

Entrevista con Eduardo Milán

Jaime Priede / Jordi Doce

Eduardo Milán nace en 1952 en Rivera (Uruguay) y en la actualidad reside en la capital de México, donde ha desarrollado una intensa actividad crítica y creativa. Es una de las figuras más sobresalientes de las últimas promociones de poetas latinoamericanos y uno de los más conocidos por el lector español desde que en 1985 publicara *Nervadura* en Edicions del Mall. Ha colaborado en diversas revistas literarias y en especial en *Vuelta*, donde tuvo una columna regular entre 1987 y 1992.

Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Cal para primeras pinturas* (Montevideo, 1973), *Secos & mojados* (Montevideo, 1974), *Estación estaciones* (Montevideo, 1975), *Esto es* (Montevideo, 1978), *Nervadura* (Barcelona: Edicions del Mall, 1985), *Cuatro poemas* (Málaga: Torre de las Palomas, 1990), *Cinco poemas* (Canarias: Syntaxis, 1990), *Errar* (México: El Tucán de Virginia, 1991), *La vida mantis* (México: El Tucán de Virginia, 1993), *Nivel medio verdadero de las aguas que se besan* (Madrid: Ave del Paraíso, 1994) y *Alegrial* (Madrid: Ave del Paraíso, 1997). En 1991 Aurelio Major publicó una selección de su obra con el título *Al margen del margen (1975-1991)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991). De 1989 es el ensayo *Una cierta mirada* (México: UNAM, Juan Pablos Editor, 1989).

La poesía de Eduardo Milán se mueve entre los polos de la locuacidad y la reserva, la oralidad y el bistorí crítico: el juego de correspondencias léxicas y fonéticas que sostiene su discurrir es tanto el de la canción y la adivinanza infantil como el del escritor consciente de las virtudes y limitaciones del lenguaje. Se trata de una poesía en la que, al decir de Amir Hamed, «nunca se escribe pero se está escribiendo». Y añade: «la escritura es un hacerse que va dibujando la pulcritud del espacio, la cadena en blanco». Esta idea del poema como proceso es fundamental en cualquier análisis de la obra de Milán: los versos avanzan, serpean, retroceden y vuelven a desplegarse en un intento de revelación que es también deslumbramiento de la palabra. La herencia mallarmeana se combina con un compromiso vital que trata de dar cuenta de la «conciencia de la realidad». Entre estos dos polos

se establece una tensión sobre la que baila una de las obras más exigentes y vivas de nuestra poesía.

–*Siguiendo un orden cronológico, lo más inmediato es preguntarle por su iniciación literaria. ¿En qué momento se encontró enfrentado por vez primera al hecho poético, a esa otra realidad del signo escrito?*

–Mi iniciación poética clara no es ni temprana ni excepcional. Data de la adolescencia. Lo que es anterior es una inquietud ante la realidad y ante la vida, una necesidad de escapar de mí mismo hacia otras latitudes, las imaginarias en este caso, que en mí tiene raíz en la infancia, concretamente, debido a mi orfandad de madre desde esos dos años. Leí muchísimo durante la adolescencia, poesía norteamericana sobre todo, la poesía de la generación de los modernos: Williams, Pound, Cummings, Stevens. Eliot vino después. Comencé a leerlos en una antología editada por Aguilar, en traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho. Aprecio mucho aquellas lecturas no tan tempranas. Paralelamente leía mucho a Kafka, quien me planteaba un mundo negro. Los norteamericanos, con esa concepción poética fundacional, de habla de primera mano, contrarrestaban la visión negra del mundo –negra pero sin error– que planteaba Kafka. Ahí creo que aprendí que el mundo –el orden– no lo era todo. Existía un imaginario prometedor, una especie de fiesta imaginaria: eso era la poesía. Esa «otra realidad» adquiere fuerza mediada por unas lecturas muy precisas, muy cercanas geográficamente: la de los poetas brasileños. El brasileño es mi lengua materna. Pero lo que me tocó no fue el lirismo también festivo de Brasil, sino el lirismo riguroso, no festivo, de la poesía concreta.

–*¿Cómo operó ese influjo?*

–La lectura de Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari fue fundamental para mí. Su zona crítica y su zona práctica. Los *concretos* propusieron una reformalización de la poesía a través de su reformulación de la mediación poética. Pero todo esto no sé qué hubiera sido sin esa otra mediación, kafkiana, de la realidad. Mi padre entró en la cárcel cuando yo tenía diecinueve años. Ese hecho es trascendente en mi vida y creo que me empujó a la poesía, a las ganas reales de ser poeta. A mis lecturas entraron fuertemente Vallejo y Juan Gelman, fundamentales para mí en cuanto posibilitaban no sólo el imaginario utópico o el rigor formal sino la conciencia de la realidad, una perspectiva humana integral. Como se ve, los caldos de

cultivo fueron nobles, las realizaciones derivadas de ellos son de mi propiedad. Lo escrito en esa coyuntura está atravesado por vertientes muy encontradas de lo vital y de la imaginación.

–¿Cuál es la labor del tiempo en todo esto? Han pasado más de veinticinco años de su primer libro y tal vez fuera buen momento para describir las líneas de fuerza que configuran su evolución poética. ¿Cuáles serían los hitos, los puntos de inflexión en ese proceso evolutivo?

–Cal para primeras pinturas es de 1973, *Alegrial* de 1997. La pregunta es larga. Como se puede advertir, por más esfuerzo que hice en cuanto a la consideración de la poesía como un oasis, la sequía de la realidad que me tocaba me volvía al dominio de lo concreto, ya fuera del movimiento poético, de la arena. En todo ese largo tiempo pasa un libro importante para mí, *Estación estaciones*, de 1975, donde descubrí que tenía realmente alguna posibilidad de ser poeta, una *plaque*, *Esto es*, de 1978, donde lo seguí creyendo. Luego viene el exilio en México, una esterilidad creativa hasta 1985, cuando se publica en Barcelona *Nervadura* gracias al incentivo de Andrés Sánchez Robayna, que había leído *Estación estaciones* y le había interesado. Me pidió un nuevo libro y escribí *Nervadura*. Se publicó en Barcelona con unos poemas introductorios de 1973. Después viene *Errar*, de 1991, un libro escrito en circunstancias críticas de mi vida. A raíz de una enfermedad hepática grave, luego de 1992 mi vida cambia. Conocí a mi mujer actual, Gabriela, pintora, que da un sentido distinto a mi vida. Poco tiempo después conocí a una persona que me ayudó muchísimo, que fue una verdadera guía espiritual para mí: Gina Soto de Borjón. El amor de mi mujer y la ayuda espiritual de esa persona me permitieron salir adelante. Ya tenía dos hijos que atender y la realidad apremiaba. Escribí varios libros en esa época, muy productiva, entre ellos *Alegrial*. Creo que en esos libros está claramente planteada mi oscilación entre una escritura autorreferente y la necesidad de un compromiso de visión social con el mundo.

–Homero, Dante, Shakespeare, Donne... más que su legado aparecen ellos mismos en una dimensión humana, viva, como presencias cercanas y amistosas. Estas formas de referencia dejan vislumbrar una idea bastante idiosincrática de la tradición, tendente a eliminar o reducir su dimensión temporal y a tomar al clásico como emblema de ciertas actitudes intelectuales. ¿Está de acuerdo?

—No me es fácil contestar esa pregunta. Yo he estado muy ligado a una idea de tradición producto de la modernidad eufórica, concretamente, a la idea de tradición de las vanguardias históricas. Pero luego que pasa el vendaval, ocurre que la tradición es lo que queda. Y cuando uno se da cuenta de eso, ocurre que no se puede desprender con facilidad de la lectura crítica de las vanguardias. Y así por delante. Homero, Dante, Donne, etc. son los que son, obviamente, para la tradición occidental. Pero para mí eran *personas* poéticas, máscaras en las que encarnaban necesidades de decir caras a un tiempo. «The age demanded an image», decía Pound. Eran para mí eso: personificaciones de una imagen necesaria de una época, no tanto tales o cuales escritores producto de tal o cual tradición. Eso lo saben bien los *scholars* de las universidades de sus países respectivos. Eran emblemas extrapolados, talismanes. Por otra parte, la tradición poética occidental leída desde América Latina siempre es una tradición leída desde una posición singular, más allá de nuestra formación o sensibilidad particulares. Una lectura de la tradición poética occidental desde aquí supone matices importantes, entre otros, un no olvido de nuestra propia condición histórica. Esa, y no tanto el idioma, para mí, es una mediación fundamental. Por otra parte, la lectura de la tradición poética occidental desde la perspectiva de alguien que pierde tempranamente el lugar, será una lectura desde un no-lugar, que tenderá a ser una lectura exiliada de los componentes de la tradición leída. Creo, para acabar pronto, que tengo una lectura exiliada de la tradición, que tiende a exiliar a mis lecturas.

—*Precisamente, en un ensayo titulado «El siervo en la orilla», Carlos Ortega comenta que «escribir poesía es escribir desde un espacio de extrarradio o afueras». Esta periferia no remite tanto a un concepto geográfico como a una posición intelectual. Usted ha dado el título de Al margen del margen a una antología de su poesía. ¿Debemos entender este título en el sentido de la cita de Ortega?*

—Lo que acabo de decir viene al caso aquí. Por supuesto que el que escribe poesía padece de *afueridad*, de una parte inconsciente que está en *otro lugar*, digamos así, «afuera». Uno integra ese «afuera», y la modernidad tematizó ese «afuera» como condición crítica de mirada. Basta recordar a Blanchot. No leí el artículo de Carlos. Pero sin duda tiene razón. Es un talento muy fino y agudo. El nombre de *Al margen del margen* es de un poema de Décio Pignatari. Para él es la posición del amor. Quien ama, para Décio, está «al margen del margen». Pero sin duda corresponde al lugar de la poesía, a un lugar, digamos así, inubicable, que pese a todo nuestro

esfuerzo, siempre es tentativa, como también lo explica el Mallarmé de *Un coup de dés*, siempre es posibilidad. No es leche que, por expuesta al tiempo, siempre cuaja. Puede o no cuajar ese lugar. Y cuaja por momentos. Luego se vuelve otra vez posibilidad.

–Volviendo un poco atrás, relacionó usted su marcha a México en 1979 con un periodo de esterilidad creativa. Esta idea de marginalidad de que hemos hablado, ¿tiene que ver con el hecho de que usted reside en México desde hace veinte años? ¿Hasta qué punto es significativa en el plano literario el dato biográfico de su exilio?

–El exilio hizo coincidir ese no-lugar poético con un *lugar otro* geográfico. Pero México a mí me dio todo lo que pudo. No puedo considerarlo un no-lugar. Mi patria afectiva, mi lugar de corazón, son mis tres hijos y mi mujer. Pero no puedo negar que México me dio las palabras con las que escribo –¿hubiera escrito lo que escribí fuera de México? Seguramente no–, la comida que como, el trabajo con el que me gano la vida. ¿Cómo negar esa evidencia? Tampoco es el consuelo del lugar perdido. Pero es un nuevo lugar y un lugar, en mi caso, extremadamente generoso.

–¿Qué ha quedado de Uruguay en todo este tiempo? Mencionó usted antes la figura de su padre, que aparece repetidamente en Alegrial como emblema de resistencia política y moral. ¿Cómo cuaja en la poesía esta constelación de referencias, la memoria de Uruguay, la memoria de su padre, la concepción de la vida como resistencia?

–Mi relación con Uruguay es, en este momento, afectiva. Allí vive mi padre y allí tengo familiares y un grupo –no muy grande– de amigos. Hace veintiún años que estoy fuera de Uruguay, adonde volví dos veces por muy poco tiempo. Salvo en la memoria no dependo de Uruguay. Respeto a ese país, a su gente consciente. Mi padre es mi padre. Es un ejemplo de honor, de hombre comprometido con sus convicciones. Es muy grande su importancia para mí. La poesía vista como resistencia es la poesía vista también como duración. La imagen de mi padre es resistencia honorable, duración en el tiempo. Sin mi padre mi vida hubiera sido un desastre. Y supongo que no hubiera habido poesía para mí.

–Alegrial, su último libro publicado hasta el momento, se abre con un poema cuyo primer verso es una toma de postura y un aviso para navegantes de sus libros anteriores: «Quiero dejar claro que esto es completa-

mente distinto / a lo que escribí antes». Parece haber una necesidad de marcar distancias con lo anterior, de renovación constante. Y en otro momento afirma, «quiero hacer una prosa febril». Sin embargo, la configuración de los textos remite al poema: rítmica, fraseo, recursos fónicos, relevancia del significante, materialidad de la palabra... ¿Podría explicarse esa aparente ambigüedad situando su trabajo en el cruce entre géneros, en ese espacio que participa de diferentes convenciones?

–Con la primera de las citas que mencionan creo que pretendí decir que mi experiencia vital estaba marcada por otro ritmo. Pero, en efecto, no me salí de lo poético en ese libro. Una «prosa febril», en realidad, nunca hice. Prosa febril es la de Joyce, la de Guimarães Rosa. No soy, en realidad, un prosista. Leo poca prosa. Debería leer más prosa.

–Amir Hamed ha escrito sobre sus últimos poemas que «cada palabra se alimenta de la previa cadena fónica y se prepara, expectante, para la que habrá de sucederla. El poema agrega así, a la higiene mallarmeana, el regusto del suspenso». Creemos advertir un paralelismo entre sus poemas y el impulso improvisatorio del jazz, la tensión entre un ritmo básico establecido en el arranque del poema y el impulso centrífugo de las palabras. ¿Es esta tensión algo buscado o consciente? ¿Podríamos hablar de «forma abierta» al hablar de estos poemas?

–No escucho mucho jazz. Prefiero la música clásica o, menos que en otras épocas, ahora, el rock. Prefiero a Dylan que a cualquier músico de jazz. Aunque Miles Davis es genial. Es verdad lo de un tema básico como condición de arranque del poema en mi caso. Las relaciones con las palabras, las palabras posibles, vienen después. Está bien visto, sobre todo en *Nivel medio*. Pero me alejo cada vez más de esa arbitrariedad. Aunque un poema siempre es imposible. Y por eso su resultado se parece a lo arbitrario. De alguna manera pienso que sí, que gran parte de lo que he escrito tiene que ver con ese concepto de Eco.

–En Alegrial se percibe, además, un eco constante de la música popular que remite a la oralidad, al origen de la poesía. ¿Hasta qué punto los ritmos del lenguaje oral están presentes en su trabajo?

–Pienso que están presentes y mucho. En un momento pensé que la verdadera poesía no tiene que hacer la distinción derridiana entre lo oral y lo escrito. Todo se ajusta a la necesidad sin ningún purismo. Seamos realistas: ser purista en esta época se parece mucho a una canallada, especialmente

en América Latina. La poesía es una forma especial del habla. Pero es una forma del habla, aunque sea una variable del lenguaje.

–Su caso es bastante excepcional entre sus contemporáneos en el sentido de que al menos tres de sus libros han sido publicados en España, permitiéndole un contacto sostenido e intenso con los lectores y poetas peninsulares. Al mismo tiempo, en su trabajo ensayístico ha mostrado un gran interés por otras obras, otras poéticas. ¿A qué escritores o corrientes de la literatura de habla española se siente usted más afín? ¿Piensa, en este sentido, que la comunicación entre los creadores a ambos lados del Atlántico, e incluso dentro del continente americano, es la adecuada?

–Me siento muy cercano a escritores, no tanto a una idea de tradición, para refrendar lo dicho más arriba. San Juan de la Cruz para mí es esencial. Me siento cercano a Valente –que no es purista–, a Olvido García Valdés, a Sánchez Robayna, a Miguel Casado, a Antonio Gamoneda. Acabo de descubrir a Claudio Rodríguez Fer. Me refiero a poetas cercanos en el tiempo y en el corazón. Pero Lope es Lope y Quevedo es Quevedo. Y Góngora siempre es una sorpresa. Esto, en cuanto a la comunicación con España. En cuanto a América Latina, me siento afín a Gelman –que es excepcional–, a Gonzalo Rojas, a Viel Temperley, a Carlos Martínez Rivas. Durante el tiempo que sostuve una columna en la revista *Vuelta* dedicada a la poesía me sentí en la obligación de comunicar a los lectores de América Latina con los escritores de España y viceversa. Había una comunicación por sobrentendido, o sea, una incomunicación. Hablamos de los años 87-92. Supongo que la realidad no ha variado substancialmente. No sé qué se podría hacer. Tal vez Internet resuelva el problema de la información, aunque no el contacto real.

–¿Cuál cree, por último, que es hoy por hoy el espacio de la poesía en una cultura dominada por tecnologías portadoras de información y estímulos estéticos? ¿No hay, acaso, una diferencia insalvable entre la lectura rápida que propician estos medios tecnológicos y la lectura lenta (la relectura) que está en la base de la experiencia poética?

–Me gustaría creer que la poesía sobrevive a todo, incluso a esta época dominada por las nuevas tecnologías. Hay poetas que sacan un buen partido de la nueva realidad. Y me parece bien. Pero teóricamente, una tecnología nueva aplicada a lo poético cambiaría la manera de percibir la poesía. Lo que debe ayudar aquí es la memoria de una poesía, o sea de una lectu-

ra, anterior. Sobrevivencia para mí es memoria. Tal vez una memoria selectiva, una metamemoria, pero memoria al fin. Esto supone no olvidar que la tecnología es un instrumento humano y no a la inversa. Para mí la poesía, en un sentido amplio, es la expresión de lo humano. Y la medida de lo humano, en términos de resistencia, o sea de duración, es el tiempo. Un cambio en nuestra concepción del tiempo lo altera todo. Lo que se llama aquí correctamente «lectura lenta» es esencial a una visión de la condición humana para mí, a su vez, esencial. La sobrevivencia de la poesía para mí tiene que ver con la no modificación de esa condición humana esencial: la de detener, lo más posible, el tiempo.

