

DISSENTIR: ESTAR Y NO ESTAR DE ACUERDO. POLÍTICA Y POESÍA EN EDUARDO MILÁN

TO DISSENT: TO BE AND NOT TO BE IN AGREEMENT. POLITICS AND POETRY IN EDUARDO MILÁN

Pablo López Carballo
Universidad Complutense de Madrid
pablol12@ucm.es

Fecha de recepción: 10 de junio de 2019
Fecha de aceptación: 8 de julio de 2019
<http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i2.9502>

Resumen:

Este artículo se propone analizar la trayectoria poética de Eduardo Milán con el objetivo de desentrañar la complejidad que en ella adquiere la noción de disenso a la hora de articular la relación crítica que la escritura puede entablar con la realidad circundante. Con apoyo en las teorías de Jacques Rancière, se exploran los principales mecanismos que articulan el lenguaje poético de Milán como herramienta de resistencia dialéctica ante el poder.

Palabras clave: Eduardo Milán; disenso; Rancière; lenguaje poético; política.

Abstract:

This article tries to analyse Eduardo Milán's poetic trajectory in order to unravel the notion of dissent, which plays a great and complex role in establishing a critical relationship between writing and surrounding reality. Relying on Jacques Rancière's theories, mechanisms that define Milán's poetic language as a means of dialectic resistance before power are explored.

Keywords: Eduardo Milán; dissent; Rancière; poetic language; politics.

La obra de Eduardo Milán engloba cerca de cincuenta libros de poemas, desde *Cal para primeras pinturas*, de 1973, hasta los últimos tres libros publicados en el año 2019, *No reaparece lo real*, *Tampoco sabe lo que puede un poema* y *El Fénix no baja*, incluidos en el segundo volumen recopilatorio de sus obras completas *Consuma resta II*¹. Entre el primero y los últimos han transcurrido cuarenta y cinco años y la distancia estética entre todos ellos se vuelve por completo evidente con el paso del tiempo. Hablar de manera homogénea sobre su obra, pese a la posibilidad de rastrear algunos tópicos y procedimientos, no respondería con fidelidad a la realidad de su poética. Para intentar profundizar en denominadores comunes, o en formas de proceder que resulten productivas en la comprensión de una trayectoria tan vasta como rica, podemos tratar de acercarnos a este conjunto de propuestas a través de lo que podríamos llamar una política del decir, una serie de particularidades que tienen como punto de encuentro la noción de disenso.

Serían múltiples los casos en los que se podría cifrar este ejercicio a lo largo de toda su obra, pero, sin duda, hay momentos en los que esta disposición se hace más palpable o cobra una mayor relevancia. En este sentido, hay un libro que marca un cambio de rumbo y que llevará su trabajo hacia otros posicionamientos: *Razón de amor y acto de fe* (2001). Al margen de lo simbólica que pudiera resultar una ruptura, que coincide con fechas tan propicias a la sistematización, es en esta publicación donde comienzan a apreciarse giros y motivos distintivos con respecto a etapas anteriores, pese a que tampoco este libro recoge o pronostica algunos de los cambios que aparecerán en el futuro. No se trata de una ruptura completa ni representa un modo diferente de hacer, por lo que sería más exacto afirmar que se suman nuevas visiones a los procedimientos empleados hasta ese momento. Al compromiso estético, que era fundamental en las etapas recogidas en *Manto* (1999), desde *Nervadura* (1985) hasta *Dedicado a lo que queda* (1999), pasando por *Errar*, *La vida Mantis* o *Son de mi padre*, entre otros, se adhiere ahora un compromiso social que, si bien ya se podía rastrear en la etapa anterior, ahora se resuelve como fundamental en la creación poética, ocupando una función más decisiva y prominente.

Preocupan ahora al autor, siempre firme defensor de que los escollos que entrañan las actividades de producción literaria se deben enfrentar y no obviar, las relaciones generadas en el poema. Desde esa posición es desde la que da cuenta de las tensiones que surgen al contraponer sus trabajos con el resto de creaciones del sistema literario y con el afuera del texto. Es así como se presenta el disenso, la oposición frente a los significados vigentes, frente a los usos de lenguaje que se petrifican en torno a formas amables o acompasadas con el poder. Con este planteamiento que tiene por base una forma de oposición es como se concibe el disenso y su interés por intervenir, desde ese lugar, sobre lo que puede ser dicho y sobre las realidades que se visualizan o se ocultan. Esta intervención es la que constituye a los poemas de Milán y ahí radicaría la singularidad de su planteamiento. Ante un sistema social

1 La poesía reunida que comenzó a sistematizar el autor en el año 2018 incluye reescritura de algunos textos, unión de libros sin criterio cronológico y añadidos de libros inéditos.

y un sistema literario que estructura el mundo y el lenguaje de acuerdo a unas categorías estandarizadas e inamovibles, el poeta mantiene una actitud de sospecha y de distancia crítica frente a estas fundamentaciones.

A menudo encontramos en sus ensayos y reflexiones menciones a la “ética” (Milán, *Salir fuera. Tierra de ensayos y Justificación material*²) de la escritura que, en el fondo, no son otra cosa que una actitud política, asumida en consecuencia con las posturas adoptadas como sujeto y miembro de la comunidad, al plantearse la necesidad de un posicionamiento crítico personal; un compromiso tanto estético como social. Por ello, siguiendo la estela del pensamiento de Jacques Rancière, la poesía de Eduardo Milán coincide en que la verdadera estética de la política reside en la creación de maneras de disentir (Rancière, *Política, policía, democracia* 40).

En consecuencia, entendiéndolo así, lo político no es una temática, ni hay referencialidad —aunque los conflictos pasen al poema con sus nombres, luego podremos retomar esta contradicción productiva—, sino que es otra cosa que está ocurriendo en los textos; se trata de un acontecer inevitable en los poemas, que aspiran a hablar de ellos mismos y, siempre, de algo más. Entendiendo de este modo la estructuración de lo político, y escapando en cierta manera de la moderna idea de autonomía del arte y de la politización de lo literario, nos acercaríamos a aquello que Gerard Vilar ha señalado a propósito del pensamiento del autor francés, en donde la acción política se produce al intervenir en los “procesos de reconfiguración del reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, para introducir en ella nuevos objetos y sujetos, para hacer visible e inteligible lo que no lo era” (Vilar 187).

Así pues, encontramos una actitud de desconfianza frente al sistema literario y a las visiones del mundo que se pretenden posicionar como únicas o limitadoras de los términos de posibilidad. Las dinámicas del campo literario tienden a la protección y a la supervivencia con estrategias que no alteren o nieguen su supremacía. En este sentido, el funcionamiento es simple: se acumulan propuestas con variantes mínimas y se resaltan los rasgos superficiales que las diferencian, para intentar mostrar un campo supuestamente rico. Por este motivo, las concepciones lingüísticas puestas en juego son muy similares y se mueven en un arco de acción congruente con la estabilidad del marco general. En oposición a esta lógica, se presentaría esa política del decir, como una propuesta que tiene por finalidad su constitución con independencia de las normas que gobiernan la actualidad; con el impulso, precisamente, de reconfigurar lo sensible.

Bajo esta perspectiva, Eduardo Milán pretende generar un espacio a través del lenguaje, un espacio de escritura en el que se responsabiliza tanto de esta como de su relación con el mundo, y no tanto de la interpretación o su aceptación de acuerdo a un modelo determinado. Algo similar es lo que entiende el propio Jacques Rancière por la política de

2 Concretamente, en estas dos publicaciones lo trabaja en “Palabras clave. Unas palabras que defender. No todo se negocia” y comentando la obra de Juan Gelman en el segundo de los textos referidos, “A la memoria fiel. La poesía de Juan Gelman”.

la literatura, que aquí aproximamos a la política del decir de Milán. Su planteamiento quiere posicionar la relación de los dos sustantivos que componen el sintagma y diferenciarlo, así, de otros parámetros y poéticas, al defender que “la expresión “política de la literatura” implica que la literatura hace política en tanto literatura” (*Política de la literatura* 15). De este modo se aleja de aquellas nociones vinculadas a un compromiso político directo o la simple representación de conflictos ideológicos a la que estamos bastante acostumbrados. Por eso matiza que

no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales en sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. (15)

Las relaciones entre arte y política, entre literatura y política, tienen unas raíces fuertes en nuestra tradición. Si bien en las últimas décadas estas relaciones se han multiplicado exponencialmente, quizás habría que matizar que se han popularizado más en el campo del arte que en el de la poesía. En el caso de la literatura, el vínculo entre prácticas y compromiso fluctúa pero podríamos asegurar que, en sus múltiples formas, se trata de una constante en términos históricos. Jacques Rancière es uno de esos autores en abordar la relación de ambas instancias, pero desde una posición muy particular. En una entrevista reciente, al ser preguntado por Francisco Vega sobre la importancia que tiene en su obra la relación entre arte y política, con su *El malestar en la estética* de fondo, Rancière ofrece una respuesta que no alberga dudas sobre su posicionamiento:

precisamente no me interesaron el arte o la política como tales, ni tampoco la forma de unirlos. Me interesaron más bien las miradas, los gestos, las palabras y las imágenes por las cuales un cierto reparto de lo sensible es vivido y eventualmente desplazado. (*Estética del disenso* 192)

En este sentido, no se trataría tanto de la unión o vínculo directo de ambos territorios de acción y pensamiento, sino de la organización de lo sensible que se está ofreciendo en cada momento y bajo unas circunstancias muy precisas. Desde ahí se configura la experiencia estética de la que habla el pensador francés, tanto si se trata de la emancipación de la clase obrera como de las diversas mutaciones artísticas que nos interesa resaltar. Recordemos que el arte es solo uno de los terrenos de lo estético.

Dentro de este esquema de Rancière, resulta factible identificar una premisa similar a la que el poeta uruguayo estaría planteando desde sus poemas. La asunción por parte del poeta de un compromiso estético con su obra implica un posicionamiento frente al lenguaje, en el que lo político está presente ya en el mismo momento de la escritura. En este sentido, el conflicto poético no estaría tanto en el hecho de construir sentidos desde una representación,

o la reproducción ideológica que pudiera localizarse, sino que la verdadera razón de ser del poeta, lo que implicaría un mayor grado de responsabilidad, sería la configuración del disenso. Se conforma así, dentro del espacio intersticial descrito, una manera de entender el hecho literario en la que el poeta interviene con un planteamiento estético — desde su propia experiencia individual y subjetiva — en la sociedad.

Se quedarían fuera de esta acción, por tanto, la intervención en los asuntos públicos, la organización social o las diferentes formas que adoptan los procedimientos de gobierno, que es lo que habitualmente se asocia con la voz *política*. De hecho, a todo eso es a lo que se opondrían los poemas, casi como una anomalía frente a ese estado de cosas, como perturbación de un orden, donde surge el desacuerdo o el disenso que nos llevan a hablar de política del decir. Desde esta responsabilidad de la enunciación es desde donde podríamos entender algunos de los acercamientos críticos en la obra del poeta uruguayo. Por ejemplo, estos procedimientos podrían interpretarse, así lo hace Roberto Appratto, como “una invasión de lo real con otro ‘real’ que es su escritura” (10). En esta dirección, Appratto señala en el prólogo a *Ganas de decir*:

a esta altura, presentar un libro de Milán, hablar de su poesía, no es decir cómo escribe: es hablar acerca de qué hace con lo que escribe, qué forma toma, desde un punto de vista ético, lo que hace. Hablar de la forma sería reformular lo que él ya ha dicho, lo que para él ya es una tradición: ocuparse del lenguaje, de manera crítica. Pero precisamente porque no es novedad, porque es una tradición, y Milán es consciente de eso, el libro se asume como una reflexión sobre lo que es el lenguaje para la poesía y en especial para su poesía. (10)

En esta dimensión se circunscribe el trabajo reflexivo que encontramos en la etapa de escritura que, como sugeríamos, inauguraría *Razón de amor y acto de fe*. No se trataría aquí de fijar una forma, de encontrar la expresión que se ajuste a lo que transmitir, ni tampoco se pretende buscar “una ‘solución’ a los problemas de composición” (10). Los poemas están en continuo movimiento y, quizás por ello, en ocasiones el poeta encuentre en la música flujos y desplazamientos que no siempre halla en los poemas. Uno de ellos lo encuentra, precisamente, en Dylan y su resistencia a ser reconocible y quedarse petrificado en una forma. Descubre en la versión, en la forma no definitiva ni definitiva, un elemento que Milán ve viable trasladar, de otra forma, a la poesía. Esta actitud en torno a la composición musical también puede ser entendida como una forma de oponerse al sistema literario, al tiempo que supone una revisión de la ausencia de formas fijas en la que indagar. Algunas de sus afirmaciones al respecto (*Hilachas, raíz, chajá* 111-114) son llamativas y suponen verdaderas tomas de posición frente a esta cuestión. Por ejemplo, en una entrevista llega a afirmar:

Yo aprendí más de Bob Dylan que de mis compañeros de generación “impresos”. No sólo por la mitología —o las mitologías— que pone en funcionamiento la experiencia de Dylan poeta y músico. Sobre todo, por la concepción que subyace a sus canciones de que la creación tiene varias formas posibles. No hay una forma para tal canción como no hay una forma para un poema. Las formas son relativas. Lo que importa es el movimiento de la canción. Lo mismo creo que es el poema. (“Camino a Milán”)

De esta manera, a la vez que establece paralelismos en los procedimientos, cuestiona el sistema legitimador de la poesía, al que serían ajenos manifestaciones artísticas como la música rock o el rap de Eminem³, y que se proponen como posible aprendizaje literario desde el empleo del lenguaje. Su trabajo es, así, una tarea de resistencia frente al caudal discursivo que pretende ubicar en categorías estancas al arte o la poesía, para que de esta forma no interfieran en procesos más amplios de incidencia social. Detrás de esta maniobra se esconde otra cuestión capital para las relaciones entre la poesía y el afuera del texto, que podemos situar a la luz de la relación con la política.

Los vínculos entre la gestión de la vida y la gestión de las emociones no tiene por qué ser de concordancia. El camino de restitución vuelve a confundir el espectro de creación. Para el poeta, no hay una separación absoluta, son esferas en contacto, en permanente fricción. Sin esta perturbación, sin el contacto, no podríamos hablar de desacuerdo; solo cuando existe fricción puede darse la configuración de ese espacio que es el disenso. Debemos recordar que no estaríamos hablando de política en el sentido doctrinario y profesional que se desarrolla en las distintas cámaras legislativas. En este sentido de actividad directamente vinculada con la acción del estado o del gobierno, el autor considera que “la poesía nada tiene que ver con la política [...] La poesía no tiene nada que hacer en el nivel político en el que está situada hoy en día la vida política” (*La poesía no se vende*). Hablaríamos, más bien, de un conocimiento reflexivo que la poesía posibilita y de que en esta aprensión se deduce un claro posicionamiento político. Un nuevo reparto de lo sensible en el que las imágenes, los gestos y las palabras que veíamos con Rancière adquieren una nueva posición dentro del campo estético y su manera de relacionar el arte, la literatura en nuestro caso, con la sociedad.

En este sentido, la poesía sería entendida como una configuración que tiene como base no estar de acuerdo, oponiéndose tanto al sistema literario como a los diferentes planteamientos políticos que tienen como base el control, registro y catalogación de la sociedad. Siendo así, bajo el signo de este planteamiento, el principal enemigo que se encontraría la configuración de ese disenso, en nuestro caso el poema, sería el consenso. Si se afianza el consenso y se elimina el desacuerdo, el disenso, el resultado sería la ausencia de política y, por lo tanto, el poeta quedaría ubicado en un terreno más cercano a la complacencia con el poder establecido. La consecuencia más clara es la generación de una actitud conservadora donde

3 En la entrevista apenas citada alaba el trabajo del músico americano, frente al de otros poetas latinoamericanos. Así mismo, en *Desprendimiento* encontramos un poema que homenajea a Eminem (Milán, *Desprendimiento* 63).

se amparan los procedimientos de la política al uso, apoyando tanto los niveles de significado que produce como los usos de lenguaje restringidos que promueve.

De esta manera, alejado del consenso, Milán no pretende interpretar, sino generar un desplazamiento de la mirada. Ese desplazamiento implica un disenso frente a las formas simbólicas vigentes que, a su vez, funda una nueva comunidad en la que se configuran significados divergentes. En esta dirección, podríamos hablar de la política como una redistribución, una creación de un nuevo territorio en el que no operan las habituales dinámicas de obtención, ejecución y mantenimiento de poder. Mantener ese territorio es el conflicto mismo, es lo que se configura como disenso desde el poema.

Desde esta toma de conciencia es desde donde parten los poemas de Milán y desde donde podemos encuadrar la actitud de disenso de la que venimos hablando. Estar en disenso o disentir es no ajustarse al sentir o padecer. En el caso de Eduardo Milán es una actitud frente a la poesía que se practica en la actualidad, frente al orden del mundo o frente a la presencia-ausencia de la poesía en la sociedad. De esta manera, la crítica sociopolítica y la lingüística no se separan, sino que son dos caras de la misma moneda de conciencia. En primer término, Milán establece un lugar para sus poemas alejado de lo que históricamente se ha considerado como poético, y respecto al que Edgardo Dobry, comentando la poesía del poeta uruguayo, considera que “el principal enemigo del poema [...] es la sirena más seductora, crea la ilusión de una verdad o una certeza” (242–243). Este sería, por tanto, el espacio del consenso, de la norma que se hace pasar por neutra. Frente a ello, el poeta se propone construir un texto que no esté predispuesto, de antemano, a ocupar un lugar preestablecido, y que no connote un hacer poético donde se considera que el lenguaje simplemente desempeña una función. Pese a que la tematización de los poemas no determina el alcance de los mismos, no es extraño en Milán encontrar alusiones directas a las cuestiones que está poniendo en juego desde el empleo del lenguaje. En el caso de la actitud frente a la poesía que acabamos de describir, aparece con bastante frecuencia referida en su obra, por ejemplo:

Tú, que no eres sacerdote:
no te tomes como sacerdote ni como
santo ni como seña. Tú, que no puedes verte
en el espejo del presente, toma sólo
en serio tus palabras, tus palabras
que no pueden verse en el espejo.
¿Cuánto tiempo hace que no tiene imagen
este mundo? Palabras reales, ¿cuánto hace? (*Razón de amor y acto de fe* 19)

En este poema publicado en 2001 se evoca la figura del “sacerdote” como arquetipo de la divinidad frente a la materialidad de la escritura, cuestionando una idea de la poesía que tiende a fijar las referencias y las formas de antemano. Con ello, la enunciación estaría reclamando

un lugar para la poesía más consecuente con la actualidad, alejado de lo comúnmente considerado como poético, que no alcanza para hacer referencia a cuestiones capitales de la creación. Milán considera que estos procedimientos no son los adecuados para dar una imagen que contenga las problemáticas de fricción entre el mundo y la poesía; de ahí las preguntas formuladas en los versos finales: “¿Cuánto tiempo hace que no tiene imagen este mundo? Palabras reales, ¿cuánto hace?”. Las palabras del poema no son sagradas, ni puras, sino que están en continuo proceso de contaminación, de distorsión y de perversión. Dentro de esta consideración de lenguaje, en otros poemas del mismo libro, *Razón de amor y acto de fe*, plantea la necesidad de repensar el lugar que debería ocupar el texto alejado de la pureza.

Palabra, no busques tu cuidado
 como una piedra preciosa buscaría
 un resguardo de los ojos ávidos
 de un pueblo en busca de pureza.
 Aquí la pobreza es entrañable, un poema
 un intento mayor, el de salir.
 Como esos elementos sometidos a altas,
 muy altas temperaturas se subliman
 para perder su peso original, grave,
 no como piedras preciosas que descienden,
 vete como esos elementos por el aire.
 No pureza: felicidades para ti. (20)

Resulta claro que su actitud frente a la poesía pasa por romper con lo establecido en épocas anteriores, para rehabilitar —o seguir pervirtiendo— las palabras frente a la mitificación a la que son sometidas en la administración institucional de la tradición. Entendemos aquí este proceso de rehabilitación no como un despojamiento de la carga histórica y sus implicaciones, sino como una actualización de los procesos que han alejado a las palabras de sus significados y sus contextos de uso. La transformación de las palabras en palabras poéticas no ha hecho otra cosa que petrificar sus connotaciones y autolegitimarse como terreno válido de la creación. Es por lo que Milán llega incluso a cuestionar la propia noción de obra: “la concepción de crear cambió. La noción de ‘obra maestra’, obra que enseña, mano entre maestra y divina, maestro albañil-celestial cambió” (*Vacío, nombre de una carne* 20). En este sentido, como bien advierte Antonio Méndez Rubio, esta acepción de obra, con su consiguiente carga ideológica y tratamiento lingüístico, carece para Milán de la autoridad que poseía en otros periodos de la historia literaria:

la crisis de la obra tiene que ver con la crisis histórica y social, con la crisis del mundo y del vínculo entre poema y mundo [...] La provocación inesperada, el pulso intempestivo de este planteamiento radicaría en la virtud del error, del errar, de la capacidad para unir lo heterogéneo sin que deje de serlo. (245)

Es de esta manera como el autor pone en duda la estabilidad de concepciones previas que siguen vigentes en muchos ámbitos de la creación y que, como parece demostrar, carecen de fundamentación en el tiempo histórico en el que escribe. La orientación que ofrecen estas nociones creativas cercena las posibilidades de acción poética y disocia la actitud crítica en el lenguaje y en el mundo. Conductas como las descritas convierten los textos en elementos positivos, ajenos a esta carga que les permitiría poner en duda y cuestionar el estamento poético, además de hacer frente a la estandarización del poder. Por eso mismo, la creación de Milán se ubica en un lugar muy distinto, un espacio en el que el autor se posiciona frente a un estado de cosas que imposibilitarían la visión política que se configura desde la poesía tal y como la hemos descrito. Esta ubicación no implica, no obstante, que exista cierta estabilidad en la creación, o que se pueda generar una imagen nítida y definida de cualquier proceso representado. El universo del poeta es precario, no hay posibilidades de salir victoriosos con una resolución final que dé por cerradas estas problemáticas y que muestre claramente su posición y rumbo. Milán emprende así una labor imposible que no se podría acotar con las conceptualizaciones habituales. Es el único camino que entiende como posible en el mundo actual, igualmente resquebrajado y con las mismas dificultades que asume la palabra. En otros libros de años posteriores, como *Ostras de coraje o en Querencia, gracias y otros poemas*, encontramos una tematización cada vez más destacada de esta precariedad, tanto del poeta como del individuo, que deben trabajar con elementos escasos e inseguros.

la insuficiencia, trabajar en eso
 el acceso insuficiente a la necesidad
 que la mano tiende, quiebra la rama

propio de un arte hecho acá
 mira el mérito performativo
 hincar el diente acá
 esto, la insuficiencia
 marca su itinerario, su huella la mordida
 el campo retrocede a un comienzo desdentado

donde existe el rigor
 higos, una higuera
 de mi vida insuficiente haciendo insuficiencia

asumida, poética de insuficiencia
 lo que no alcanza, desierto
 un desierto, para limitar lo ilimitable
 tabla de ahogo
 se abre, pradera, Sonora, Potosí
 eso sí, el ahogo suena, percute, corta un gajo
 de piel, que en el desierto interna gajos
 bosqueja un diseño completo
 he aquí que el nombre propio salva
 era, lo dije, un oasis
 o así: cuenco de mano con agua para beber
 cuando la mano, ya sin qué, se hace cuenco. (*Evacuación del sentido* 16)

En publicaciones previas de Eduardo Milán, concretamente las del periodo de 1975 hasta la publicación de *Razón de amor y acto de fe* en 2001, resulta sencillo apreciar cómo la fragmentación (cf. López-Carballo) en la escritura se manifestaba como síntoma de esta insuficiencia. En los poemas aquí citados, así como en otros similares recogidos tanto en la etapa del nuevo milenio hasta los recogidos sus últimas publicaciones, comprobamos cómo su alcance es todavía mayor. El fragmento sigue siendo fundamental en la creación del poeta pero, además, este recurso sirve para imponer una crisis de la forma. La noción de obra es cuestionada y la forma del poema no se muestra resolutiva. La explicación se concreta a través de varias circunstancias que se dan al mismo tiempo: en la relación con el lector y, también, en la propia concepción del poema como disenso. En *Evacuación del sentido* se pone de manifiesto, como se anticipa ya desde el título mismo, la ausencia de un entendimiento de las experiencias humanas, provocando un desajuste entre lo que ocurre y su recepción. Estas situaciones se dan sin ningún motivo y las motivaciones susceptibles de destacar no se corresponden con un sentido claro. Desde la pérdida paterna y materna, que generan la orfandad, hasta las relaciones filiales y sus ramificaciones, estas ausencias tienen desarrollos que escapan al entendimiento. Así, podemos verlo en los tres primeros fragmentos que componen el libro: “éramos bien hechos mi padre, mi madre”, “fecha en que la pérdida aprieta” y “cae un agua de rastro la que limpia” (13–15), además de en otros poemas de libros del periodo: “un padre” (*Solvencia* 29), “Andrés juega con Alejandro” (*Acción que en un momento creí gracia* 54), “Los ojos de Leonora” (*Razón de amor y acto de fe* 81) o “Alejandro es quien me guía” (*Ganas de decir* 78). La poesía también, como experiencia, carece de racionalidad y reconocimiento por parte del lector, posibilitando así una ambigüedad de forma que no encuentra una resolución definida satisfactoria que la fije como posible. El poema central de *Evacuación del sentido* desarrolla estos éxodos:

evacuación del sentido
por aquí que vienen sombras de la esquina
aguas de la claridad
a cubrir el ingreso al mundo

evacuación del sentido
hay que abandonar el sitio pronto
al punto de inmediato
ahí viene el huracán del ingreso
invertido
el imán del mundo que suma adentro

evacuación del sentido
vaciando el huracán de palmera, perro, barco
techo, antena, carro

comunicaciones

evacuando el huracán
su vientre de ballena
barco, techo, perro
antena, casa del sentido. (39)

El vaciado se detalla en diferentes esferas y la relación del poema con la comunicación ocupa un lugar destacado. En este mismo libro encontramos otro texto referido a la propia creación poética, en donde se vuelve sobre el hecho constatado de que muchas poéticas han pretendido hacer *tabula rasa* con la tradición, convirtiéndola en algo inservible: “acabó con todo lo que dijo /ajustando las palabras a una justicia parcial /haciendo coincidir oso con oso” sentencia el poema que comienza “la poesía se ríe de la demasiada /cantidad de juego acumulado / con palabras” y, más avanzado el texto, podemos leer: “se ríe de la demasiada /prepotencia de un siglo que acabó / prácticamente con todo lo que dijo” (23). Ironiza así, el poeta, sobre la restitución del lenguaje, el desinterés social en torno a la poesía y la imposibilidad de la poesía de responder ante una situación que parece, de antemano, abocada al fracaso. Por ello, su actitud se resuelve en disenso, reclamando una experiencia individual más allá de las convenciones de la lengua, para poder reconocerse como sujeto en cuanto a sí y en cuanto a la comunidad. Esta actitud encuentra un paralelismo con algo que planteaba Michel Foucault cuando observaba cómo este tipo de experiencias no se pierden en la subjetividad individual⁴ pese a lo que podría parecer.

4 En una entrevista con Trombadori precisa: “Una experiencia es, por cierto, algo que se vive en soledad, pero sólo puede consumarse plenamente si se logra evitar la pura subjetividad, o en la medida en que otros puedan, si no recorrerla con exactitud, al menos entrecruzarse con ella, recruzarla”.

Esta es la razón que explica el uso de la expresión política del decir para hablar de la escritura de Milán, entendiendo aquí que la política, al margen de una determinada forma de organizar lo público, es una manera de estar en el mundo que pasa por oponerse al orden establecido en forma de disenso. De ahí que podamos argumentar sobre esa forma de estar, de posicionarse, y al mismo tiempo no estar de acuerdo. Esa sería la lógica, la del disenso, sobre la que se puede hablar en Milán, o en otros autores, de un acercamiento de la política al arte, en este caso a la poesía, que funciona aquí como uno de los lugares del desacuerdo, una perturbación frente a los usos lingüísticos petrificados y frente a la configuración del mundo impuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- Appratto, Roberto. "Prólogo". *Ganas de decir*. Eduardo Milán, Montevideo, Linardi y Risso, 2004, pp. 9–13.
- Dobry, Edgardo. "Milán por Edgardo Dobry". *Disenso*, Eduardo Milán, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 242–244.
- Esquivel, Arian. "La poesía no se vende: Entrevista con Eduardo Milán". *Vanguardia*, 21 mayo 2015, México. Disponible en: <http://www.vanguardia.com.mx/lapoesianosevendeeduardomilan-2324144.html>, consultado 09.05.19.
- López Carballo, Pablo. "El continuo dar en otra cosa de Eduardo Milán: símbolo, alegoría y fragmento". *Revista Chilena de Literatura*, no. 97, 2018, pp. 225–244.
- Medo, Mauricio. "Camino a Milán. Entrevista con Eduardo Milán". *Vallejo and Company*. Disponible en: <http://www.vallejoandcompany.com/camino-a-milan-entrevista-a-eduardo-milan/>, consultado 02.06.19.
- Méndez Rubio, Antonio. "Milán por Antonio Méndez Rubio". *Disenso*, Eduardo Milán, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 245–247.
- Milán, Eduardo. *Manto*. Incluye *Estación, estaciones, Esto es, Nervadura, Cuatro poemas, Errar, La vida mantis, Nivel medio verdadero de las aguas que se besan, Algo bello que nosotros conservamos, Circa 1994, Son de mi padre, Alegrial, El nombre es otro y Dedicado a lo que queda*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____. *Razón de amor y acto de fe*. Madrid, Visor, 2001.

- ____. *Ostras de coraje. Incluye Cosas claras*. Guadalajara, Filodecaballos editores, 2003.
- ____. *Querencia, gracias y otros problemas*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.
- ____. *Ganas de decir*. Montevideo, Linardi y Risso, 2004.
- ____. "A la memoria fiel. La poesía de Juan Gelman". *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. México, Universidad de la Ciudad de México, 2004.
- ____. *Acción que en un momento creí gracia*. Tarragona, Ediciones Igitur, 2005.
- ____. *Evacuación del sentido*. Logroño, Ediciones del 4 de agosto, 2009.
- ____. *Solvencia*. Sevilla, Ediciones Sibila/Fundación BBVA, 2009.
- ____. *Vacío, nombre de una carne*. Montevideo, Casa Editorial Hum, 2010.
- ____. *Disenso*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ____. *Desprendimiento*. León, Ediciones Leteo, 2011.
- ____. "Palabras clave. Unas palabras que defender. No todo se negocia". *Salir fuera. Tierra de ensayos*. Tenerife, Baile del Sol, 2013.
- ____. *Consuma resta II*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019.
- ____. "Dylan". *Hilachas, raíz, chajá*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019, pp. 111–114.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile, LOM, 2006.
- ____. *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- ____. "Estética del disenso. Entrevista con Jacques Rancière". *Estética del disenso. Políticas del arte en Jacques Rancière*, Valerio Rocco Lozano y Francisco Vega, Santiago de Chile: Doble Ciencia, 2018.
- Trombadori, Duccio. *Conversaciones con Foucault*. Buenos Aires, Amorrortu, 2010.
- Vilar, Gerard. *Precariedad, estética y política*. Almería, Círculo Rojo editorial, 2017.