

ENTRE ESCUCHAS, PÉRDIDA

Conversación con
Eduardo Milán

Entrevista de Laura Giordani,
Arturo Borra y Víktor Gómez

Manuales
de instrucciones, 2 / II

(2/1, Emergencia del escucha.

Poemas de Eduardo Milán

y nota de Antonio Méndez Rubio)

versión digital





Manuales de instrucciones es una publicación gratuita para la difusión de la poesía. Algunos números son un espacio abierto a la obra de poetas actuales (material inédito, antologías, entrevistas, acercamientos críticos...) y otros son el manual de instrucciones de uno o varios poetas sobre un momento o lugar concreto de la poesía.

De periodicidad y formato variable, los Manuales nacen vinculados estrechamente a la realización de encuentros y recitales poéticos.

Esta es la versión digital de la edición en papel de 1000 ejemplares, que fue presentada en abril de 2009 en la Feria del libro de Valencia y en la XVI edición de Edita en Punta Umbría, Huelva, junto con los poetas agrupados en torno al Café Cultural El Dorado de Valencia.



Entre escuchas, pérdida forma parte de una serie de entrevistas de los poetas Laura Giordani, Arturo Borra y Viktor Gómez a autores esenciales de la poesía actual escrita en español.

ENTRE ESCUCHAS, PÉRDIDA

Conversación con Eduardo Milán

Entrevista de Laura Giordani,
Arturo Borra y Víktor Gómez



En las condiciones del presente, marcadas por un capitalismo que encarna de forma creciente un «sistema de arrase» tal como lo has calificado, ¿qué cabe esperar de la poesía? ¿Qué vínculo plantea con respecto a la cultura masiva hegemónica?

Hay que esperar lo imposible de la poesía: que destaque vías de transformación. Para eso debe dejar de ser una práctica alienante que alterna entre la eternidad y la contingencia. La poesía siempre es contingencia. O no es de primera necesidad. No hay que envenenarse con lo eterno. Esos son los dueños del Poder Poético, que también existe. Y tiene más seguidores que nosotros posibilidad de seguir hablando. La poesía es una cantidad considerable de pérdida. Trabajar con la pérdida es lo más difícil que hay. Hay que pararse ante los odores —raros los escuchas, empalidecen de raros— y decir: «La poesía es pérdida. ¿Quieres perder?» El que queda te lee.



Teniendo en cuenta un momento histórico en el que el lenguaje es frecuentemente vaciado, normalizado y despojado de su peligrosidad, ¿qué estrategias deberíamos alentar para recuperar usos poéticos de la palabra más subversivos, incluyendo el registro del «balbuceo»? ¿Qué resquicios existen para un discurso poético resistencial?

Creo que hay que comunicar —en la acepción de hacer contacto, no de intercambiar sentido— por lo no necesariamente comunicable. La comunicación es un «algo más» poético, pero no es el sentido del poema. Tampoco el enclaustramiento. Hoy es más importante dejar suspendido que cerrarse. El valor del erizo que le otorga Derrida a la poesía es correcto. Es el gran valor de la poesía su erizamiento y su capacidad de erizar, de erizar por erizamiento, no por horrorizar, no por poner los pelos de punta. Aquí no hay problemas de comunicación. Ese no es ya el tema. Lo incomunicable es difícil de manipular, es cierto. Pero más que incomunicados estamos desolados. Somos impotentes ante cómo marcha el mundo y ante el hecho de que no todos estamos así. Esto es un devenir ideológico-moral de la poesía que no todo el mundo suscribe porque la poesía no tiene que ver, en principio, con eso. Es lo que mueve a la ira de la actitud de los «neutrales» de la poesía: se vuelven principistas, esencialistas. Conjugan proletariado y monarquía por



la magia de la rima. Se vuelven los verdaderos humanistas, Petrarcas. Sin embargo, la poesía no es cualquier historia ni todo el mundo es poeta. Lo primero es responder con lo específico, después marchamos. Lo nuestro es la palabra, las relaciones con las palabras. No somos los únicos. Pero le damos un sentido distinto a ese uso verbal. El problema es la exclusión de ciertas áreas de significación que otorgan sentido. Es lo que hace el poder mediático-consensual. Se diría que somos criminales porque no estamos de acuerdo con su manera de manejar el lenguaje. Su manera de manejar el lenguaje de la realidad y la realidad del lenguaje es totalmente elemental. Un problema hoy es «¡otro problema más!», es un cansancio. No queremos más problemas. ¿Qué es lo que queremos? Hay que recomenzar la tarea de la poesía como una forma distinta de gratificación. Amenazar con lo difícil. Escamotear posibilidades fáciles. La gran frase de Bush en Irak: «Pueden no haber armas de destrucción masiva pero pueden surgir Oportunidades». Eso es bueno para los asesinos, los inversionistas y los Directores del Caos. No para la poesía. Hay que restringir las oportunidades. Pero no estoy hablando de ninguna agitación. Esto es lo que entiendo por compromiso: elección. El mundo actual siempre es corregible, si no es por aquí, es por aquí, si no es Dadá, es barroco.



No: hay que elegir. Ir al tanteo está bien para empezar. Pero después hay que elegir un camino. Trabajar con lo inaccesible de la poesía. Hay un costado accesible en la poesía. Pero hay uno inaccesible. Si quieres jugar en la lógica olímpica pre-capitalista de ganar-perder, ahí ganas. Existe el enemigo. Va a negar que lo es. El enemigo debe saber que la poesía es una forma de tomar partido tan responsable como cambiar el mundo. No es una cuestión de mantenimiento. A este mundo lo mantienen ellos y lo sostenemos nosotros.

¿Tiene algún valor todavía reivindicar un «sentido del compromiso» que no sea una sola declaración de buenas intenciones? ¿Y de qué hablamos cuando hablamos de compromiso?

Creo que ya contesté arriba. Pero alargando el razonamiento del lugar común: compromiso es el ritual anterior a casarse, que es lo que se hace con la poesía. Casamiento es una palabra que no me suena. Bodas.

¿Qué especificidades crees que singularizan un texto poético de los demás textos artísticos (verbales, icónicos, sonoros), incluyendo aquellos que se inscriben dentro de géneros literarios tales como la novela, la biografía o el ensayo?



Diría que el texto poético carga de manera singular su constituyente esencial, la palabra. Es un inaprensible denso. Eso es lo primero: un poema es una entidad paradójica. Es pero no es, sirve pero no sirve, muere pero no muere. Parece un siglo de oro. Pero es un siglo de piedra. De fuego, aire, agua y piedra. El poema termina en aire pero empieza en piedra. Luego, las relaciones entre las palabras no son instrumentales, es decir, no están encaminadas a un tipo de comunicación, de un «saber el mundo». La poesía destapa, abre, irradia. El texto poético no tiene un límite específico. Puede saltar al ensayo, puede «relatarse» y «relatar», todo en su interior. Si hay una especificidad, es la conciencia de su materialidad, de su espesor material. De eso creo que no hay duda. Para cumplir, cumplirse. Eso, en lo que respecta al adentro. ¿Qué juega específicamente afuera, en un mundo que se apoderó del afuera? Creo que debe descolocar, desamarrarse, en la medida de lo posible. El texto poético tiene algo de perseguido. No porque haya delito detrás —no más delito tiene el poema que dejar un lugar, una patria, un amor, una fuente o una sombra de ave del paraíso. Sin dejar de ver que todo eso puede venir detrás del poema. Sino porque se coloca en esa posición de incomodidad, crea espacios de incomodidad en relación a la reglamentación del espacio. No creo que el texto poético desconfie de las cosas. Tal vez de sus nombres. Sí, sin duda, de su posición. No porque las co-



sas esencialmente estén fuera de lugar y el texto poético venga a regular lugares, en una devolución ontológico-espacial. Simplemente, porque los espacios no son inocentes. Nacimos con espacios ocupados. Hay que hablar de la manipulación del pasto. En ese sentido no creo que el texto poético venga a devolver nada. Pero sí viene a redistribuir el campo de acción. Y si no viene a eso, es mejor que no venga a nada. Pero eso no ocurrirá.

En tu modulación poética, ¿qué rol juega tu infancia, afectada por una situación de represión política propiciada por las dictaduras militares latinoamericanas? Más ampliamente, ¿qué rastros del Sur —como lugar de enunciación— habitan tu discurso poético?

Fui marcado por la cárcel de mi padre. Estuve seis años conviviendo —de 1973 a 1979— con su prisión desde afuera, yéndolo a ver. Luego no pude más y salí al exilio. Mi padre estuvo seis años más preso, lo que duró la dictadura. Total de cárcel: 12 años. Saldo personal de la cárcel de mi padre: un cáncer que lo mató. La medicina uruguaya post-dictatorial le prolongó la vida como pudo. Es muy buena. La cárcel de mi padre prolongó mi infancia, en el sentido en que —aunque publiqué en seguida de su entrada a prisión (a «Libertad», así se llamaba el campo)— infancia es «lo que



no habla». Es como si esa poesía estuviera escrita pero no hablara. Para mí es muy importante esa parte poética de mi vida: desentrañando eso entiendo más de escritura que leyendo a la inexistente crítica literaria de esta época. Para saber de poesía hay que leer los signos del humo, no a la crítica literaria. Eso parece una maldición en la que caemos todos: las clases, las fatídicas clases de literatura. Pero antes había sido marcado por la muerte de mi madre, cuando estaba por cumplir dos años. Rastros del Sur: mi madre era brasileña, mi padre uruguayo. Brasil fue la primera dictadura —1964— militar latinoamericana, la mejor poesía latinoamericana. Estuve a caballo de dos lenguas en un caballo de dos lenguas: nunca perdí eso. Muchas veces pienso en portugués la sonoridad y la escribo en español. Finalmente, ese azar de mis apellidos me tenía que ayudar a escribir. Lo que no tiene la música brasileña es conciencia crítica. Los tambores son muy lindos. Pero es más tambor el silencio que va de un tambor a otro, la pausa —no la paz— entre tambores. Ese silencio es conciencia. La puso la poesía concreta en 1950 y, antes, en 1928 Oswald de Andrade con el «Manifiesto antropófago», de donde deriva —en términos críticos locales— la poesía concreta. Siempre supe que mi conflicto poético iba a ser precisamente con el «lugar de enunciación». Que de la conciencia de que había una falta ahí, luego una



sustitución ahí, una movilidad, un cruce de frontera ahí, iba a surgir mi posibilidad de escribir resaltando, precisamente, imposibilidades.

El concepto de frontera es importante para mí: no sólo porque nací en la frontera entre Brasil y Uruguay o porque mi madre se apellidaba Damilano y mi padre Milán: porque mi nombre significa «guardián de la frontera». En términos de creer en las mitopoéticas personales uno cae. Por eso no me gusta hablar de mí en mi escritura —no, al menos, con el partido que sacan de sí mismos y de sus sucederes trágicos algunos otros— porque el armado azaroso-destinal parece inventado, inverosímil. Lo que es grave o alegre parece que se vuelve solamente banal, chantaje para ganar premio.

La banalización de la experiencia amorosa propiciada por las industrias culturales dominantes a menudo impide reconocer su significación profunda en la existencia humana. ¿Cómo escribir poesía amorosa aún y, en especial, cómo reconstituir una conciencia amorosa diferente a lo «ya pensado» y a lo «ya sentido» tal como nos previene Mario Perriola?

Un ser humano es un ser movido por el deseo. «Amor» es una palabra que pertenece al lenguaje de las telenovelas latinoamericanas (que algunos personajes de la izquierda



suelen producir con gran rentabilidad en Venezuela, México o Colombia) y al siglo XIX, a los bancos de hierro de plaza de provincia. Los brasileños no dicen «amor»: dicen «sexo». Les encanta deducirse de su modelo: el norteamericano. De hecho, es la primera sociedad latinoamericana penetrada por el modelo y sigue siendo de las más fuertes en convicción de consumo. Su amor por su propio cuerpo, cuya metáfora exterior es la playa, es proverbial. Los brasileños perdieron la intimidad en la playa bajo el sol de Ipanema. Nosotros —los conosureños para-hispánicos— la perdimos con las vanguardias estético-históricas. Quiero decir: hay niveles. Cuando los norteamericanos empezaron a «to have sex» nosotros empezamos a dejar de tener «amor». Todo el mundo puede hacer lo que quiera —este es el mundo de la Gran Habilitación—: nosotros, quiero decir, la gente de poesía, no puede vivir sin amor. Lo dijo Dante: «El amor que mueve el sol y otras estrellas». Nosotros, «otras estrellas», también somos movidos por el amor. En cuanto a escribir: un poema de amor es —dentro de la lógica poética actual, incierta si quiere ser coherente con el tiempo que corre— totalmente impensable. Un poema de amor: lo impensable dentro de lo incierto. Un poema de amor sale entero, es producto de epifanía, no se discute. No se juega con las palabras en un poema de amor salvo que sea un poema de amor que no quiere ser poema de amor. Es el tipo de poema que saturó el



mercado. Hay un imposible poético: transmitir convicción de sentimiento sin caer en chantaje sentimental. La poesía latinoamericana es de las más chantajistas del mundo: desde el descubrimiento, pasando por la colonia hasta las sociedades modernas y dictatoriales. Si la realidad fue brutal, la poesía que la lamentó fue peor. No todo el mundo es el inca Garcilaso y Guamán Poma. No todo el mundo es Darío o Carlos Martínez Rivas. No es que se llore mucho: se lamenta mucho. La lágrima, la pera cristalizada que desborda el ojo, es lo mejor del poema de amor en América Latina porque es totalmente infrecuente. O el distanciamiento frío, irónico del «Poema Veinte» de Neruda. El amor es padecimiento y alegría. Pero el poema de amor es sólo elegancia.

En el contexto presente, proliferan algunos clanes poéticos dominantes que, al apropiarse de las industrias editoriales y pretender colonizar el campo cultural, parecen enfrentar a otros tantos poetas a la disyuntiva de reproducir esa lógica del clan o arriesgarse a caer en el ostracismo. ¿Qué otras alternativas se hacen imaginables para aquellos que no se resignan a esta disyuntiva? ¿Cómo participar en un «exilio de la lengua» que no sea condena al mero silencio o a una marginación forzada?



Ese es el límite poético. La poesía también puede ser esa instancia de resistencia por pura poesía, esto es, no sólo como arma contra un sistema: por poesía, por devoción a una práctica acotada. Augusto de Campos daba el ejemplo del oso: con suficiente miel para chupar sus propias patas en el invierno. Hay que tener esa reserva. Me gusta el señalamiento que se hace en la pregunta porque no hay ni por un momento que creer que la poesía escapó a esa noción de agrupamiento cuyo verdadero nombre es mafia. Vemos la Unión Soviética: el resultado de la caída del real-socialismo es la proliferación de la agrupación mafiosa. Hay un devenir secta cuando hay muerte —aunque parcial— del valor, de la esperanza. De lo contrario hay comunidad, lucha por el «común», que no quiere decir que «la poesía debe ser hecha por todos» sino que el mundo es para todos. La mentalidad clánica, sectaria o mafiosa reproduce una mentalidad dominante —y tal vez también una forma de producción. Los grupos de la real-poesía y de la real-editorial también devienen exclusión. Ese es el nombre encubierto: exclusión, enviar al otro a las esclusas. En cuanto al padecer el exilio de la lengua, la poesía es exilio de la lengua siempre que sea poesía. No hay patria de la lengua poética. El sistema intenta convertir el valor con las multipremiaciones. Después el poeta no sabe qué hacer con tanta cuenta. Se vuelve amante



del pragma, «al sistema hay que quitarle todo lo posible», etc. Y empieza a justificarlo todo. Pero a esa altura hace una eternidad que abandonó la poesía. Algo importante: la poesía también se puede perder. Y sin dejar de escribirla, que es lo interesante.

¿Cómo pensar un vínculo con los públicos que no esté mediatizado por una lógica del etiquetado que a la par de clasificar una poética —bajo rótulos más o menos rentables, más o menos estigmatizados— desconoce la singularización estética?

A todas partes que uno vaya a leer debe prepararse para enseñar arte y estética, política y ecología, mundo y submundo, para empezar. El lector no está más que informado. No hemos salido de Baudelaire. El lector no sabe. La fe mediática introyectada en nosotros nos hace creer que la vulgarización de lo vivible como opinión tiene mayor credibilidad que un acontecimiento. Hay una necesidad de pasmarse, de preguntarse cómo y por qué en tiempos de «penuria» la poesía «tiene éxito», «mueve montañas» («montañas de gente», claro, gente amiga, cautiva), resucita fantasmas. No hay mucho misterio: no es la conciencia, es la necesidad de pertenencia, es la impotencia transformada en agrupación. No es la conciencia del arte: es la necesidad de consuelo. No



es la necesidad de poesía: es la necesidad de creer en algo no verificable, no visible (diría Antonio Méndez Rubio), no caro —sin cara, mejor todavía. Porque lo tangible-concreto, lo mercantilizable, lo que se vuelve futuro, lo que alcanza fin de mes con soltura de serafín, no nos pertenece. Un poco de desconfianza en el éxito de la poesía no está de más. Descreer de los poetas triunfadores, fundamental, de las premiaciones del dolor. Si no bajamos del caballo del triunfalismo que significa felicitarse porque los poetas sufridores son bendecidos por el éxito, no vamos a reconocer que el sistema actúa y actúa no con sino en los poetas. La poesía es para mantener la dignidad, no para triunfar ni para morir de hambre. La ética hay que pedírsela al poeta, al artista. Zitarrosa me decía: «Trato de no escribir una sola palabra de la que no pueda hacerme responsable». No es cualquier cosa. Porque no estaba pensando sólo en «Viva el proletariado» o «Abajo el dictador» (en la época en la que me dijo había proletariado y dictadores: hoy hay dominantes, sometidos y aspirantes a todo). Es un límite difícil. Pero es una ética fundamental lo que se demanda ahí. Los poetas, los artistas son los que traicionan. No el público. La gran jugada de administración de la vida del sistema consiste en regular el gusto del receptor, del lector, haciéndoles creer que definen algo. Pero no definen nada, un cautivo no define nada. Los poetas definen, los artistas traicionan.



Habida cuenta de la condición indefinible de la poesía —o, al menos, del persistente fracaso en intentar apresar sus rasgos constitutivos en una fórmula definitoria específica— ¿qué dirías que no es poético? ¿Cuáles serían las fronteras en las que el discurso poético se disolvería?

Intento una positividad, definir por lo que es: poesía, en el sentido que me gusta, es el acto de una inexistencia extremada que acepta volverse posible pero que nunca olvida su carácter esencial: lo hace sonar. A eso es a lo que los trovadors llamaban precisamente trovar. Lo innecesario memorioso. La poesía es inolvidable. Su invisibilidad la pone constantemente a prueba. El hambre, la humillación, la degradación del otro dejan su marca, su huella. Pero pueden, teóricamente, desaparecer. No queremos que ocurra. Pero no son creaciones.

En tus ensayos, haces múltiples referencias a las herencias de los vanguardismos, especialmente de procedencia latinoamericana, remarcando que esa herencia no es puramente formal sino que tiene implicaciones filosóficas, políticas y vitales. Aún así, tras esas experiencias estéticas, ¿cabe pensar todavía un margen para la experimentación



formal? ¿Qué posibilidades efectivas de variación se abren que rebasen la simple repetición en la que suelen recaer las neo-vanguardias?

La vanguardia atañe a dos cosas: a la forma del arte y a la actitud del hombre ante el arte y el mundo. La consabida actitud de Occidente ante la vanguardia es el cuento del «mal momento» para el arte que felizmente pasó y ahora queda lo que es: forma actuando como forma, objeto de arte como objeto de arte, inofensivos ambos. Bello cuento. Hace casi un siglo de este cuento. Es bastante y es aceptado. Pero es falso. Este adormecimiento del arte actual, esta ensoñación «ética» del arte actual —la «cosa buena del mundo malo» aceptada por el capital, los gobiernos que odian la democracia y hablan por ella, la gran confusión desoladora que padecemos como prueba de nuestro desajuste que se niega a entender, ¿a entender qué?— no se explica culturalmente sino por una especie de rechazo visceral e ideológico tanto al espíritu disolutivo de las vanguardias estético-históricas —el horror de estar sin arte de una época, la moderna, que no se explica a sí misma sino a través del arte— como a la actitud problemática, discontinua, irruptiva, perturbadora de su actitud social. El arte actual practicó un eficaz contra-golpe a la vanguardia capitalizando sus recursos formales. Lo que no puede capitalizar es su actitud. La actitud de vanguardia es



consustancial a todo arte como formador y transformador. De ahí que la vanguardia no pueda desaparecer. El energumenismo ecuménico que habla en nombre del «pueblo», del «nosotros» y otros cantares y que da gracias a la tradición y a Dios por la desaparición de las vanguardias no sabe qué es lo que realmente dice. El arte que se hace y que se haga después de las vanguardias lleva vanguardia adentro. O un boquete con flecha señalando que precisamente allí falta vanguardia. Sobre todo, en ese tradicionalismo de Patria, Familia y Forma Fija que habla en nombre de la «humanidad». Y las formas de la vanguardia —el legado del repertorio formal de las vanguardias— sin actitud que lo respalde son frías, snobs, triviales, elitistas en un sentido de clase y, además, imbéciles, con esa cosa reivindicativa del nuevo rico al que finalmente el destino —o la corrupción— le hizo justicia. Pero cómo, si la finalidad —aunque sin fin, kantianamente— ¡es el sustrato ideológico del gusto de la burguesía consumidora de arte! Vamos pasando, imperceptiblemente, de la amenaza del horror de estar sin arte a la amenaza del horror de estar sin agua, pausadamente, con preocupación. El arte no se puede ahorrar. La sed no se puede ahorrar. No pasa por la cabeza que lo que realmente se puede ahorrar es el horror.



En varios pasajes de tu ensayística cuestionas una «poesía de lo posible» que termina en lo que llamas «ahorismo», en el que se pierde de vista la alteridad política. Con ello, ¿sugieres la promesa de una «poesía de lo imposible»? Y esa poesía, ¿sería rehabilitación de un cierto «utopismo» en contraposición al «posibilismo» que cuestionas?

«Ahorismo» es, claro, el no poder salir de aquí, lo claustrofóbico del presente. Es como estar en una jaula. La poesía es una jaula. Claro que sí. Pero el poema le abre la puerta. Si los pájaros deciden irse o no, no es responsabilidad del poeta. Lo más probable es que se vayan. Pero el ahora no es un limitante sino una parte del reloj. Uno vive ahora, mañana y pasado mañana. La poesía se escribe «ahora» para siempre. Pero no para «ahora». Y si es para ahora quiere decir que estamos cercados. «Ahorismo» es capitalismo: ahorrar ahora tirando mañana, sin importar lo que quede. Hay que vivir ahora como después o como antes. Es la vida poética, descolocar el ahora, encontrarlo más lejos. Este sistema de la gran revelación, donde todo se muestra para controlarte mejor, parece Bataille pero en positivo. Bataille dilapidaba por antisistémico, como resistente a la acumulación. Existe, en cambio, la dilapidación dominante del capital actual que es la del saqueo, del agotamiento del recurso. El sistema capitalista no prevé porque cree en la conversión: se acaba el



agua y se deviene reptil. Siempre hay una opción: hay que tener los recursos para ejercerla. Hay que decirles que esa es una mala ilusión. La ilusión es buena: un poeta sabe eso. Es lo mejor de nos-otros. Idiotas, inútiles, ilusos son sinónimos verdaderos aplicados al poeta. Pero el capitalismo vive la ilusión con desconfianza. Sólo cree en el presente porque tiene identificados presente y ver. Existe el final. El que niega el futuro también niega el final. Y a la inversa. La utopía sigue ahí. Puedes invisibilizarla. Pero sigue ahí.

Señalabas en tu libro *Resistir* que «(...) escribir ahora es todavía llorar la muerte del creador». Esa sentencia parece tener resonancias de una cierta tradición filosófica francesa —en la que se inscriben autores como Barthes o Foucault— que se ha referido en numerosas ocasiones a la «muerte del sujeto». ¿Consideras que la tesis de una «escritura sin sujeto» es válida para referirse a toda escritura poética o refiere más bien a un modo específico de concebir al sujeto? Más en general, ¿qué vínculos señalarías entre «poesía» y «sujeto»?

«Llorar la muerte del creador» es precisamente eso: verse fuera: el acto del verso es salir fuera. Llorar es lágrima afuera. Lo que no acompaña es la cuestión de la identidad unívoca: escribir es acceder a esa identidad plurívoca, una palabra fea. Es, desde afuera, desposicionado en relación a



esa identidad con la que se vive, escribir-se fuera. Si queremos llamar otro, verdadero, etc., a ése, bueno. Los gobiernos —los mediacapitalismos— son los dueños de las acepciones de las palabras en su sentido habitual. No olvidar eso. El sentido está otorgado desde allí, no en la poesía ni en los diccionarios ni en los depósitos verdaderos de sentido —que no sé cuáles son, dónde está esa memoria intacta. Detesto lo intacto, lo que se conserva intacto, ese universo virginal-monjil. A la memoria, para nuestra tranquilidad, le ponen esa túnica y a la palabra poética esa vestimenta. No Steiner ni Foucault, no Bataille, no Blanchot: los poetas, los poetas latinoamericanos, los poetas franceses que huyen de la Comuna, los poetas del Antiguo Este-Régimen que huyen de lo traicionado como de la peste hacia el abismo capitalista: terminan en la pornografía como rusas. ¿Qué horror es ése? No, no creo en esa muerte del sujeto en que termina el cartesianismo que parece un cartesianismo. Hay que parar de matar en el sentido de esa matazón genérica, generalizada. De lo contrario no vamos a salir de aquí. Hay que salvar la vida, educar en salvar las vidas. Considero correcta la aplicación negativa al arte y al pensamiento. Pero no es posible vivir en clave negativa dialécticamente hablando. Lo que hay en esas muertes del sujeto es una postura antidia-léctica. No es el Foucault que yo quiero. El mío es el que, precisamente, identifica el Poder. «Sujeto» es, más que un



concepto, una palabra peligrosísima. En su nombre está escrita una destinación. Hay que salirse de ella para verla. Y con ella ahí, hay que sujetivizarla como forma de des-sujetarse. El sentido de la aprehensión, que es el sentido de lo trágico del héroe en relación al Dios, hay que enjuiciarlo, hacerlo justo. De lo contrario seguimos en relación de dependencia de divinidades o sustitutos que no nos quieren. El Poder no nos quiere, por eso nos somete. No es que nos quiera para someternos. Para mí la cosa es peor de lo que parece. Esos poderes corporativos que te devoran el cuerpo no te quieren. O te quieren devorado por el poder corporativo. El corporativismo es come-cuerpo: el Mito del Gran Cuerpo —cuerpo rehecho del Padre Mítico— es la suma de los cuerpos devorados de los hijos, los primos, etc. (Por eso todavía flota en pedazos el cuerpo de Tupac Amaru). Y todos los familiares que conforman la gran familia del Gran Hermano —que es, sin duda, la gran traición a toda fraternidad, siempre que ese hermano, ese incesto, sea la figura que se puede profanar, violar cámara en mano en su intimidad, humillar, cosa que es más difícil con el Padre. Son una serie de metáforas-mentira —aunque el uso del hermano es metonímico, claro. La metáfora no es un tropo inocente. La metáfora es el gran tropo de la complicidad porque se deja, cuando conviene, letrear, descomponer en letra. Entonces empiezan a comerse de veras los cuerpos. La poesía debe



denunciar eso, la poesía no puede ser cómplice del asesinato —el suicidio— de la metáfora cuando cede a la literalidad. Es lo que ha pasado con la poesía que volvió a aceptar la recomposición del «cuerpo metafórico» como si no hubiera pasado nada. Aceptemos: aquí no ha pasado nada. ¿Y de quienes son, entonces, esas huellas? Marcos lo intentó con el prefijo sub: no se trata de ponerse debajo —él, en su caso, por debajo de la Comandancia de los Pueblos Indígenas— se entiende. Pero cuando uno no está en dependencia de un pueblo o con un pueblo detrás al que responder, considero desafortunado ese ánimo del descenso del yo, del mí mismo, que es, en resumidas cuentas, el relato de la imposibilidad del ser. Se trata de poder ser, no del abandono ni del olvido, los grandes padecimientos nihilista y post-nihilista. Se trata de posibilitar ese imposible.



Eduardo Milán

Nació en Rivera, Uruguay, en 1952. Por motivos políticos se exilió en 1979.

Residente en México, fue miembro del consejo de redacción de la revista *Vuelta* y del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Algunas publicaciones:

Poesía: *Estación Estaciones* (1975), *Esto es* (1978), *Nervadura* (1985), *Errar* (1991), *Nivel medio verdadero de las aguas que se besan* (1994), *Habrase visto* (2004), *Unas palabras sobre el tema* (2005), *Acción que en un momento creí gracia* (2005), *Índice al sistema del arrase* (2007), *Hechos polvo* (con ilustraciones de Gabriela Gutiérrez, 2008), *Dicho sea de paso* (2008), *Pan para las hormigas* (con ilustraciones de Daniel Kent, 2008), *Habrá tenido lugar* (antología poética, 2008).

Ensayo: *Una cierta mirada* (1989), *Resistir. Insistencias sobre el presente poético* (1ª edición, 1994, 2ª edición, 2004), *Justificación material* (2004), *Un ensayo sobre poesía* (2006), *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce* (2007).



Otros manuales:

1 LXS DE TU CLASE

Tres poetas argentinos,
al cuidado de María Salgado

2 / I EMERGENCIA DEL ESCUCHA

Poemas de Eduardo Milán
(nota de Antonio Méndez Rubio)

3 CAMPO DE RETAMA

13 poetas italianos contemporáneos,
selección y traducción de Eloy Santos

4 CRÓNICA DEL INCENDIO

Antihaikús de Jesús Ge
(nota de Pedro Montealegre)

5 TRABAJOS DE PURIFICACIÓN

Poemas de Miguel Ángel Curiel
(nota de Víktor Gómez)



Otras publicaciones de Fundación Inquietudes:

Colección Instrucciones para abrir una caja fuerte

1. *Sonetos votivos*, Tomás Segovia
(Nota de Carlos Piera)

Cuadernos Caudales de Poesía

- *Un zumo de tres sabores o un itinerario compartido*
Edición coordinada por el colectivo La Palabra Itinerante
- *Soda cáustica. Cinco poetas latinoamericanos*
Edición coordinada por Enrique Falcón



Fundación Inquietudes, 2009

Manual de instrucciones, número 2/II

Entre escuchas, pérdida.

Conversación con Eduardo Milán

*(2/II, Emergencia del escucha. Poemas de Eduardo Milán
y nota de Antonio Méndez Rubio)*

contacto:

instrucciones@fundacioninquietudes.org

fundacioninquietudes.org

instruccionesparaabrirunacajafuerte.blogspot.com

Altamirano, 37 bajo dcha.

28008 Madrid

España

La imagen de los manuales sobre un boceto de la escultura

La proa de la poesía (homenaje a Joan Brossa) de Ricardo Ugarte

Está permitida la reproducción total o parcial de esta obra siempre y cuando se reconozca su fuente, sea para uso de los lectores y se haga sin fines comerciales ni ánimo de lucro, sin que en estos casos se pueda alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra. Bajo una licencia Reconocimiento - No comercial - Sin obras derivadas 2.5 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/>



Fundación Inquietudes, 2009