Milán, Eduardo. *Manto*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . “En torno a una poética de la lengua”. *Revista Estudios. Filosofía, Historia y Letras*, vol. 60, no. 61, 2000, pp. 5-12.
- . *Razón de amor y acto de fe*. Madrid, Visor, 2001.
- . *Querencia. Gracias y otros problemas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003a.
- . *Ostras de coraje*. Guadalajara, Filodecaballos editores, 2003b.
- . *Trata de no ser un constructor de ruinas*. Guadalajara, Filodecaballos editores, 2003c.
- . *Ganas de decir*. Montevideo, Linardi y Risso, 2004a.
- . *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004b.
- . *Acción que en un momento creí gracia*. Tarragona, Igitur, 2005.
- . *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. Madrid, Huerga & Fierro, 2006.
- . *Índice al sistema del arrase*. Tenerife, Baile del Sol, 2007.
- . *Obvio al desnudo*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nueva León, 2009a.
- . *Silencio que puede despertar*. Benalmádena-Málaga, Ediciones de aquí, 2009b.
- . *Vacío. Nombre de una carne*. Montevideo, Hum, 2010.
- . *Ensayos unidos*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2011.
- . *Donde no hay*. Madrid, Amargord, 2012.
- . *Tres días para completar un gesto*. México, D.F., Filodecaballos, 2013.
- . *Chajá para todos*. Montevideo, Estuario editora, 2014.
- . *Visiones de cuatro poemas y el poema que no está*. México, D.F., Mangos de hacha, 2015.
- . *Hilachas raíz, chajá*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019a.

- _____. *Consuma resta II*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019b.
- Ochoa, Antonio. "Sobre *Acción que en un momento creí gracia* de Eduardo Milán". *ZUNÁI. Revista de poesía y debates*, 2005. Recuperado de http://www.revistazunai.com/ensaios/antonio_ochoa_eduardo_milan.htm
- _____. "Milán por Antonio Ochoa". *Disenso*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010, 235-239.
- Vélez, Nicanor. 2003. "Eduardo Milán: el *no-lugar* del poeta". *Querencia. Gracias y otros problemas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 7-38.
- Villanueva, Judith I. *Poetics of errancy. Politics of writing: Juan Gelman. Eduardo Milán and Ana Cristina César*. Irvine, University of California, 2009.