



La obsesión por el lenguaje poético:
Nervadura de Eduardo Milán

M^a Ángeles Saiz Angulo

University of Colorado at Boulder
maria.saiz@colorado.edu

La poesía de Eduardo Milán se mueve entre los polos de la locuacidad y la reserva, la oralidad y el bistorí crítico: el juego de correspondencias léxicas y fonéticas que sostiene su discurrir es tanto el de la canción y la adivinanza infantil como el del escritor consciente de las virtudes y limitaciones del lenguaje. (127)

Jaime Piedre y Jordi Doce. “Entrevista con Eduardo Milán”

La obra poética del uruguayo Eduardo Milán se caracteriza por un intento constante de oposición a las convenciones de la poesía latinoamericana. Para ello, utiliza una serie de símbolos que se repiten concentrando el lenguaje hasta el límite. Como expresa el mismo Milán, la concentración es el resultado de una devoción por la brevedad (“Eduardo Milán. ‘El acto’ 245). De ahí, el título que hace referencia a las nervaduras de una hoja: las sílabas que se unen en el cuerpo del poema tras un concienzudo trabajo de micrología de la composición. Su estética consiste en aspirar a decir lo indecible como provocación. Esta imposibilidad es el eje en torno al que construye su obra, el planteamiento del que se sirve para hacer oír su voz de forma que la imaginación es lo que hace posible crear un lenguaje poético. En su poemario *Nervadura* (1985) la brevedad y los espacios entre las sílabas y las estrofas siguen un esquema que busca el asombro en el lector. En estos poemas también destacan la musicalidad y los juegos con el ritmo, lo que explica que se les haya considerado parte de la poesía neobarroca latinoamericana.

La presencia de la cuestión del poder en el poemario se entiende desde una concepción de la poesía como búsqueda de un lenguaje poético con una modalidad de significado que no siga los requisitos de una designación unívoca. Se trata de sustituir lo simbólico de un significado único por lo semiótico a través de la entonación, la repetición, el ritmo, las imágenes y la disposición gráfica de la página. De este modo, se subvierte el lenguaje logocéntrico de la sociedad burguesa que estructura el mundo suprimiendo la multiplicidad de significados. Por tanto, su poesía es transgresora en cuanto que supone un desafío a la sociedad que hace del lenguaje su soporte simbólico de verdad. El lenguaje poético se convierte así en una forma de resistencia al poder hegemónico. Como afirma Jacobo Sefamí, la Poesía neobarroca “significa amenazar, juzgar, parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (315).

En el análisis de este poemario se plantearán los diferentes recursos que utiliza la voz poética para lograr una poesía viva, llena de luz y de fuerza que como afirma Milán parte de una relación “de tipo difícil, oblicuo” entre la palabra y el objeto (Zapata 247).

El poemario presenta la obsesión del yo poético con la búsqueda formal a través de una serie de paisajes en los que se repiten una serie de símbolos relacionados con la luz, la naturaleza y el lenguaje. Así, el tema o temas planteados se refieren en última instancia a la imposibilidad de traducir al objeto, como resultado del abismo insalvable entre el lenguaje y las cosas. Para ello, Milán utiliza una serie de recursos entre los que destaca la concisión que afecta a la sintaxis y al nivel fónico, de forma que el poema termina convirtiéndose en el fluir mismo de las palabras distribuidas en el espacio en blanco de la página. Todos estos niveles, el fónico, el semántico, el sintáctico y el gráfico, funcionan de forma interrelacionada en los poemas con el propósito de expresar la idea de ese abismo entre el lenguaje y el mundo. Así, los textos son una muestra de poesía concreta o espacial donde el lenguaje es considerado desde el punto de vista fonético y visual. En última instancia, el poema es un enigma que el lector debe resolver para captar cómo se coordinan los elementos lingüísticos y gráficos con el objeto de multiplicar los sentidos de forma sugestiva.

En cuanto al nivel semántico, encontramos dos campos principales de significado, uno relacionado con la naturaleza y otro con la luz, que nos conducen hasta el tema del lenguaje como eje que estructura el texto poético. El poema "NOCHE TEXTUAL" que abre el poemario nos introduce ambos motivos con una concisión extrema: "alucinada / una estrella brilla sin estar" (*Manto* 39).

La sinestesia del título hace referencia a la problemática del lenguaje, del "texto", a la hora de expresar la realidad. De este modo, la noche se identifica con el texto como espacio y el intento fallido del mismo de comunicar partiendo del vacío de esa "estrella" que no existe. Esto significa que el lenguaje es un engaño como posibilidad de representar las cosas aunque aparentemente tenga esa función comunicativa.

En el siguiente poema, "(ANABASE EN BAS)", se repite el uso de la luz como proyección y se expresa el deslizamiento del significado en las palabras: "diosas aldeanas en proceso". Este oxímoron presenta con ironía la contradicción inherente al lenguaje como forma hegemónica de aprehender el mundo desde una posición limitada. De esta manera, no hay un significado estable ni fijo como tal, sino un deslizamiento de los significados que produce ambigüedad y multiplicidad. Así, la base de las palabras se combina para formar otras distintas con lo que el signo pierde su valor estable y estático:

persiana:	luz	por	donde
se	vacía	la	luz
		y se	proyecta
fluye		la	melódica
lúdica	base	de	anas:
diosas	aldeanas	en	proceso
las palabras (39)			

El juego lingüístico que realiza el sujeto lírico con la "base" de las palabras, "ana", parece demostrar el carácter arbitrario del lenguaje una vez que la raíz de la palabra se desplaza de un significante a otro sin que haya ningún nexo coherente entre las palabras más allá de un puro juego. De ahí, que la "luz", el sentido verdadero de las cosas, se identifique como "melódica" y "lúdica base". En ese caso, si el fundamento del lenguaje se reduce a un juego entonces se pone en entredicho la autoridad del logos como forma de aprehensión del mundo.

El carácter inestable del lenguaje aparece en otros poemas como "ESCRIBIR SOBRE LA ALONDRA", donde el movimiento del ave representa lo inaprensible de la realidad:

sobre la alondra que se deja
 caer
 sobre la alondra *que se olvida*
 y *se* *deja*
caer
 y se le va la vida
 y se eleva (40)

La alondra simboliza el uso flexible del lenguaje como liberación de las reglas impuestas por la convención. Al “dejarse caer” el lenguaje se descuida en su cumplimiento de las normas como vehículo de expresión. Entonces, la caída permite desprenderse de las convenciones del sistema dominante. El lenguaje poético “se olvida”, borra, de la memoria las reglas y pierde la “vida” en cuanto a su existencia como instrumento comunicativo del logos. Perder su capacidad de comunicar el conocimiento es el paso necesario para que surja su potencial expresivo y así “se eleve” apartándose de la coherencia y la lógica impuestas por el sistema.

En “DESLUMBRA ES LA PALABRA” se vuelve a yuxtaponer la luz frente a la oscuridad como una reafirmación del intento fallido de expresión inherente al lenguaje, de esa palabra

que comienza
 a desvelar la noche
 palabra trabada en el nombre
 qué nombre
 sereno que cae
 sereno trabajo de la noche
 noche que nace en el peligro
 peligro en la piel
 piel en el miedo al roce (43)

La palabra está atrapada en el significante, recipiente que es insuficiente para contener toda la verdad. El “nombre” intenta poner orden en el caos de la “noche” y “cae”, es decir, fracasa al no poder atrapar la vida. La “noche” en cambio es el punto de partida para que el lenguaje funcione fuera de los límites que establece el canon. El riesgo de utilizar el lenguaje poético de una forma trasgresora supone un “peligro” al servirse de los aspectos formales, de la “piel” del texto poético para poder comunicar de un modo más libre. El “miedo al roce” simboliza el recelo del sistema logo-céntrico a que surja un canal de comunicación paralelo al de la norma. El “roce” representa a su vez la conexión entre las cosas, es decir, el desplazamiento y la diseminación de significados frente al carácter estático del lenguaje poético tradicional. De nuevo, la diseminación del significado que socava la estabilidad de los sentidos expresados por el lenguaje aparece en el poema “NO SIGNIFICA MÁS”

que el alba
 la hondo
 nada rimada
 que rima con luz:
 un gallo
 sílaba que vacila
 cresta crispada del sí (43)

El poema ironiza la relación entre el signo y las cosas cuestionando el significado unívoco de las palabras. El hecho de que el gallo “rime” con el alba en cuanto que

ambos son el signo de comienzo del día, no quiere decir que sean la misma cosa. De ahí, el juego de palabras “nada rimada” como cuestionamiento de la unidad entre el signo y el objeto. Incluso se desarticula el fundamento de la sílaba como articulación fónica de dos sonidos que “vacila”, duda de sí misma. Por tanto, el lenguaje como instrumento del logos no es sino la “cresta crispada del sí”. Esto es, la base del conocimiento se sustenta en una consonancia entre el signo y la realidad que resulta forzada y engañosa.

La oscuridad de la escritura, “rea de la realidad” (verso 1) es a la vez “sino de luz” en el siguiente poema:

(ASNO	DE	SOMBRA
rea	de	sino de luz)
la		realidad
(esta	escritura	escritura
de todas formas transparente (44)		platera)

Una vez más el sujeto poético muestra de forma irónica la insuficiencia del lenguaje al identificarlo con un “asno” que tiene el destino de ser “luz”, verdad única e incuestionable.

En el poema “NERVAL: NERVADURAS” (46), el “luto de la luz” transmite esa oscuridad de la “voz”, del lenguaje, de forma que éste se convierte en “alondra o halo”, esto es, en un error de significados sin más:

“luz	negra	del	laúd
luto		atado	al
brazo	de	la	luz

luto de la luz “ (versos 4 y 5).

Aquí el sujeto poético expresa cómo la única manera de que el lenguaje recupere su capacidad expresiva consiste en dar la espalda a las normas del lenguaje tradicional. La “alondra” es uno de los vocablos referidos a la naturaleza que recrean el paisaje que del texto. La crisis del lenguaje es la palabra: “selva” que “mata” y “salva” a la vez, como el resultado de esa contrariedad interna del lenguaje que no es capaz de expresarlo todo (LA PALABRA SELVA 47). La “selva” simboliza el caos del mundo donde no puede acceder el lenguaje, la luz, como medio para imponer el orden lógico del sistema dominante. Sin embargo, la obsesión del sujeto poético es encontrar la posibilidad de escapar a ese sistema por medio de una apertura de la expresión poética. El delfín, el pájaro, la roca, el viento, el sol, la lluvia, el agua, la telaraña, el insecto, las nervaduras de la hoja, el mar y el torrente, el tejón, el gusano de seda, la rosa o el caballo son otras imágenes de la naturaleza que el yo poético utiliza en su búsqueda formal del lenguaje en movimiento. Junto a éste dinamismo, la otra obsesión es la posibilidad de expresar múltiples significados contra el uso tradicional del mismo como algo cerrado y fijo. En cuanto al nivel fónico, la aliteración, el ritmo, la anáfora y la paronomasia son algunos de los elementos que junto a la disposición gráfica de los versos dan al texto movimiento y dinamismo paralelos a la idea del significado como algo diseminado que fluye y se desliza de un signo a otro.

Una muestra de este efecto de sonoridad lo encontramos en el poema “UNA FORMA QUE SE PREGUNTA” (50), donde la onomatopeya y la anáfora recrean el piar del pájaro:

un pájaro encendido:
 aquí aquí” (versos 1 y 2).

También la aliteración y la repetición producen el ritmo de la máquina de escribir en el mismo poema:

la forma interna
 es un rumor
 de mar
 un rumor de máquina
 de tejer
 un rumor de máquina
 de tejer el mar (versos 7-9)

La sintaxis de los poemas presenta una alta condensación ante la escasez de verbos y nexos que produce un efecto de despersonalización. Además, destaca el hipérbaton y la fragmentación sintáctica en poemas como “CORPORAL: CUERPO DE BOCAS”:

sequía del tacto
 y sus secuencias: la el sello
 de la sequía mansa
 manzana: boca de agua (54)

En este texto vemos como los dos puntos condensan el verso para unir sintagmas sin tener que acudir a la ayuda del verbo. El nivel gráfico de este modo funciona como una aportación al sentido final: esa “sequía”, pobreza expresiva, que impide el “tacto”, la comunicación prolija, ante lo estático del lenguaje.

También los espacios en blanco están presentes en el poemario como un elemento que permite percibir la intensidad de las palabras en el texto. Así, el espacio tiene una función significativa de forma que opera conjuntamente con los niveles fónico, sintáctico y semántico para reproducir ese dinamismo que el sujeto poético quiere inyectar al lenguaje. Un ejemplo de esta denuncia del poemario a la imperfección de la palabra que prefiere los silencios de los espacios en blanco es del poema “ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA” (52). En éste, se utiliza la imagen de un vaso de agua para referirse a la imposibilidad de aprehender el mundo con el lenguaje como instrumento de conocimiento. Lo importante no es “el agua”, sino el vaso, la forma del agua. De este modo, si el lenguaje no nos permite nombrar, al menos podemos darle forma y mostrar su dinamismo a través de la diseminación del significado:

el peso
 real de el péndulo
 vacila entre el ser y no palabra
 vaso” (versos 7-11)

En los poemas, por tanto, el trabajo coordinado de la palabra y el silencio permiten expresar tanto lo nombrable como lo innombrable. Lo nombrado se haya presente aunque tan sólo sea por ausencia. En cuanto a la distribución de la estrofa, destaca la ausencia de rima y métrica. En este sentido, el poemario desinstala de nuevo las bases del lenguaje poético tradicional y utiliza otros elementos como las variantes gráficas, mayúsculas o letra en cursiva, y la ausencia de signos de puntuación. Estos elementos convierten la página en blanco en el espacio mismo del texto de forma que desaparece el referente espacial. El texto es un ejercicio de reflexión sobre sí mismo

donde tampoco hay un marco temporal, ni si quiera el yo poético se haya presente. La única vez en que aparece el yo del poema es en “LA LETRA CON SANGRE” que, como ocurre en el resto del poemario, presenta el título en mayúsculas y lo une con el primer verso por medio de un encabalgamiento:

entra:				bienvenida
sangre				sangrante
lúcida en su luz				
aunque	el	Tajo	no	sea
el río de mi aldea (52)				

En este texto el sujeto poético se distancia del logocentrismo que se adueña del lenguaje como modo de imponer su visión del mundo, afirmando su oposición al mismo. La ambigüedad a través del deslizamiento de los significados elimina los referentes desapareciendo el vínculo entre el signo y el objeto. Este uso del lenguaje poético conlleva por tanto un desafío al discurso poético tradicional. El descubrimiento de las posibilidades asociativas y fónicas del lenguaje produce una dificultad y un efecto de frivolidad aparente bajo las que subyace una crítica a la convención. El poemario denuncia la utilización del lenguaje como un instrumento al servicio del sistema dominante, de forma que cada poema desarticula la construcción unívoca del significado.

El poema “DECIR AHÍ ES UNA FLOR DIFÍCIL” (55) expone el esfuerzo del lenguaje poético transgresor con la imagen de un caballo que salta por encima de la palabra y del silencio:

“decir ahí es pintar todo de pájaro / decir ahí es estar atraído / por la palabra aspera” (versos 1-3).

La única salida es dejar a un lado esa “blanca purísima realidad” y poner del revés el logos admitiendo que haya una “montaña verde sobre el cielo azul” y donde “no hay ahora”. El desplazamiento de significado y los silencios son las imágenes que recrea el lenguaje poético aparecen desvinculadas de la vida inmediata:

el	caballo	está	ahí
fuga			
por	las	hendiduras	del
florescencia			día
como la luna fluye (versos 17-21)			

La realidad en este poema se encuentra presente como ausencia, al ser imposible obviar la presencia de los referentes como punto de partida para desarticular el vínculo entre el signo y el objeto. De ahí, el desconcierto del lector ante el texto que presenta una escena donde se borra el significado referencial y no hay un marco espacio-temporal que sirva de guía. Como resultado, se incrementa la dificultad de la lectura al eliminarse la certeza de encontrar una correspondencia entre las palabras y las cosas dejando al lector desamparado. El concepto del ahora es para el sujeto poético un error que se considera necesario para producir los cambios:

“no hay ahora de silencio / no hay ahora de palabra / no hay ahora de caballo” (versos 36-39).

Se reflexiona entonces sobre la poesía como una provocación frente a la concepción tradicional del lenguaje. De esta forma, el proceso de lectura conlleva un cuestionamiento del potencial de la misma poesía para acceder a un nivel de la

realidad que no es el inmediato. La experiencia poética se convierte así en una revelación que intenta dar un sentido a la experiencia del mundo. No se trata solo de una reflexión sobre las posibilidades del lenguaje, sino también de cuestionar el logos como racionalización del mundo. Esta idea aparece expresada en la imagen de la palabra como “roca” que es un engaño, “esfinge”, al pretender atrapar la verdad en lugar de admitir su dinamismo:

PARA	QUE	EL	PAJARO	SEA
roca				
y	para	que	el	pájaro
roca				no
la		palabra		sea
				pétreo:
	esfinge (48)			

Por tanto, parece subyacer en todos los poemas de *Nervadura* un fuerte sentimiento de incredulidad que socava la función comunicativa del lenguaje y rechaza la correspondencia unívoca entre significado y significante. Este tono de incredulidad se transmite a través del protagonismo de los aspectos fónicos en el diseño del texto. Además, la puntuación, la sintaxis y el verso sufren un proceso de flexibilización que libera el lenguaje de los límites establecidos por el sistema dominante. Hay que tener en cuenta, además, que la acusación a estos poemas de superficiales pasa por alto su logro de dotar al lenguaje de fisicalidad. De esta forma, más allá de una simple desarticulación de toda traducción posible del lenguaje, subyace en el poemario un rechazo al despotismo del lenguaje. Por eso se presentan escenas en las que los versos surgen a modo de franjas sonoras donde la concisión, la ambigüedad y la ironía no resuelven nada fuera de la superficie del texto que no sea un tono y estilo. El texto habla de sí mismo y se convierte en transgresor al cuestionar la profundidad del lenguaje poético tradicional como producto de un sistema dominante que pretende ingenuamente una supuesta aprehensión del mundo a través del lenguaje. Sin duda, es ésta una poesía difícil, que desbarata el uso general del lenguaje, pero que sin embargo no renuncia a captar el sentido de las cosas por muy ambivalente que éste sea. De hecho, las escenas, paisajes que nos presenta el sujeto poético si bien no resuelven nada dejan en el aire una pregunta. Por ejemplo, la “estrella que brilla” aunque está ausente produce una especie de encantamiento en el sujeto. De ahí que la poesía, “alondra” que se deja caer, tenga en su dinamismo el valor de abrir las posibilidades del lenguaje poético en una búsqueda que aunque no resuelva nada al menos nos libera de la normativización. Así, a menudo se desmantela la coherencia espacial y temporal del logocentrismo que es sustituida por el dinamismo del

ritmo	barquero	del	poema
va	contra	sus	márgenes
viene			
van envíos (“CAVALCANTI: EXILIO EN SÍLABAS” 44)			

Como ocurre con la literatura barroca, la poesía neobarroca no permite encontrar un final o remate a una sola historia, sino que obedece a la idea de un proceso infinito. De acuerdo a Sefamí, “la obra de arte perfecto, clásica, como diamante” es sustituida por la obra abierta ocasionando el temor de los que aman la estabilidad de las soluciones convencionales (220). Esta apertura de la capacidad expresiva de la poesía es característica del llamado neobarroco, movimiento contemporáneo que se origina en Hispanoamérica como un desafío a los discursos establecidos. Como vemos en *Nervadura*, en la poesía neobarroca el tiempo se sustituye por un devenir continuo “donde se multiplican las posibilidades de cambio” y lo real es inhaprensible (Sefamí 224). La actitud crítica como oposición al sistema en este tipo de poesía es necesaria para entender la imposibilidad de acceder a una verdad única, la de la “luz” que

“casa”

“con las cosas

claras” (“LA LUZ” 42).

Este poema es otro ejemplo de autonomía y movimiento propio, como si se situase en una dimensión paralela a la real a modo de lo que Mabel Moraña denomina “un objeto virtual con existencia aparte” (451).

Respecto a la cuestión del poder, como plantea Moraña, la subversión de la norma poética normalizada si bien no tiene implicaciones ideológicas unívocas, cuestiona el contexto sociocultural que produce dichas normas (454). Esto significa que los valores dominantes son canalizados a través del lenguaje del discurso poético tradicional para transmitir un mensaje determinado y determinante. Aunque Milán utiliza los referentes de la realidad objetiva, sobre todo elementos de la naturaleza, éstos se subvierten desplazando el contenido semántico a una temática distinta. La eliminación del yo lírico, los recursos estilísticos, la disposición gráfica de la página además de su semántica crean un mundo poético cerrado. Estas alteraciones que restringen las posibilidades de percepción del lector ofrecen por tanto una resistencia al sistema dominante desde la concepción misma del lenguaje poético. Moraña añade además que el hecho de que la experiencia poética no tenga sentido histórico alguno produce un sentido de universalidad de la misma (454).

En conclusión, el poemario desinstala la idea de una verdad logocéntrica permanente y como señala Echavárren, defiende el movimiento de “un perpetuo juego de diferencias” (“Barroco y neobarroco” 46). En este sentido, se puede establecer el paralelo entre el barroco y este tipo de poesía denominada neobarroca que aglutina a una serie de poetas hispanoamericanos. Así, en ambos casos nos encontramos ante una concepción del mundo como un devenir o una dinámica de fuerzas. Por otro lado, la importancia de los aspectos formales y la aniquilación del yo lírico dan a esta concepción de la poesía que representa el poemario una nueva función. Según Néstor Perlongher, el poema neobarroco “recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas” (50). La diferencia con el barroco es que “los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren, pero se ingenian para perturbarla y . . . destituirla” (Perlongher 55). El sentido único deja paso a una “proliferación de alusiones” por medio de la sustitución de un significante, de modo que se anula el sentido oficial de las cosas. También el neobarroco se aproxima al vanguardismo en cuanto a la experimentación y a la poesía concreta brasileña en la supresión de la sintaxis. Por eso, este poemario se puede incluir en la estética poética neobarroca que rompe la homogeneidad del logos y rechaza la tradición realista. Como afirma Mabel Moraña, en la poesía de Milán asistimos a un uso del lenguaje poético que “se opone al realismo y a la descripción estableciendo relaciones y sugerencias donde desaparece la denotación y surge la interioridad del texto” (450). El presente poemario no es sino el resultado de la experimentación del lenguaje a nivel léxico, sintáctico y fónico donde se libera el significado como un potencial. La disposición de los espacios en blanco y la variación tipográfica junto a la supresión del yo poético desarticulan el sistema poético convencional obligando al lector a integrar todos los elementos para interpretar los “paisajes” de los poemas. Si como señala el mismo Milán, se perdió el sentido y todo es forma ya en el arte actual, entonces el lenguaje miente y es otra forma de encubrimiento que hace necesario olvidar el referente: “Nosotros tenemos que deslindar el terreno de la imagen, y no jugarnos a una fusión que resultó imposible porque de alguna manera estamos certificando un orden de cosas que es el que de alguna manera se está acabando” (“Eduardo Milán: el poeta” 278-79).

Notas:

- [1] En este sentido es importante señalar que la autoridad, tal y como afirma Hernán Vidal, puede ser negada a través de distintas estrategias en la obra literaria: los enmascaramientos del sujeto o, al menos, su problematización, la crisis de confianza en la escritura o en el lenguaje escrito como corolario de la pérdida de jerarquía del discurso oral, hasta la afirmación del sujeto y la reiteración de un lenguaje incuestionado. (327)
- [2] La referencia a las *Soledades* de Góngora en el poemario es evidente al definir la actividad de la escritura como el vuelo de un pájaro o el remar. Echavarren ha comentado la alusión a las *Soledades* en el poema neobarroco:

Góngora habló a la vez, en las *Soledades*, de remar y escribir, correr del agua y escribir, volar de los pájaros y escribir. El escribir es figurado con prácticas con las cuales resulta hasta cierto punto equivalente. Se implica en una versión completa de dinámica conjunta. No es espejo de la realidad, sino que la atraviesa, órbita eclíptica con respecto a otros fenómenos. (Introducción 17)

OBRAS CITADAS

Milán, Eduardo. Entrevista con Asunción Horno-Delgado. "Eduardo Milán. 'El acto actual está sobresaturado de forma. Para mí, la poesía es la encarnación de una carencia, mantener esa línea de no-lugar permanente' ". *Diversa de ti misma*. México: El Tucán de Virginia, 1997. 263-82

———. *Manto*. México: Fondo de cultura económica, 1999.

Echavarren, Roberto. Introducción. *Medusario: Muestra de Poesía Latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica, 1996.

———. "Barroco y neobarroco: los nuevos poetas". *Cuadernos de cultura*, Brasil, 1992.

Perlongher, Nestor. "Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense". *Revista chilena de literatura* 41 (1993): 47-57.

Priede, Jaime y Jordi Doce. "Entrevista a Eduardo Milán". *Cuadernos hispanoamericanos* 609 (2001): 127-34.

Sefamí, Jacobo. "El llamado de los deseosos: poesía neobarroca latinoamericana (1970-¿)". *Siglo XX/20th Century* 12 (1994): 219-37.

Vidal, Hernán. *Fascismo y Experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1985.

Zapata, Miguel Ángel. "Eduardo Milán: el poeta en el paisaje del texto". *Inti: Revista de literatura hispánica* 26-27 (1987-1988): 245-253.

© M^a Ángeles Saiz Angulo 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

