

Reiniciar la forma: el lenguaje como práctica política en la poesía de Eduardo Milán, 1975-1985

To restart the Form: Language as Political Practice in the Poetry of Eduardo Milán.

Pablo López Carballo (Universidad de Salamanca)

RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito analizar el tratamiento lingüístico de la obra temprana de Eduardo Milán, 1975-1985. De los desarrollos planteados en ese periodo se deduce una manera de ver la tradición y de reformular la creación que desembocan en una actitud política. Así, analizaremos cómo las diversas rupturas formales suponen una toma de conciencia que le permite ser consecuente con la lengua y la sociedad, y generar un territorio tanto de disenso como de compromiso ético y estético.

Palabras clave: Eduardo Milán, poesía latinoamericana, posvanguardia, tradiciones.

ABSTRACT

This paper aim is to analyze the linguistic treatment of the early work of Eduardo Milan, 1975-1985. From the developments set out in that period it follows a certain manner to see the tradition and to reformulate creation which result in a political attitude. Hence, we will analyze how various formal ruptures represent a raising of awareness that allows him to be consistent with language and with society, and generate a territory both of dissent and of ethical and aesthetic commitment.

Keywords: Eduardo Milán, Latin American poetry, post-vanguard, traditions.

En la obra de Eduardo Milán se pueden establecer varias etapas si atendemos a su consideración y uso del sistema lingüístico. La primera de ellas, que es en la que nos centraremos, es la que comprende el periodo 1975-1985. En este arco temporal publica los libros *Estación, estaciones, Esto es y Nervadura*, y, como apunta el poeta, representa un ciclo bien delimitado y de extraordinaria importancia para la evolución de su poesía: “con *Nervadura* creo que toqué un punto límite en cuanto a mi propio trabajo. Supe, desde su escritura, que lo que escribiría después ya no sería igual” (Zapata: 246). En este periodo hay una primaria consideración del lenguaje como material de trabajo que parte de un aprendizaje de la tradición precedente, centrándose principalmente en la poesía concreta, la antipoesía y ciertos procedimientos heredados de las vanguardias europeas y latinoamericanas. Desde estos planteamientos el autor se replantea la creación como un conflicto generado por la mediación que supone el lenguaje, destacando una toma de posición que, partiendo de sus concepciones estéticas, aglutina una cosmovisión que afecta a las diversas esferas de la vida, tanto privadas como públicas.

La relectura que hace de las poéticas predecesoras genera la posibilidad de una apertura a diferentes interpretaciones del canon, nuevas formas de lectura y la introducción de dimensiones distintas a las ya consabidas en la literatura latinoamericana. Con esta maniobra Milán no pretende sustituir unos autores por otros, ni impostar un nuevo canon que subyugue a los existentes. Lo que quiere el poeta es destacar una tradición que siempre ha estado presente pero que no siempre ha sido visibilizada. En nuestro acercamiento, señalaremos algunos de los rasgos fundamentales de estas poéticas predecesoras, que nos servirán para posteriormente delimitar su actitud política a través de la conciencia lingüística.

En este itinerario de revisión emprendido por Milán destaca la labor desempeñada por Haroldo de Campos, máximo exponente del grupo Noigandres y de la poesía concreta brasileña. Uno de los núcleos de discusión permanente de la literatura en Latinoamérica ha sido la idea de barroco, concepción que todavía hoy genera lecturas contrapuestas. Haroldo de Campos sintetizaba los procedimientos barrocos en Brasil y algunas naciones cercanas como “hibridismo y traducción creativa”, en donde esta traducción era entendida como una “apropiación transgresiva” y el hibridismo o mestizaje “como práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí mismo a través del otro, bajo la égida de la diferencia” (Campos de: 233). Desde esta perspectiva, las prácticas barrocas no representarían un mundo de referencias mitológicas, cultas o compartidas por una comunidad, en las que centrarse para encontrar sentidos. Si así fuera, estaríamos cerca del concepto convencional de tradición y el barroco podría ser un movimiento con unos procedimientos concretos susceptibles de ser delimitados en el tiempo y en el texto, además de ser aptos para una catalogación dentro de compartimentos estancos como el de la literatura nacional o cualquier historia oficialista. Esta forma de lectura nos ubicaría en un sincronismo estético que limitaría el concepto de tradición e impediría comprender las prácticas literarias que nos proponemos

destacar. Sin embargo, alejados de esta postura, estaríamos más cerca de las concepciones que, entre otros autores, Lezama Lima a promulgado en cuanto a la tradición. Para el autor cubano esta manera de acercarse a los procedimientos barrocos sería superficial y resultaría insuficiente para dar cuenta de todas sus implicaciones. Al respecto, Roberto Echavarren sintetiza muy bien estas ideas cuando dice que

tal continuidad de la discontinuidad deshace cualquier continuismo histórico; no se limita a ser una “tradición de la ruptura” dentro de un esquema lineal (ésta es la visión simplista de Octavio Paz), sino que opera saltos en la espiritualidad que sugieren pistas hacia un aquí y ahora de modos de vida, de prácticas y de maneras que en principio parecen lejanos. Deshace cualquier continuismo histórico basado en la “identidad nacional” o en la historia de una particular tradición (7).

En este sentido, el de la renovación del ámbito literario, otra de las influencias clave en la obra Eduardo Milán es la antipoesía de Nicanor Parra. Este autor entroncaría directamente con esa concepción, ya que como señala Niall Binns: “La antipoesía es la ruptura definitiva con la *tradición de la ruptura*, la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas” (234). La dialéctica generada por estas dos perspectivas, es decir, la búsqueda de horizontes creativos basados en la reinterpretación del acervo cultural bien desde la revisión e innovación de la poesía concreta, bien desde el rechazo de rupturismos ineficaces de Parra, constituyen el punto de partida de la posición inicial de Eduardo Milán. Si bien podríamos hacer mención a las vinculaciones y escisiones advertidas en la posición del autor con respecto a la tradición literaria y cultural latinoamericana, con el análisis de esta primera etapa de su escritura, la atención debe centrarse ahora en una de las actitudes inherentes a su propio ejercicio de escritura: la ruptura con el lenguaje. Para ser más exactos, se trata de la toma de conciencia de que en la tarea del poeta por “aproximar una realidad interior, humana e individual, a la brutal eferescencia de los hechos sociales, políticos, económicos [...] El lenguaje no da” (Ochoa: 235), por lo que su trabajo estaría abocado a un aparente fracaso. Sin embargo, lejos de consumir esa imposibilidad y bloquear la escritura, el poeta busca la manera de hacerla efectiva. Por ello, la creación debe mantener un permanente estado de alerta para poder mantener la tensión que posibilita no caer en el engaño, o la ficción, de representar del mundo de manera unívoca.

Así, en un primer término, el proceso creativo de Milán se basa en un vaciado de los significados de partida que, rompiendo los lazos entre significante y significado, trata de dotar posteriormente a las palabras de una nueva significación. Esta operación encuentra como referente más inmediato de la literatura próxima al poeta, las prácticas desarrolladas por la poesía concreta a la que se acaba de hacer mención, donde se llevaron hasta el límite tales planteamientos, llegando incluso a reducir algunos de sus textos a una cierta concatenación de fonemas. En este sentido, Eduar-

do Milán a pesar de tomar como antecedente algunos de los propósitos *concretistas*, no lleva a cabo una aplicación directa de los mismos, sino que más bien los utiliza como metodología de un trabajo propio con el lenguaje. En consecuencia, aprende de ellos para llevarlos a su terreno y, por eso, en esta primera etapa observamos cómo la musicalidad —entendida al margen de la métrica y retórica clásica— ocupa un lugar primordial:

Las sílabas, los espacios intersilábicos, los espacios entre las estrofas responden a un esquema previo. Se trata, siempre, de hacer resaltar el grado de *concretud* de los poemas. El aspecto musical, en este caso, se vuelve fundamental. Lo que no quiere decir que los textos o el libro tengan una estructura musical predeterminada. Más bien, la musicalidad está dejada al azar de la chispa producida por el choque fonético, por el enfrentamiento silábico (Zapata: 245).

De ahí que Milán si bien hace explícita su adhesión a determinados procedimientos de la poesía concreta, también advierte de su interés en continuar indagando en las posibilidades que ofrecían más allá de sus presupuestos iniciales. Estas consideraciones conducirían, asimismo, a otro de los aspectos fundamentales para la comprensión de este periodo temprano de producción. Así, en esta misma intención por buscar un punto de partida, casi podríamos decir un *grado cero*, también la disposición del poema en la página encuentra su iniciación. Como bien señala en la nota introductoria a *Estación, estaciones*, Milán se sirve del trabajo de Stéphane Mallarmé, quien como es bien conocido enfatizó el carácter material de la palabra sobre el blanco de la página, para llevar el proceso de vaciado semántico a todos los ámbitos implicados en la creación poemática. En el libro *Esto es*, compuesto por cinco poemas, encontramos un texto que tiene como eje temático un pictograma que aparece en el Canto XCIII de Ezra Pound (Milán, 1999: 32-33). En este poema se localizan dos procedimientos que van a dialogar entre sí. Por una parte, introduce una imagen visual en un texto lingüístico sustituyendo la palabra por un elemento no textual. Por otro lado, desarrolla lingüísticamente, mediante la descripción, la tematización del pictograma. De esta manera, se presenta una tensión entre las diferentes representaciones que permite apreciar claramente la materialidad del poema. Al respecto, Mario Boido se ha ocupado del estudio de las diferentes relaciones entre ambos modos de actuación, resaltando que

palabra e imagen son distintas, pero también son iguales. Incompletas en sí mismas buscan en la otra su complemento, pero cuando se encuentran resaltan sus diferencias. Esta incompletitud es inherente a toda forma de representación, es el síntoma de la unidad original que liga palabras e imágenes como *representación* verbal y visual. Pero ese origen es irrecuperable y genera la diferencia entre palabra e imagen, porque, si bien es cierto que ambas representan, es igualmente claro que no lo hacen de la misma manera (11).

Es así como focaliza esa idea de materialidad que partía de Mallarmé y que retoma, con Pound, para darle un nuevo uso y significado a la del primero, pero manteniendo siempre un principio común, que es el de conferir al poema una esfera semántica añadida y vinculada con su propio sistema de significación lingüística, certificando así que “la palabra cobra sentido a medida que explica la imagen, y ésta a su vez sólo se entiende al explicar la palabra” (Boido: 14). Así, “leer el pato o el pájaro / es leer la materia misma” (Milán, 1999: 33), trayendo al poema una nueva vertiente que añade más sentidos a la lectura.

Por otra parte, además de esta relación establecida entre palabra e imagen, encontramos otra forma de destacar la materialidad del poema, a través de la disposición espacial de las palabras. En esta primera etapa pueden servirnos de ejemplo los poemas de *Estación, estaciones*, donde claramente se altera la disposición habitual de las palabras en la página. Además, resulta posible apreciar aquí cómo los diferentes cortes versales se modifican en función de recursos que habitualmente no son empleados en la composición de poemas.

De esta manera, forman parte en el análisis dos elementos primarios que configurarían el punto de partida del creador para lograr la reinstauración de un signo lingüístico alejado de su relación habitual con la realidad, ya que, como señala Roberto Appratto, “Milán escribe, siempre, sin posar la poesía en el referente sino en el lenguaje” (240). En este sentido, el último poema de *Esto es* proporcionaría igualmente una reflexión referida a la actitud o actividad crítica del poeta, que bien podría orientarse hacia esta problemática de la referencialidad a la que se está aludiendo:

[..]
escribir sobre la muerte
no es la muerte
literal
es producir de la muerte
signos de muerte

escribir sobre la muerte
en este caso la tarea crítica
produce la escritura de la muerte
la llamada identificación de la muerte (Milán, 1999: 36).

Desde esta doble concepción, la que, por una parte, se acoge a la importancia del sonido primordial y, por otra, reivindica el componente visual-material de la escritura como generador de significado, se hace posible comprender de manera más profunda sus primeros años de escritura y la actitud crítica que va confiriendo a su relación con el sistema de representación lingüística. En consecuencia, en *Estación, estaciones*, estos dos componentes van a adquirir una posición central. Los poemas permiten reconocer sin ningún tipo de dificultad las palabras utilizadas en su con-

fección, son legibles, no están veladas u ocultas, pero al tiempo que esta composición cobra una forma comprensible, se establece un territorio subterráneo en el que los sonidos se asocian en grupos —formando un tejido que escapa a la retórica y se instaura con apariencia de un lenguaje natural— y en el que de inmediato se aprecia una clara vocación plurisignificante. Así, “líneas verdes nervas / ervas hierbas hebras / fibras grietas guías / quietas gradas duras” (Milán, 1975: 35) o “seca o sequía / seca para página / para campo / sequía” (37), se presentan como dos de los casos más representativos de esta conducta. Asimismo, asociado a este entramado fónico, se genera un signo visual que como bien señala el poeta:

está diríase comprometido con el blanco, sea por asociación con otros signos, sea por aislamiento. Al comprometerse con su territorio el poema se da un orden de formación, el signo en su aspecto material-visual, se tiene a sí mismo, generalmente como única referencia (Milán, 1975: 8).

Por ello, tal concepción de la escritura trae consigo ciertas consideraciones a propósito de la naturaleza del lenguaje, donde este se concibe como algo más que un simple vehículo comunicador. De esta manera, no estaríamos hablando de un simple canal que se utilizaría para un fin, sino que se erige como un elemento complejo que puede, y debe, ser moldeado. Desde esta aparente autonomía, o impulso de autonomía, es desde donde se constituye el vacío del que partiría el poeta, situándose así en el terreno de la posibilidad del decir. Un primer movimiento de desvinculación con el referente que al continuar con el proceso de producción semántica no cae ya en una escisión absoluta con la realidad. Propósito este que en otro tiempo histórico —primera mitad del siglo XX— tuvo un sentido creativo muy provechoso, pero que en el momento en el que Milán se enfrenta al problema de la referencialidad no encontraría razón de ser como práctica artística relevante sin quedar reducida a lo epigonal o imitativo.

Por todo ello, desde el principio de su escritura poética Eduardo Milán se sitúa en una zona intermedia entre la autonomía y la dependencia total, donde la indagación, la búsqueda de vínculos o el intento de conexión cobran un valor esencial. De esta manera, “el espacio que media entre la realidad y el lenguaje se vuelve signifiante (Ochoa: 235) para el trabajo del poeta. Por esto mismo, Roberto Appratto observa que en la obra de Milán:

las palabras, su ritmo, su agrupamiento, confirman el sueño de ser la versión escrita de lo que no puede escribirse (la forma, el lenguaje mismo, traslada su designación y su capacidad de designar entera, a otra Cosa); eso que no puede escribirse, y eso quiere decir que lo que se dice no quiere decir lo que se dice sino un impulso, un movimiento en torno al lenguaje (241).

En este sentido, se establecen aquí unas coordenadas de acercamiento entre ambas esferas, la de la escritura y la realidad, que permitirán adentrarse en la compleja relación propuesta por el escritor en el conjunto de

su obra. Para Eduardo Milán, *Nervadura* supone el cierre de un ciclo y la confirmación de estar en el camino hacia la consolidación de una voz poética propia. Las dos primeras secciones que componen el libro provienen directamente de *Estación, estaciones*. La hipótesis de partida del texto sigue siendo la misma que la de los anteriores, la relación del lenguaje con el mundo y, por tanto, el papel que desempeña la forma en el entramado poético. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que *Manto*, volumen en el que Eduardo Milán recoge toda su producción poética de 1975 al año 2000, está estructurado bajo criterios de ordenación cronológica, por lo que los poemas incluidos en *Nervadura* que pertenecían a *Estación, estaciones*, aparecen de nuevo restituidos a su posición inicial. De esta manera, tal reordenación nos obliga a establecer un hiato entre lo apenas comentado y las observaciones presentadas a continuación, a pesar de que, en conjunto, se esté hablando de un periodo diferente a los que sucederán en años posteriores. Es decir, nos encontraríamos, por tanto, antes dos etapas diversas de una misma época que si bien comparten unas preocupaciones comunes, experimentan cierto cambio en el desarrollo de la misma.

En este sentido, *Nervadura* aparece publicado en 1985 y responde a unas coordenadas de producción individual muy concretas que lo desvinculan de la poesía que en esos momentos se estaba haciendo en Latinoamérica. En palabras del propio autor: “el trabajo de *Nervadura* fue fundamental para mí [...] supuso un ejercicio de radicalidad, de no concesión a la norma poética predominante en amplias zonas de la nueva poesía latinoamericana” (Zapata: 246). De ahí que lo que se pone ahora de relieve sea el proceso de arraigo individual frente al resto de poéticas y una relación con la tradición anterior que trata de abrir nuevas vías exploratorias. Tal perspectiva no supondría sin embargo un procedimiento de borrado de huellas, ya que los referentes siguen estando ahí pero, como ya indicábamos, asimilados en el trayecto hacia la consolidación de una perspectiva particular. El punto de inflexión, por tanto, se sitúa en la tercera parte del libro, donde se encuentran los poemas publicados por primera vez. En esta sección es donde ubicaríamos la culminación del periodo creativo ya mencionado. Como consecuencia de la relevancia de todo ello, a modo de ejemplo, nos aproximaremos ahora a uno de los textos que resulta paradigmático al respecto:

NOCHE TEXTUAL

alucinada

una estrella brilla sin estar (Milán, 1985: 29).

La primera cuestión planteada por el poeta estaría directamente determinada por el problema de la representación estética. Ya desde el título se advierte que no se trata de una noche experiencial, sino “textual”, situando al lector en una esfera aparentemente alejada de la realidad, es decir, de plena autonomía lingüística. Sin embargo, el hecho de ubicar la

enunciación en esa “noche textual” no busca hacer del poema algo completamente independiente de los acontecimientos vitales, sino únicamente poner de manifiesto que hay un añadido, a saber, el de la creación. Por ello, en un poema posterior a este primero, escribe Milán: “rea de realidad / la escritura” (Milán, 1985: 44). La aproximación, por tanto, a estos textos deberá realizarse desde esta concesión a ese “algo más”.

La primera palabra del poema es un adjetivo, situación que contrasta notablemente con la escritura de un poeta que reduce el lenguaje al máximo y busca la precisión limítrofe del mismo, evitando el empleo de sintagmas en los que puedan resultar accesorios algunos elementos. El hecho de que haya sido colocado al comienzo del texto lleva a pensar que tal disposición está queriendo llamar la atención sobre algo importante. La palabra “alucinada” adjetiva a “una estrella” y lo hace con sus dos principales significados, es decir, por una parte, remite a lo que carece de razón y, por otro, califica al sustantivo como entidad visionaria. Con ello, la primera interpretación obliga a pensar en un cambio de lugar de esa estrella, una deslocalización, como consecuencia de la imposibilidad de que tal realidad sea conceptualizada por la razón. Así, se hace preciso renunciar y escapar del entendimiento inicial del sintagma para lograr acceder al añadido proporcionado por la intervención del componente estético. Por otra parte, la estrella, y en este caso, el poema, actuarían de manera visionaria, haciendo las funciones de guía en el proceso de formación del sentido. Una posición muy cercana a la que René Char señalara frente a la acción: “la acción es ciega, es la poesía quien ve. Una está unida a la otra por un vínculo madre-hija, la hija por delante de la madre, guiándola por necesidad más que por amor” (161).

Por ello, lo primero que habría que descartar en la interpretación del texto sería el camino mimético, ya que en el poema la estrella “brilla sin estar” y en una actuación basada en los presupuestos de la referencialidad, necesitaríamos la presencia física del cuerpo celeste. Tenemos, por tanto, una estrella que no posee las mismas características que se le suponen en el mundo, ya que jamás será una supernova, por ejemplo, al no tener presencia real. Su energía está contenida en la acción de brillar pero no en su efectividad. Es así como, en este caso, Eduardo Milán recurre a este procedimiento para decir más de lo que un discurso referencial podría aportar, y lo mantiene en dos planos diferentes. Por una parte, está utilizando el lenguaje para hablar de lo que no está, estableciendo de esta manera un marco teórico para el resto de poemas y avisando al lector de que debe estar atento, porque las palabras del poema no van a tener un único significado, sino que establecerán múltiples relaciones entre lo presente y lo ausente. Por otra parte, esta teorización se hace más evidente cuando el mismo planteamiento se describe en el poema. Así, “la estrella”, como sujeto-objeto del poema, no tiene presencia y, sin embargo, gracias a la lógica que él mismo establece hace posible que aparezca uno de sus efectos.

Todo ello viene a redundar en el deseo de crear un espacio de acción que vincule lo real y lo escrito, la poesía y la sociedad, sin cercenar la comple-

jididad que poseen estas esferas y marcando siempre un acercamiento que no evite los problemas, ni se acerque a soluciones simples que sepulsen las opciones de profundizar. De este modo, cuestionando las posibilidades de representación del lenguaje persigue una amplitud de comprensión y una mayor carga de sentido desde el texto hacia fuera. El resultado de estos procedimientos es una obra de compleja sistematización, con una continua disposición al cambio, donde la falta de tematización, más allá del propio lenguaje, es del todo evidente. En definitiva, encontramos una inestabilidad que tensa las posibilidades de representación y la legibilidad.

Pese a la heterogeneidad de sus materiales, que cuestionan constantemente el concepto de obra, podemos encontrar características comunes en muchos momentos de la misma. Así, una de estas constantes es su trabajo dentro de la zona de mediación existente entre el sistema lingüístico y la realidad más inmediata —dos elementos de difícil delimitación—, donde el poeta trata de no perder nunca de vista ninguno de los dos polos, dando cuenta, a su vez, de los problemas surgidos tras la confluencia entre ambos. En palabras del propio autor: “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” (Doce y Priede, 2001: 129). En este sentido, debe afirmarse y tomar como punto de referencia aquí que las preocupaciones de Eduardo Milán no se mantienen únicamente en un terreno meramente lingüístico, ni tampoco en uno exclusivamente social, sino que mediante la práctica poética busca dar cuenta de un conflicto interno y externo, que afecta tanto al individuo como a la colectividad. Su respuesta, por tanto, se manifiesta en disconformidad respecto a los discursos reduccionistas que generan un orden del mundo exclusivo, una univocidad respecto a las relaciones poesía-mundo y una única forma de entender la creación, además, de manera acrítica.

Por otra parte, se enfrenta a los problemas que surgen en la relación del lenguaje con el afuera del texto. Por eso hablaríamos de una actitud política, como una propuesta que tiene por finalidad su constitución poética sin asumir las normas que gobiernan la actualidad. Habría que precisar que esta postura no es estar al margen y, por tanto, no implica salirse de los acontecimientos, sino más bien no asumir la perspectiva, las motivaciones, las formas o el modelo de los procedimientos legitimados que se expanden y terminan por influir en todas las esferas de la vida. El autor 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 veracidad de acuerdo a un modelo determinado. En consecuencia, lo político está ocurriendo en los textos, no es una temática, ni hay referencialidad —aunque los conflictos en ocasiones pasen al poema con sus nombres—; se trata de un acontecer inevitable en los poemas, que aspiran a hablar de ellos mismos y, siempre, de algo más.

De esta manera, el poeta, al posicionarse políticamente en el texto, intenta que su postura abarque lo que considera lo más urgente y nece-

sario de resaltar 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 de Milán. Así, mediante la relectura de la tradición en este periodo, 1975-1985, encontramos un posicionamiento político, 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 sin renunciar en ningún caso a la complejidad y el conflicto que las fricciones entre ambas esferas generan.

Bibliografía

Appratto, Roberto (2010). "Milán por Roberto Appratto", en *Disenso*. México: Fondo de Cultura Económica, 240-241.

Binns, Niall (2003). *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea* (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Boido, Mario (2012). *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Campos de, Haroldo (2010). "Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad", en *Galaxias*. Montevideo: La flauta Mágica ediciones, 231-238.

Char, René (1999). "Respuestas interrogantes a una pregunta de Martin Heidegger", en *Indagación de la base y la cima*. Madrid: Ardora.

Doce, Jordi y Priede, Jaime (2001). "Entrevista con Eduardo Milán", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 609, 127-134.

Echavarren, Roberto (2010). "Galaxias, work in progress, barroco", en *Galaxias*. Montevideo: La flauta Mágica ediciones, 5-15.

Méndez Rubio, Antonio (2010). "Milán por Antonio Méndez Rubio", en *Disenso*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 245-247.

Milán, Eduardo (1975). *Estación, estaciones*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Milán, Eduardo (1978). *Esto es*. Montevideo: Imprenta García.

Milán, Eduardo (1985). *Nervadura*. Saint Boi de Llobregat-Barcelona: Llibres del Mall.

Milán, Eduardo (1999). *Manto*. México: Fondo de Cultura Económica.

Milán, Eduardo (2010). *Disenso*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ochoa, Antonio (2010). "Milán por Antonio Ochoa", en *Disenso*. México: Fondo de Cultura Económica, 235-239.

Zapata, Miguel Ángel (1987). "Eduardo Milán: el poeta en el paisaje del texto, entrevista y selección de poemas", en *Inti, revista de literatura hispánica*, n.º 26-27, vol. 1, 245-253.