

EUGENIO MONTEJO: UN ITINERARIO DE OBLICUAS HUELLAS

Arturo Gutiérrez Plaza
University of Cincinnati

Toda obra poética, en tanto acción creadora circunscrita a su propia contingencia, implica un itinerario vital. La predilección por ciertos temas, la visión que de ellos se tenga y la elección de un lenguaje, son elementos que inevitablemente se encuentran sujetos de modo explícito o no, conscientemente o no, a la experiencia de vida del autor y a una determinada concepción de la realidad. Por otra parte, también sabemos que ésta —la obra— deviene al propio tiempo en objeto creador. De tal suerte, obra y poeta interactúan al amparo de la complicidad, gestando un recorrido poema tras poema. Si esta afirmación vale en un sentido general, resulta de extrema vigencia en el caso de la obra de Eugenio Montejo¹. En efecto, a pesar de la economía

¹ Eugenio Montejo (Caracas, 1938). Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Humano Paraíso**. Valencia: Impresiones Clima, 1959; *Élegos*. Caracas: Ed. Arte, 1967; *Muerte y Memoria*. Caracas: Ed. Arte, 1972; *Algunas Palabras*. Caracas: Monte Avila, 1976; *Terredad*. Caracas: Monte Avila, 1978; *Trópico Absoluto*. Caracas: Fundarte, 1982; *O poeta sem rio/El poeta sin río* (Antología. Edición bilingüe portugués-español). Porto Alegre: Editora Movimento & Carlos Tortolero Editor, 1985; *Alfabeto del Mundo*. Barcelona: Editorial Laia, 1986 (incluye antología de poemarios anteriores)/ México: Fondo de Cultura Económica, 1988 (edición ampliada y revisada); *Adiós al siglo XX*. Caracas: Ediciones Aymaría, 1992/ Sevilla: Editorial Renacimiento, 1997 (edición ampliada y revisada); *Antología*. Caracas: Monte Ávila, 1996; *El azul de la tierra* (antología). Bogotá: Editorial Norma, 1997; *Partitura de la cigarra*. Valencia (España): Editorial Pre-textos, 1999; *Tiempo Transfigurado* (Antología Poética). Valencia, Ediciones Poesía, 2001. *Papiros amorosos*. Valencia (España): Editorial Pre-textos, 2002/ Caracas: Fundación Bigott, 2003 (edición ampliada y revisada); *The trees: selected poems, 1967-2003* (Traducción Peter Boyle). London: Salt Publishing, 2004. Además, ha publicado dos colecciones de ensayos: *La ventana oblicua*. Valencia: Ediciones de la Universidad de Carabobo, 1974 y *El taller blanco*. Caracas: Fundarte, 1983; México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996 (edición ampliada y revisada). Asimismo posee varios volúmenes de escritura heteronímica: *El cuaderno de Blas Coll*. Caracas: Fundarte, 1981 (y dos ediciones sucesivamente ampliadas y revisadas: Caracas: Alfadil, 1983; México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1998); *Guitarra del horizonte* (de Sergio Sandoval; prefacio y selección de Eugenio Montejo)

HRP/14

temática, el rigor formal y la diafanidad que caracteriza su lenguaje, todo poema en ella implica una nueva mirada sobre lo ya dicho o lo que se dirá en otro de sus textos: la exploración de un matiz inédito que ilumina el resto de la obra, retrospectiva y prospectivamente.

Pero por otra parte, al hacer una lectura ordenada, siguiendo la secuencia de publicación de sus libros, podemos constatar también la cambiante mirada y el ascendente recorrido de una voz poética. Podemos indagar en la ruta escogida por una poesía que nace de un "yo" enfrentado a la intimidad del recuerdo familiar y a la muerte como únicas presencias actuantes (EL), y que paulatinamente logra proyectarse hacia otros espacios, en los que ese mismo "yo" alcanza plena identidad con su entorno, allanando el cerco que le impone el propio ser; una obra que se va construyendo como síntesis de una constante tensión bipolar, manifestada de múltiples formas (uno-otro, muerte-vida, realidad-deseo, permanencia-ausencia, memoria-presente, etc.) en busca de la plenitud vital, "la imposible armonía". Así, en sus primeros poemarios, la mirada se convierte insistentemente en la forma de expresar la inmediatez de un recuerdo poblado por *sus* muertos. Al amparo de ellos la soledad halla refugio, pues el objeto cierto de esa mirada no es el puro recuerdo como posibilidad de recuperación de lo perdido, más bien es la intensificación de la convivencia con los muertos que aún en él habitan y con el espacio por ellos evocado. Por tanto, no se trata de vivir en el pasado, sino en el *presente del recuerdo*, como si éste fuera el presente mismo. Presente y recuerdo se yuxtaponen para crear un tiempo menos endeble a las acechanzas de la realidad. Sus muertos (padre, madre,

Caracas: Alfadil, 1991; *El hacha de seda* (de Tomás Linden; prefacio y selección de Eugenio Montejo). y *Chamarío*. (de Eduardo Polo, prólogo de Eugenio Montejo e ilustraciones de Arnal Ballester). Caracas: Ed. Ekaré, 2004.

En lo sucesivo las referencias a dichos libros se harán de acuerdo a las siguientes siglas: EL (Élegos), MM (*Muerte y memoria*), AP (*Algunas palabras*), TE (*Terredad*), TA (*Trópico absoluto*), AM (*Alfabeto del mundo*), ASXX (*Adiós al siglo XX*), PC (*Partitura de la cigarra*), PA (*Papiros amorosos*) TB (*El taller blanco*), VO (*La ventana oblicua*), BC (*Blas Coll*).

* Poemario excluido de su obra, por el propio autor.

HRP/15

hermano, tía, etc.) son quienes habitan junto a él en ese espacio recreado por la memoria, haciendo de la muerte un territorio propicio para el encuentro. A través del recuerdo sus muertos logran permanecer "actuando" en el presente, sin desconocer su fatalidad. Por otra parte, la infancia recreada también en la memoria, se transforma en esa mirada inocente con la que Montejo busca enfrentarse al misterio de la muerte; resguardado por cierta pureza espiritual que nace del recuerdo. Como afirma el propio Montejo en un ensayo sobre Giuseppe Ungaretti: "En todo caso, la memoria será útil para reencontrar la inocencia, porque 'es a fuerza de memoria como uno se halla o tiene la impresión de hallarse inocente'"². Inocencia de la cual se desprende el deseo de identificación y (re)conocimiento en el sentimiento que Montejo insiste en denominar piadoso. Pues ciertamente en la palabra *piEDAD* se sintetiza uno de los rasgos distintivos de toda su poesía. En ella se invoca a un mismo tiempo la participación en la contemplación del mundo y el sentido solidario ante lo caído. Ambas, actitudes que constantemente reaparecen en su obra, van adquiriendo lentamente un sentido que parte de lo misericordioso hasta alcanzar el júbilo de lo celebratorio. "La piedad de mis ojos" dice en "Acacias" (EL); luego dirá en AM, en el poema epónimo: "la cósmica piedad/ que la vida despliega ante mis ojos". En el primer caso los ojos miran hacia "los huracanes de la noche" mientras que en el otro la mirada lo que busca es "dibujar el milagro de esos días / que flotan envueltos en la luz".

Ahora bien, si la memoria es una forma de trascender el tiempo, —entendido éste como un fenómeno físico, cuantificable—, o más precisamente, si a través de ella el hombre es capaz de experimentar el tiempo de otro modo, inevitablemente ella implica también otra noción del espacio³. Para Montejo ese espacio es el que está "a nivel de las

² "Ungaretti: Entre la inocencia y la memoria". VO:146

³ Proust al hablar del tiempo asociado a la memoria planteaba la necesidad de abordar éste no desde una psicología plana, sino desde una psicología del espacio; noción compartida también por Bachelard al afirmar que: "No se puede revivir las duraciones abolidas. (...) Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias" (Gastón Bachelard. *La poética del espacio*).

HRP/16

cosas/ dentro del pensamiento"; el habitado por las cosas: la silla, la bicicleta, las ventanas, las calas, el girasol, los bancos de una iglesia, los viejos zapatos o la tortuga reposan todos como rastros de una memoria íntima donde secretamente se enlazan. Percepción se confunde así con proyección. Lo originalmente mirado (la cosa), reelaborado en el pensamiento y fijado en la memoria, termina siendo una proyección del sujeto y por tanto una forma de humanización de las cosas. De esta manera, al hacer referencia a la silla, lo que el poeta mira en ella es el árbol que fue, los pájaros que la acompañaron, y los ancestros que la usaron.⁴

Todas las cosas parecen manifestarse, en virtud de su valor arquetípico, como un tejido de relaciones reelaboradas continuamente en la memoria; se nos revelan atravesadas por el misterio. Montejo, refiriéndose al lugar que ocupan *las cosas* en su poesía, nos ha dicho:

Por lo que a mí hace, creo que el tacto es preponderante en mi poesía, que hay en ella una apetencia de realidad ante el mundo, ante todo lo material y concreto.(...).*Así lo real no se me separa nunca del misterio, de la niebla que rodea todo conocimiento.*⁵ (El énfasis es nuestro)

Montejo construye un universo simbólico en el que tras la apariencia de cada cosa, enmascarada en infinitos desdoblamientos, se funda una unidad esencial: la que rige el misterio de su origen y su

México: FCE, 1965: 39)

⁴ En una entrevista Montejo dice: "Así al ver la silla, palpo el árbol que fue, el uso que le dieron los ausentes, la evocación a menudo rutinaria y melancólica de la vida". "Conversación con Eugenio Montejo". *Extramuro* (Caracas), 3-4 (1974): 9.

⁵ *Ibidem*.

HRP/17

destino. Rodeado de materia y tiempo el poeta busca lo que se esconde tras la apariencia de las cosas. "Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas"⁶ nos decía Darío, recordándonos: "Las cosas tienen un ser vital; las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas; / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma"⁷. Esta parece ser la actitud con que Montejo se aproxima a las cosas y al mundo material: la búsqueda del enigma.

"¿Qué permanece de tanta memoria?". Esta es la obsesión que atraviesa en buena medida toda la obra de Montejo. Quizás sea la posibilidad de que convivan y aun se superpongan lugares y tiempos disímiles. Así se convocan en un mismo instante el paisaje invernal y la sabana que habitan sus ancestros ("El cementerio de Vaugirard"). El ámbito recuperado, gracias a la memoria, se hace múltiple para satisfacer un anhelo de viaje que más que desplazamiento a través de espacios es presencia simultánea en éstos. Pero también la memoria implica una suerte de tiempo cíclico —"el tiempo es redondo y atormenta"—, un eterno reencuentro con las cosas y los hechos.

Pero junto a la memoria también actúa el mito, como lo señalara Albert Beguin: "no como un medio para imitar o tomar prestado, sino como único instrumento de que dispone [el poeta] para enfrentar el asombro"⁸. El mito en este caso va a estar asociado también con la aparición de la palabra como medio de indagación de la realidad: "no se puede hablar sin crear mitos"⁹, decía Valery. Montejo se sirve de la figura de Orfeo¹⁰ para acudir, por primera vez, a la reelaboración del

⁶ "Filosofía". *Poesía*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985: 276.

⁷ "El coloquio de los centauros". Op. Cit.: 201.

⁸ "El poeta y su mito". Revista *Poesía* (Valencia) 12, (1973): 35.

⁹ Angel Rosenblat. *El sentido Mágico de la palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la U.C.V, 1977: 1.

¹⁰ Resulta curiosa la similitud vocálica de estos dos nombre: "Montejo" y "Orfeo".

HRP/18

mito, que luego encontraremos mediante diversas formas de recreación de -o alusión a- distintos personajes y episodios de tal naturaleza.

Orfeo, lo que de él queda (si queda),
lo que aún puede cantar en la tierra,
¿ a qué piedra, a cuál animal entenece ?
Orfeo en la noche, en esta noche
(su lira, su grabador, su casete),
¿ para quién mira, ausculta las estrellas ?
Orfeo, lo que en él sueña (si sueña),
la palabra de tanto destino,
¿ quién la recibe ahora de rodillas ?

Solo, con su perfil en mármol, pasa
por nuestro siglo tronchado y derruido
bajo la estatua rota de una fábula.
Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
a todas las puertas. Aquí se queda,
aquí planta su casa y paga su condena
porque nosotros somos el Infierno.

("Orfeo")

Pero estemos atentos, el Orfeo del que se nos habla no es tan sólo el personaje mitológico que, descuartizado por las Bacantes, desciende por segunda vez a las profundidades del Averno. Este Orfeo es el mismo poeta-cantor, recreado en el presente, que ahora se debate entre "su lira, su grabador" y "su casete". También ha cambiado el reino Hades, ahora: "nosotros somos el infierno". Es cierto, Orfeo aparece no como el poeta que baja al infierno en busca de Eurídice, sino como el mediador entre ese infierno y la *terredad*, entre el mundo de los muertos y la vida. El es la esperanza de lo que aún sueña "(si sueña)" y de lo que aún canta "(si canta)". "‘Orfeo’ —afirma Francisco Rivera refiriéndose a este poema— propone una tensión, un agrietamiento, una búsqueda de equilibrio y los propone textualmente por medio de esos ‘si’ condicionales y entre paréntesis que no son un simple juego retórico,

HRP/19

sino que constituyen la carne misma del poema"¹¹. Efectivamente, la duda es el signo en el cual surge la figura del poeta. La palabra encarnada en el canto, en la voz de Orfeo, no es más que una señal de alerta que pasa por un "siglo tronchado y derruido" y que duda de su destino: "¿a qué piedra, a cuál animal enternece?", "¿para quién mira, ausculta las estrellas?", "¿quién la recibe ahora de rodillas?".

La crítica a la modernidad aparece aquí por primera vez. Nótese que en la versión original dice: "pasa / por entre siglos", mientras que en la versión recogida en AM: "pasa / por nuestro siglo". Corrección que añade nuevas connotaciones y que hace más explícita la duda sobre el sentido de la poesía en nuestro tiempo. Sin embargo, esta incertidumbre, como sabemos, no es nueva: ya Heidegger, durante la primera mitad del siglo pasado, se preguntaba: "¿Para qué poetas?", retomando una pregunta que más de un siglo antes Hölderlin se había hecho: "¿Para qué poetas en tiempos indigentes?". Montejo, lejos de hallar respuesta, se hace eco de la misma preocupación, al citar un poema de Passolini: "Yo sufro por mi siglo que quita el pan al pobre / y la paz al poeta".

Pero si como mencionamos la figura de Orfeo aparece por primera vez en el poema que cierra MM¹², luego se nos irá haciendo familiar en sucesivos poemarios: en "Arqueologías" (TE), en "En esta ciudad" (TA), en "Orfeo revisitado" (AM), donde se hace uso del verbo "orfear" ("Orfear, verbo que nos declina su alto sueño, / verbo en milagro del espíritu, / cuando tartamudeante y roto y solitario / paga en cantos su vida y jura a ciegas/ que tras sus pasos un ángel musicante/ va recogiendo los últimos sonidos") y por último, en el canto VI de PC, donde se califica a ésta (la cigarra) como: "la maestra de Orfeo, la reina maga".

¹¹ *Entre el Silencio y la palabra*. Caracas: Monte Avila Editores, 1986: 41.

¹² La primera mención crítica que hay sobre este poema la hace Ignacio Iribarren Borges. "Dos poetas y su revista" [allí hace referencia a la actuación de Montejo y Alejandro Oliveros en la revista *Poesía*, de la Universidad de Carabobo]. El Universal (Caracas, 17 de mayo de 1975).

HRP/20

Sin duda, la figura de Orfeo es singularmente representativa de esta obra, ya que allí se conjugan tres elementos indisociables y presentes en toda ella: el símbolo como conjunción de tradiciones, el valor arquetípico, y la capacidad de recreación mítica que pervive en el texto. En esa dirección Montejo procede a elaborar el poema. Ante la aparente vigilia del *homo rationalis*, el concepto se hace símbolo. La piedra, el gallo, el café o el pájaro —seres y cosas de un orden elemental— se van sucediendo en un intento de volver a lo originario; a la imagen primigenia, latente en el espíritu fabulador que rige el poema.

No creo que sea demasiado aventurado afirmar que a partir de este poema, haciendo suya la voz de Orfeo, Montejo comienza a buscar un rumbo ascendente para su poesía, es decir, un espacio de reencuentro con la vida, bajo forma terrestre.

Todo poeta, en tanto hacedor de un lenguaje, es constructor de un universo simbólico. Ello supone, por supuesto, mucho más que las derivaciones propias del uso de un determinado sistema lingüístico. Se trata, más bien, de la construcción consciente y constante de un cúmulo de referencias estrechamente unidas, que se nutren recíprocamente en toda la obra. Pedro Lastra, al estudiar la poesía de Montejo, ha señalado con relación a esto dos aspectos de significativa importancia. Por una parte, habla del "signo valorizado" como un elemento presente en la poesía de Montejo. Al respecto apunta: "los símbolos productores de sentido en un poema específico se proyectan de otro modo cuando son leídos en un proceso, se valorizan mediante y gracias a las alianzas que entabla esa comunidad textual"¹³, y por la otra, menciona la "práctica de las variaciones" y la "intertextualidad refleja", subrayando ésta como "una actividad generadora de significantes a partir de otros significantes"¹⁴ previamente establecidos por la misma obra.

¹³ Pedro Lastra. "El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo". *Inti* 18-19 (Revista de literatura hispánica) (Providence, Rhode Island, otoño 1983-primavera 1984): 211.

¹⁴ *Ibid*:212

HRP/21

De esto se desprende, tácitamente, una suerte de complicidad o pacto entre el autor y el lector. Así, tras una lectura diacrónica de la obra, se advierten progresivamente los distintos elementos que han ido adquiriendo espesor significativo en el proceso constructivo del conjunto. Un ejemplo de ello, entre muchos otros, lo encontramos en el poema "Álbum de familia" (AM). Allí, distintos personajes, conocidos por el lector de Montejo (la tía Adela y el hermano Ricardo, que aparecen por vez primera en EL) son mencionados nuevamente:

Ésta que asoma al fondo era tía Adela,
maga del mundo y viva en tantos tiempos
que hasta hoy no sé si existe o si no existe.

...

El rey Ricardo se ve mucho más joven
que su muerte. Y acaso así haya sido...

Así, muchos referentes al ser "descubiertos" en una lectura que toma en cuenta el conjunto de la obra, reaparecen cargados de connotaciones derivadas del diálogo establecido entre el poeta y el lector.

Es notorio el uso constante que Montejo hace de toda una serie de símbolos que, apartados de su contexto original, van amplificando y enriqueciendo su significación; siempre en estrecha relación con aquellos otros que dialogan dentro de ese discurso poético. De esta forma, paulatinamente el lector va "descifrando" un sistema simbólico que sirve como soporte y contexto de cada poema. Tal es el caso de la figura del "caballo", en su alianza con la imagen del "padre" y con el "viaje" vital, suerte de experiencia cíclica que brinda continuidad a la existencia. Así también, "el café" es un elemento que evoca a la memoria encarnada en un rito ancestral, en el que los seres del pasado se reúnen con los vivos en torno a la mesa. "El pájaro" representa el canto y la *terredad*, así como luego la cigarra, el origen, la continuación y la transmutación de lo órfico. "El gallo" es otro símbolo polivalente y constante. En él se conjugan la nostalgia provinciana, la voz que surge del conflicto entre el poeta y la modernidad (representada en la ciudad),

HRP/22

y esa especie de receptáculo del vacío, donde se aloja el canto matutino y la realidad más plena. Otro caso es el de "la piedra": "maestra amarga" de rasgos ambivalentes. Por un lado, sabiduría inmutable de lo que es y permanece, y por el otro, sostén de los muros opresores que erigen a la metrópoli. La luz y el trópico son formas de expresar el sentido de pertenencia y de todo aquello que inexorablemente nos determina, en oposición a la nieve, que es siempre aquello que nos falta y nos limita.

Son muchas y múltiples las resonancias que cada uno de estos símbolos, entre otros, tienen en este espacio poético. A ello se añade la dinámica propia de la obra, la cual se ve sometida, lectura tras lectura, a un proceso constante de reelaboración y reinterpretación. Digamos que, en el caso de Montejo, el universo simbólico es consecuencia de la permanente vigilia y búsqueda de coherencia, tanto en el interior del poema como en la totalidad de la obra.

Por otra parte, aunque los símbolos empleados por Montejo poseen una significación particularmente unida al "devenir" de este espacio poético, su uso no niega deudas con la tradición. No debemos olvidar que para Montejo "la modernidad en cualquier época la constituye el modo distinto y específico de prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura".¹⁵ Aquí vale recordar lo dicho por Eliot: "toda obra nueva mueve a las demás, pasadas, presentes y futuras"¹⁶. Bajo la misma convicción, Borges insistía en que todo poema era una relectura y una reelaboración de la tradición y de los eternos temas que acompañan al hombre. En el caso de Montejo no son pocos los poemas que cumplen ese cometido. Es en la relectura y en la reelaboración de los "eternos" temas (la muerte, la vida, el tiempo, el deseo, etc.) que su poesía halla centro. Por otra parte, tampoco son escasas las referencias a otros poetas.¹⁷: Montejo halla también así otra

¹⁵ TB: 27.

¹⁶ *Op. Cit.*: 37 (traducción mía).

¹⁷ Algunos casos son: Shakespeare, a través de Hamlet, en cinco poemas "Hamlet acto primero" (MM), "La torre del árbol" (TA), "Santo y seña" (AM), "Las

HRP/23

forma de dialogar con la tradición, de releerla incesantemente.

A partir de *Algunas palabras* la relación bipolar vida-muerte se invierte, cambia de signo.¹⁸ Este cambio viene acompañado de la aparición de dos palabras casi inexistentes en sus primeros poemarios, que luego se convertirán en obsesiones en el sentido baudelairiano¹⁹: "palabra" y "deseo"²⁰. Junto a la palabra, aparece el poeta como "anotador":

Es difícil llenar un breve libro
con pensamientos de árboles.
Todo en ellos es vago, fragmentario.
Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito
de un tordo negro, ya en camino a casa,
grito final de quien no aguarda otro verano,
comprendí que en su voz hablaba un árbol,
uno de tantos,
**pero no sé qué hacer con ese grito,
no sé cómo anotarlo.**

ranas" (AM) y "La hora de Hamlet" (ASXX); Li Po, en "Partida" (TE); Homero, a través de la figura de Ulises en "Itaca" (AM) -así como también Kavafis-, "Ulises" (AM) y "Lisboa" (ASXX); Pessoa, en "La estatua de Pessoa" (ASXX); Saba en "Trieste" (ASXX); y Supervielle en "Noches de trasatlántico" (ASXX).

¹⁸ Palabras asociadas a "muerte": En *Élegos* (20), en *Muerte y Memoria* (21), en *Algunas Palabras* (4). Palabras asociadas a "vida": En *Élegos* (14), en *Muerte y Memoria* (10), en *Algunas Palabras* (21).

¹⁹ Baudelaire afirmaba que: "Para conocer el alma de un poeta hay que buscar en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra delata cuál es su obsesión" (De: Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974: 60).

²⁰ "Palabra" aparece únicamente una vez en los poemarios anteriores a AP, precisamente en el poema "Orfeo" de MM, encontrándose en nueve (9) ocasiones en AP. Mientras que "deseo" aparece por vez primera en AP, siete (7) veces.

HRP/24

("Los árboles". El énfasis es mío)

"Un libro con pensamientos de árboles", ¿no hay aquí una poética? Traducir en palabras la experiencia sensible del poeta en el mundo. Árboles, pájaros, cigarras, el rumor del Orinoco, la ciudad, un cuadro, un caballo blanco, una garza, las nubes o los paisajes son todas *presencias reales*, realidades por anotar, que interesan a Montejo. Pero por supuesto, lo que el poema intenta no es simplemente "inventariar" esos elementos, es algo más profundo y relevante: encontrar en ellos lo que los hace próximos a una experiencia íntima. Anotar -verbo humilde y exacto- dicho diálogo con el mundo es lo que se propone el poeta. Traducir, pero sobre todo fijar, vencer el tiempo y la aparente fugacidad de la vida se constituyen en el motivo por el que se anota. Pero todo ello supone también un esfuerzo no menos arduo: indagar en el lenguaje hasta alcanzar la justeza de la palabra. Búsqueda en la que persiste en el poema "Alfabeto del mundo":

En vano me demoro deletreando
el alfabeto del mundo.
Leo en las piedras un oscuro sollozo,
ecos ahogados en torres y edificios,
indago la tierra por el tacto
llena de ríos, paisajes y colores,
pero al copiarlos siempre me equivoco.
Necesito escribir ciñéndome a una raya
sobre el libro del horizonte.

...

**son sólo signos que no he leído bien,
que aún no logro anotar en mi cuaderno.**

("Alfabeto del mundo". El énfasis es mío)

La palabra es así, no sólo el vínculo posible entre el poeta y lo que lo rodea sino también parte del mundo que se intenta "anotar". De esta relación entre el entorno vital (su geografía anímica) y la palabra se derivará una noción medular de la obra de Montejo: la *terredad*

HRP/25

(neologismo entrañable y único de su poesía²¹). Pero para indagar algo más en el sentido de este vocablo, vale la pena referirnos a lo señalado por Raúl Gustavo Aguirre:

Montejo ha preferido la palabra *terredad*, mucho más expresiva y directa, a *terrenalidad*, a la aceptada *terrenidad*, o a *terrestreidad* (...). Es interesante observar, por otra parte, que en español tenemos tres adjetivos muy similares para dar idea de "perteneciente a la tierra": terreno, terrenal y terrestre. El primero curiosamente, es sinónimo de los otros dos, pero los otros dos bifurcan su significado: *terrenal* es lo terreno por oposición a lo celestial, mientras que *terrestre* es lo terreno como antónimo de lo acuático. Un cuarto adjetivo, menos usado - terrero - tiene entre sus significados uno que aquí importa: el de humilde²².

Aguirre concluye sus observaciones advirtiéndole que esta *terredad* de la que habla Montejó "es la que se aproxima a lo terrenal y no a lo terrestre", ya que "ella se contrapone a lo celestial, pero no a lo acuático, que forma parte del planeta". Guillermo Sucre intenta definirla como "una busca de inmediatez anímica con el mundo"²³. Pero esta experiencia no alude directamente al mundo vivido cotidianamente, es

²¹ Con respecto al poemario *Terredad*, Montejó ha dicho: "Aunque la invención de palabras no es de mi agrado y, por el contrario, prefiero las voces más simples y antiguas, he titulado este nuevo libro *Terredad*, porque creo que sirve para definir con bastante proximidad la condición tan misteriosa de nuestros días en la Tierra". (Tomado de: Entrevista de Antonio Requeni: "Con el poeta venezolano Eugenio Montejó. Una alianza entre la razón y el misterio." *La Prensa*. (Buenos Aires), 18 de marzo de 1979.

²² "Para que nos habiten las palabras." *La Prensa*. (Buenos Aires), 15 de abril de 1979.

²³ *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985: 311.

HRP/26

decir, a aquel habitado por el hombre de la ciudad (éste por contraposición suele aparecer deshumanizado y voraz) sino más bien a ese otro soñado o deseado. Más que *ver* es un *volver a* la realidad lo que interesa a Montejó. La huella de lo esencial y lo permanente, por encima del vértigo de la modernidad, y el contacto con la vida "bajo forma terrestre" son los elementos que se encuentran presentes en eso que el poeta ha dado en llamar *terredad*. Por tanto, en esta tentativa se encierra a la vez una crítica al hombre histórico y una exaltación del mundo natural.

Árboles, piedras, pájaros, ríos, son los elementos que intenta rescatar para la construcción de esa *terredad*. Todos elementos que lo remiten a un sentido de lo originario y lo perdurable detrás de la existencia. Creo que vale la pena hacer mención a un texto de Juarroz para explicar esto con mayor claridad. En un poema de su *Quinta poesía vertical* dice: "El mundo es el segundo término / de una metáfora incompleta./una comparación / cuyo primer elemento se ha perdido. / ¿Dónde está lo que era como el mundo? / ¿ Se fugó de la frase /o la borramos? / ¿ o acaso la metáfora/estuvo siempre trunca?"²⁴. En la búsqueda de ese "primer elemento", Montejó también encauza su esfuerzo. Sin embargo, a diferencia del poeta argentino, lo que busca Montejó no es desentrañar una posible analogía con el mundo a partir de la concepción del poema como mecanismo metafórico; su acción es precisamente la contraria. Ella deriva en otra dirección: el poema como reflejo de la experiencia terrestre. Reflejo de ese contacto con la *terredad* y no su causa. Lo que ocupa la atención de Montejó no es la analogía entre poema y mundo sino la cercanía con ese mundo, manifestada a través del poema.

Esta *terredad* supone igualmente una dimensión de lo cósmico. La Tierra en su órbita planetaria también se incorpora a un orden mayor, una totalidad de la cual depende su curso. Así el hombre, ese "cosmos habitado", comparte con la Tierra su devenir: "Estar aquí por años en la tierra, /.../ A bordo, casi a la deriva, / más cerca de Saturno, más

²⁴ *Poesía Vertical*. Caracas: Monte Avila Editores, 1976: 228.

HRP/27

lejanos,/mientras el sol da vuelta y nos arrastra / y la sangre recorre su profundo universo" ("Terredad"). De alguna manera el concepto de *terredad* lleva a otro plano el sentido del recorrido a lo largo de la vida, que en sus primeros poemarios estuvo encarnado en la figura del caballo. A partir de *Terredad* el devenir del hombre, en tanto especie, se encauza dentro de una noción que engloba un sentido cósmico, la cual supera el marco individual. Así también, el poeta más que creador se sabe creación. Su canto no es más que una constatación de ello, de habitar el mundo, de "estar aquí en la tierra: no más lejos/que un árbol, no más inexplicables". En el poema "Sólo la tierra" nos dice: "Por todos los astros lleva el sueño/ pero sólo en la tierra despertamos". Así lo planetario se conjuga con lo terrestre, haciendo del sueño una experiencia que trasciende los límites de la introspección; para concluir advirtiendo que es sólo desde aquí, desde la tierra, donde tiene lugar esa "cósmica" mirada:

Siempre seré fiel a la noche
y al fuego de todas sus estrellas
pero miradas desde aquí,
no podría irme, no sé habitar otro paisaje.
("Sólo la tierra")

En ese planeta que "prefiere los hombres a los ángeles" el poeta centra su canto. El hombre se *reconoce* en la tierra, aunque, como diría en otro poema, "las migas sean amargas". Su esencia planetaria lo define, más allá de la circunstancia particular de su estadía en ella, manifestada en un tiempo y espacio particulares. Esta atención al sentido cósmico de la vida —apuntada tempranamente por Francisco Rivera— va a ser, posteriormente, determinante en el tratamiento del poema de amor, como resultará visible en PA.

Pero junto a esta noción de la *terredad* conviven otras no menos importantes como son el pájaro y su canto. El pájaro como elemento central de este universo poético funda su presencia en él, no tanto por su capacidad de volar como por la de cantar. El canto es lo que impulsa su vuelo. De esta manera, el poeta a través del pájaro trata de cumplir con

HRP/28

su deseo órfico, ya no como anotador del mundo (recuérdese el poema "Los árboles" de AP), sino más bien como cantor de éste. El canto representa a su vez lo esencial, lo que trasciende la materia y el tiempo, lo que, escondido en las cosas, permanece. Esta idea de *terredad* asociada al canto, a aquello que perdura más allá del efímero paso por la vida, esta inmanencia de lo terrestre que nutre a los árboles, a los pájaros y a todo lo que en ella habita, supone la primacía de aquello esencial. Es decir, el pájaro *es* gracias a su canto; *es*, porque por él permanece. El canto representa así una especie de fuerza vivificante que se materializa en toda presencia que habita en el mundo. Por eso dice: "más que yo mismo, más que el sol afuera, / si es musical la fuerza que hace girar el mundo, / no ha habido nunca sino pájaros, / el canto de los pájaros/que nos trae y nos lleva". Desde allí, desde su propio canto, el pájaro trasciende su identidad²⁵ en busca de su *terredad*:

La terredad de un pájaro es su canto,
lo que en su pecho vuelve al mundo
con los ecos de un coro invisible
desde un bosque ya muerto.
Su terredad es el sueño de encontrarse
en los ausentes (...)

. . .

una persecución sin tregua de la vida

para que el canto permanezca.

("La terredad de un pájaro". El énfasis es mío)

El canto es lo que permanece, bien sea a través de Orfeo, el pájaro, el gallo o la cigarra, todas trasmutaciones de lo esencial:

²⁵ Esto ya nos lo había anunciado en el poema "El último pájaro", de AP: "El último pájaro que canta / antes que el bosque se anochezca, / no tiene recuerdo ni esperanza, no canta para sí, jamás se nombra, / no se refiere a nada. / Quizás en esa hora ya no es un pájaro".

HRP/29

De la cigarra verde a la cigarra blanca,
de la cigarra joven a la cigarra anciana
extingue su llama la música,
se pulveriza el cuerpo,
se vuelve silente despojo en la rama.
¿Dónde se oculta su canto?
No lo trae desde lejos, no se lo dicta el viento,
**siempre fue pertenencia terrena,
el sonido que la tierra prefiere para sus viajes.**

...

**y en la tierra se viste,
aquí se pone la ropa del canto,**

...

**Un órfico grito que manda la tierra
y en su carne de insecto se queda sonando,**

...

(“Partitura de la cigarra”, X; énfasis mío)

Si bien en MM y AP aparecen poemas ("A una paseante", "Hotel antiguo" y "Madona en el metro") donde la mujer es vista como parte del sueño y el deseo, la presencia de lo femenino sigue siendo lejana, casi incorpórea, en sus primeros libros: "Una mujer a solas tras los muros, / unos pasos, un oscuro deseo, / hasta mí llega de otro mundo", dice en "Hotel antiguo". Es a partir de TE, en el poema "Ningún amor cabe en un cuerpo solamente", donde la palabra "amor" designa por primera vez a la amada y al cuerpo, asumiendo éste último una verdadera dimensión, a la vez cósmica y erótica, en tanto deseo de unidad e identidad con lo otro, como forma de vencer no sólo la soledad sino la misma muerte. Su tiempo es el instante; su consumación suprema, la disolución del *ser* en su complemento como aspiración a conformar el todo. Así, si en "Hotel antiguo" la muerte vence al amor y la amada habla "desde un ataúd lleno de piedras"; en el poema "Ningún amor cabe en un cuerpo solamente" es la muerte quien resulta vencida tras la unión de los cuerpos:

HRP/30

Ningún amor cabe en un cuerpo solamente
aunque abarquen sus venas el tamaño del mundo,
siempre un deseo se queda afuera,
otro solloza pero falta.

Lo sabe el mar en su lamento solitario
(...)
no basta un solo cuerpo para albergar sus noches,
quedan estrellas fuera de la sangre.

(...)
Ningún amor, ni el más huidizo, el más fugaz
nace en un cuerpo que está solo,
ninguno cabe en el tamaño de su muerte.
("Ningún amor cabe en un cuerpo
solamente".
El énfasis es mío)

El amor, constituido en una forma de trascendencia más plena,
devela el misterio que rodea a la vida. Lo aparente, lo fugaz, el tránsito
de las cosas, se cobija en la certeza de una unidad profunda, donde la
"tiranía de los astros", resulta vencida ante la primacía del sueño y el
deseo. Amor que es también construcción y morada, refugio y
fundación contra la intemperie del tiempo y la soledad:

En la mujer, en lo profundo de su cuerpo
se construye la casa,
entre murmullos y silencios.
Hay que acarrear sombras de piedras,
leves andamios,
imitar a las aves.

(...)
Al fondo de su cuerpo la casa nos espera
y la mesa servida con las palabras limpias
para vivir, tal vez para morir

HRP/31

ya no sabemos
porque al entrar nunca se sale.
("La casa")

La fusión de los contrarios se convierte en una experiencia cósmica que supone a su vez la reunión de lo ausente y lo presente: "La que amo duerme lejos, en otro país, / en otro mundo, / aunque su cuerpo al lado me acompaña". El acto amoroso supone así la presencia de una *erótica cósmica* "Déjame que te ame mientras la tierra siga/gravitando al compás de sus astros/y en cada minuto nos asombre / este frágil milagro de estar vivo") donde los cuerpos se enlazan en un rito, multiplicándose en imágenes de otros cuerpos y otros seres. Esto lo encontramos en el poema "Dos cuerpos"; poema que por cierto es la otra cara de "Ningún amor cabe en un cuerpo solamente". En efecto, si en éste el amor es unión de dos que vencen la soledad, en aquel es multiplicidad de cuerpos que se confunden en dos. En cualquier caso, el punto en común es la otredad. El *otro* complementario donde la identidad, múltiple, fragmentaria y cósmica, se proyecta y refleja recíprocamente: "Solamente la luna / sabe qué manos verdaderas se acarician". Visión que se corresponde con la poética de una obra cuyo máximo anhelo es la armonía con el cosmos, la tentativa de fundirse en él, de *ser* en él hasta disolver toda identidad, más allá de las convenciones temporales y espaciales. Búsqueda que se profundiza y halla su realización plena en PA:

Aunque despiertes desnuda aquí conmigo,
tu tiempo va delante,
el tiempo de tus manos, de tu rostro;
estoy junto a tu sombra y no te alcanzo.

Las horas de tu amor me quedan lejos,
bajo una luz de nieve,
en alguna ciudad que desconozco.
Nuestras vidas se alcanzan, se confunden,
intercambian sollozos, besos, sueños,

HRP/32

pero andamos a leguas uno de otro,
tal vez en siglos diferentes,
en dos planetas errantes que se buscan
cansados de no verse.

(“En otro meridiano”)

Permanencia y ausencia son términos que constantemente convergen en la poesía de Montejo. ¿Acaso no son ellas nociones que emergen, implicándose mutuamente, en esta poesía? Usando las palabras de Michaux al referirse a la poesía de Supervielle, podemos decir que Montejo se convierte en el buscador de esa "ausencia esencial donde todo estaría presente-ausente"²⁶. Toda presencia dentro de este universo poético, implícitamente evoca su complemento y viceversa: la ausencia de los ancestros no es sino una forma de aludir a esa presencia que constantemente lo rodea; así también, esa "contradicción ecuatorial/ de buscar una nieve / que preserve en el fondo su calor"; esa nieve que luego en el poema “Tal vez”, de PC, “oculta sus copos y no cae”, convirtiéndose en culpable de tanta ausencia; esa "Islandia" que se sueña con fiordos y palmeras, la casa caída que permanece en la memoria. Cada elemento en esta obra remite a otro, ausente, que lo implica, cumpliéndose un eterno ciclo de reencuentros entre lo que está y lo que falta. Oposición que se resuelve en el deseo de *ser* en lo otro como parte de una totalidad. "A veces creo que soy un árbol" nos dice entre paréntesis (“Creo en la vida”). Idea que se anuncia también en el poema inicial de TE: "En el bosque, quien no ha logrado ser un árbol, / sólo puede llegar de parte del otoño" (“En el bosque”)²⁷. Pero junto a esa

²⁶ VO:57.

²⁷ "Los pájaros nos traspasan/ en vuelo silencioso. ¡Ay! Yo soy el que quiero crecer/ miro hacia afuera y en mí crece el árbol", nos recuerda Rilke, apuntando a la noción del "espacio interior del mundo" que pretendía establecer una continuidad entre el interior del hombre y su entorno. "Siento que en mi ser se incorporan el gneis, el carbón, el musgo de largos filamentos, las frutas, los granos, las raíces comestibles./ Y que estoy hecho de cuadrúpedos y de pájaros...", nos dice Whitman, siempre atento a ese impulso vital en que hombre y naturaleza se hacen uno.

HRP/33

búsqueda de lo esencial , de lo que permanece, de lo que se hace uno con el todo, el poema también participa como espacio de interrogación de lo sagrado, por eso el poema "Creo en la vida" termina de este modo: "Creo en la duda agónica de Dios, / es decir, creo que no creo, / aunque de noche, solo ./ interrogo a las piedras, / pero no soy ateo de nada/ salvo de la muerte".

Así, la figura de Dios aparece como una necesidad alcanzada por la duda, por el ansia de descifrar el misterio, por sentir su tacto:

Si Dios no se moviera tanto
en las ondas del agua,
en el sol o los cuerpos.
(...)
Si levitando inmóvil en un eje,
ya borradas las horas,
abolido el reloj, el tenaz minuterero,
nos dejara palpar el paisaje
con el tacto del Génesis.
("Si Dios no se moviera tanto")

Un tacto que es asombro ante lo originario. Nombrar a Dios aquí no es sino otra forma de nombrar la *terredad*; y por ello, más que de un *teísmo* se trata de una suerte de *panteísmo*. En esa búsqueda, la invocación de Dios supone una especie de presencia inmanente, tanto en "la porosidad de las cosas", como "adentro de [nuestra] sangre". Así, en una "duda agónica", mezcla de escepticismo y de certeza, se debate la idea de Dios. Esa deidad vivida como necesidad bien podría resumirse en una idea de Wallace Stevens: "Dios está en mí o, si no, no está de ningún modo (no existe)"²⁸, palabras que recuerdan también a Angelus Silesius: "Si Dios no existiera, yo no existiría; si yo no existiera, Dios no existiría"²⁹. El poeta en su doble condición, en tanto hombre que

²⁸ *Adagia*. Caracas: Fundarte, 1977: 23.

²⁹ Cf. Leon Chestov. *Kierkegaard y la filosofía existencial*. Buenos Aires: Ed.

HRP/34

aspira integrarse al mundo como creación de éste y en tanto creador que busca un espacio religioso a través del poema, recurre a Dios, también, desde una doble perspectiva: como hombre, acude a la naturaleza y como poeta, se enfrenta a la palabra: "bajo flor o palabra hemos buscado a Dios / cada uno en su sueño". Así, de nuevo Montejo se suma a Wallace Stevens, quien afirmaba que: "Después que se ha abandonado la creencia en dios, la poesía es esa esencia que toma su lugar como la redención de la vida"³⁰. A lo cual, el propio Montejo, agrega:

La poesía no está sólo en la palabra, aunque en ella pueden llamear sus destellos: la hallamos en la vida, en las acciones de cada ser, como una profunda sed de armonía. Visto así, el comportamiento del poeta es necesariamente religioso, religioso en el sentido primigenio del término y no en el sentido actual, rebajado por la política de las iglesias. Es así como muchos pueblos, por lo demás, no establecen distinción entre el poeta y el sacerdote³¹.

Pero por otra parte, también Montejo nos ha dicho: "Hablar de Dios en voz alta ya no es hablar de Dios"³². Hay aquí otras dos actitudes consustanciales a esta poesía: la concepción del poema como espacio religioso y la palabra como evocación del silencio. Recordemos que para Montejo la poesía es la "palabra visitada por el silencio".³³ Dios y

Sudamericana, 1965:17.

³⁰ *Op. Cit.*: 6.

³¹ *Extramuro*. Entrevista citada: 6.

³² VO: 9

³³ Eugenio Montejo. "Textos para una meditación sobre lo poético", *Zona Franca III/39* (Caracas 1966): 20.

HRP/35

silencio se emparentan como revelaciones de un estado "absoluto". El poema se convierte en el puente a través del cual Dios y el poeta dialogan, como mediadores entre el silencio y la palabra. "Guarda silencio ante el poema, / circula entre sus versos, no interrumpas el paso. / Es casi una oración atea, pero es una oración" ("Guarda silencio ante el poema", ASXX). La escritura juega un doble rol, acto de profanación (violación del silencio) y comunión (vínculo con la experiencia religiosa). "Entre la catedral y las ruinas paganas", decía Rubén Darío, se mueve el poeta tratando de crear ese *espacio otro* que escape de la esfera de lo profano, del universo codificado que le rodea. Es esta la religiosidad que aspira alcanzar el poeta a través del poema. Religiosidad entendida en su acepción más elemental y también más olvidada: como manifestación de algo superior e indecible. En efecto, etimológicamente esta palabra está vinculada al verbo latino *religare*: volver a atar, vincular de nuevo. ¿No es ésta la experiencia a la que se refiere Montejó?

Sabemos que el poema es forma cargada de sentido, sin embargo tras esta alianza lo que se esconde es un pacto mayor: el decir de lo inefable, donde forma y contenido se hacen indisociables. El poema, en tanto forma y lenguaje, se hace reducto de la experiencia religiosa desde el mismo momento en que su poder de significación trasciende, se hace manifestación, revelación de algo que va más allá de la pura verbalidad. De esta suerte, la escritura se convierte en rito celebratorio de ese oficio que consiste en hacer el poema (reiterándose una vez más, por su carácter ordenador —combinatoria de palabras— su parentesco con la figura de Dios). De allí, tal vez, su afirmación de que la poesía, en tanto oración que dialoga con el misterio, "es un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario". Pero más que combinatoria, para Montejó el poema es convocatoria, pues como en otra parte ha dicho, "se trata de una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dure la oración". Quizás basta leer el poema "Labor", de Terredad, para precisar esto mejor:

Para que Dios exista un poco más
—a pesar de sí mismo— los poetas

HRP/36

guardan el canto de la tierra.
Para que siempre esté al alcance
la cantidad de Dios
que cada uno niega diariamente
y puedan ser al fin ateos
los hombres, las nubes, las estrellas,
los poetas en vela hasta muy tarde
se aferran a viejos cuadernos.

Dios rota en sus eclipses
y se deja soñar desde muy lejos.
En medio de la noche
las sombras borran las ventanas
de rectos edificios.
Son poca las lumbres encendidas
que tiemblan a esa hora
en la intemperie,
son pocas, pero cuánto resisten
para inventar la cantidad de Dios
que cada uno pide en sueño.

De esta forma, el poema pasa a ser el punto de elaboración de una teología personal —cosa que él mismo atribuye a Supervielle— en que la creencia y no Dios es el punto focal. Novalis entendía la religión como "poesía práctica" y la poesía como "la religión original de la humanidad". En efecto, durante un largo trecho de la historia del género humano la religión fue un fenómeno asociado al lenguaje. Para los antiguos la "forma perfecta" era una manifestación de sacralidad³⁴. Incluso la significación que algunos escritores latinos daban al adjetivo *religiosus* era la de "cuidadoso, preocupado por los detalles y la

³⁴ Cfr. Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era, 1972: 35.

HRP/37

perfección"³⁵. Atento al cuidado de la forma, Montejo elabora el poema como un mecanismo en el que hasta "los más mínimos resortes deben hallarse en su sitio" para que éste "se ponga en movimiento".

"Toda gran poesía debe enfrentarse con la muerte, y ser una respuesta a la muerte" nos recuerda Octavio Paz. Si buscásemos esa respuesta en la poesía de Montejo, creo que ella no estaría en otra parte, sino en el mismo poema hecho interrogación:

Que hable la vida: ¿es éste el fin, la tierra?
¿Tanto milagro concluye sin milagro?
Este asombro vivido hora tras hora
que nos llega en un árbol, en un rostro,
esta cuenta de Dios termina en cero?
("Final")

Sin embargo, la actitud no es la angustia de quien se siente perseguido por la muerte, sino la vigilia de quien la aguarda: plenitud y atención ante lo que *es*.

Aguardo un corno entre los aires,
no he salido a los bosques con jaurías,
no hospedo halcones en mi mano.
Estoy aquí como los árboles
aguzando en el viento el oído,
(...)
es su espera lo que amo,
lo que me tiene en vilo
a cada instante,
el corno que nadie puede oír por mí,
el que avanza en los aires como flecha

³⁵ Ludovico Silva. *Ensayos sobre Vicente Gerbasi*. Caracas: Fundarte, 1985:

HRP/38

de la que soy el blanco.

("El corno". El énfasis es mío.)

El tiempo acotado, limitado y limitante, deja de ser la morada de la existencia. La fugacidad se transmuta en permanencia, y así como la vida del pájaro se percibe como "un rayo en la noche de su especie", la del hombre se hace apenas duración. En su fugacidad ésta aparece a los ojos del poeta más breve que la llama de una vela. Esa, donde -como nos dice Bachelard- "el tiempo se pone a velar"³⁶. En efecto, la permanencia surge de lo fugaz. Esa condena al soplido, a lo perecedero, se resume en la vela, como quizás en ningún otro símbolo. Ella existe y su luz, no por la llama, sino por lo que queda de ella, por el recuerdo de su lumbre que nos ilumina, por el resplandor que fue y que descubrimos gracias a la oscuridad. De esta manera, el hombre, en su afán de vida y armonía con lo terrestre, en la búsqueda de ese "claror que mezcla el tiempo", logra trascender a éste y a la muerte, encarnado en ese símbolo de iluminación:

Dura menos un hombre que una vela
pero la tierra prefiere su lumbre
para seguir el paso de los astros.
Dura menos que un árbol,
que una piedra,
se anochece ante el viento más leve,
con un soplo se apaga.

(...)

Y sin embargo, cuando parte
siempre deja la tierra más clara.

("Duración")

La constatación de tal permanencia borra toda frontera entre

³⁶ *La llama de una vela*. Caracas-Madrid: Ed. Laia/Monte Avila, 1989: 36.

HRP/39

previda, vida y muerte, quedando abolida también toda noción lineal tanto del tiempo como de la existencia. Ahora los ancestros son observados, mientras transitan al paso del tiempo y de la muerte, por quien tan sólo mira y espera por nacer, "Puedo aguardar, estoy a veinte años de mi vida, / soy el futuro que duerme, que no duerme, /.../ Ahora soy la luz al fondo de sus ojos, / ya naceré después, llevo escrita mi fecha" ("Güigüe 1918"). Este "tiempo transfigurado", como bien lo ha calificado el mismo Montejo en un poema, da cuenta de la disolución de toda relación de causa y efecto, asociada a la vida:

La casa donde mi padre va a nacer
no está concluida,
le falta una pared que no han hecho mis manos.

Sus pasos que ahora me buscan por la tierra
vienen hacia esta calle.
No logro oírlos, todavía no me alcanzan.

(...)

Este poema fue escrito en otro siglo,
por mí, por otro, no recuerdo,
alguna noche junto a un cabo de vela.

El tiempo dio cuenta de la llama
y entre mis manos quedó a oscuras
sin haberlo leído.

Cuando vuelva a alumbrar ya estaré ausente.

("Tiempo transfigurado")

De esta concepción de la existencia que supera toda frontera espacial y temporal, se desprende otro de los rasgos que mejor define la poesía de Montejo: lo que podríamos llamar la noción del *espacio intermedio*, ese espacio que es y no es, siempre dubitativo y ambivalente. Ese deseo de "estar y no estar", ese "futuro que duerme, que no duerme". Como una expectativa siempre sujeta a una condición ("si hay fin", "si hay algo real"), nos ubica en un espacio donde la mirada se hace

HRP/40

pendular, siempre en procura de un centro. El ansia de totalidad, de alcanzar una verdad plural nacida de la ardua indecisión, producto de una exigencia de la realidad más que de una elección, es la vía por la que transita Montejo:

(...)

No ser nunca quien parte ni quien vuelve
sino algo entre los dos,
algo en el medio,
lo que la vida arranca y no es ausencia,
lo que entrega y no es sueño,
el relámpago que deja entre las manos
la grieta de una piedra

(“Mudanzas”)

“El poeta, si es un poeta de verdad, tiene que repetir sin descanso ‘no sé’³⁷. Esta afirmación hecha por Wislawa Szymborska, el día que recibió el Premio Nobel de poesía, parece cercana a la percepción de Montejo. Veamos:

Vivo en el ángel indeciso,
el que en mí se demora
revoloteando siempre entre los libros
y aferrado a mi alma
con las raíces de una parásita.

No me deja elegir entre uno y otro taxi,
entre una mujer y su recuerdo,
procura estar a un tiempo en dos ciudades,
en dos continentes.

³⁷ Wislawa Szymborska, *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, Hiperión, Madrid, 1997: 51.

HRP/41

(...)

Me hace rogar a Dios y ser ateo,
amar al prójimo y mostrarme indiferente.

(...)

Me lleva de la mano por rutas ilusorias,
busca la nieve de los trópicos,
la prisa de la piedra.
Me extenúa, nunca acepta mis réplicas,
creo que el ángel soy yo, que él es el vaho
al fondo del espejo.

("El ángel indeciso")

El viaje es quizás uno de los tópicos donde con mayor frecuencia observamos esta indecisión, especie de resultante de la tensión entre la realidad, el deseo y el recuerdo. Así, al soñar con estar en Islandia, nos dice: "Nunca iré a Islandia. Está muy lejos. / A muchos grados bajo cero. / Voy a plegar el mapa para acercarla. / Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras" ("Islandia"). Luego, en el poema "Rotterdam", la realidad es vencida por el impulso del deseo: "En cada barco de este puerto / tengo fletado mi equipaje, / aunque me vean aquí mañana por los muelles, / estoy a bordo, / las naves cambiarán, no mi deseo, / -búsqüenme en Rotterdam, escribanme, / mi deseo tiene vuelo de gaviota / y nieve entre sus alas". Estados de ánimo similares encontramos referidos a Amberes cuando señala: "Amberes es un sueño parecido a ella / hay que andar silencioso para no despertarla, / hay que recorrerla con los ojos cerrados / hasta mirarla dentro de nosotros" ("Amberes") o a Lisboa: "Lisboa se oculta, retorna, va contigo: / hay un jirón de su crepúsculo en la sombra / de quien cruzó una vez sus calles / que lo va acompañando por el mundo / y se aleja con pasos desconocidos" (Lisboa).

Rotterdam, Amberes, El Dorado, Manoa, Tebas, Islandia, Lisboa, Trieste, París, Londres, Caracas o Valencia son algunos de los

HRP/42

lugares que registran el itinerario geográfico de Montejo. Pareciera tratarse de un espíritu inquieto que ansía abarcar la geografía planetaria, como el cartógrafo que dibuja el mundo a la medida de sus sueños. La errancia no es sino la evidencia de un viaje interior, más profundo y revelador, en el que el poeta, evasivo, cumple su itinerario, haciendo del deseo una constatación del espacio anímico dejado por la ausencia. Quizás en su caso se impone lo dicho por Guillermo Sucre: "Todo viaje deja una ausencia y esa ausencia es el verdadero viaje"³⁸. Lo esclarecedor de la frase estriba en que la concepción de la distancia que se enuncia ya no es geográfica únicamente sino sobre todo afectiva.

Pero hay otra forma de ausencia que se da en esta obra. Me refiero a la ausencia que nace de la pérdida de la ciudad, en tanto espacio de la infancia y del recuerdo, pero también del diálogo y el encuentro con el otro. La ciudad se manifiesta como la caída de un orden envuelto en el vértigo de una voraz ilusión de progreso. El espacio urbano irrumpe en la obra de Montejo como evidencia de un continuo derrumbe espacial, temporal, psíquico y afectivo.

Están demoliendo la ciudad
donde tanto viví,
donde al final, sin percatarme
los ojos se me unieron a sus piedras.
(...)
Se cae, se está cayendo sin espacio
y sin tiempo,
dentro y fuera de mí, por donde vaya,
adonde llegue,
sus calles ceden paso a nuevas avenidas,
los arquitectos miden el futuro,
verifican sus planos,
no se detienen.

³⁸ Guillermo Sucre, *La Vastedad*, Editorial Vuelta, México, 1988: 36.

HRP/43

Me duele cada golpe de la picas,
cada estruendo,
ahora que mis ojos son las últimas piedras
que le quedan
en la casa sin nadie que soy
a la orilla del tiempo.
("Están demoliendo la ciudad")

Como evidencia de esta pérdida, Montejo define nuestro tiempo como la época de los *hombres sin ciudades*:

Lo que nombramos con la palabra ciudad significa algo completamente distinto antes y después de la aparición del motor, al punto que tal vez no resulte apropiado lingüísticamente homologar, si deseamos llamar las cosas por sus nombres, la urbe moderna con la apacible comarca de otras edades³⁹.

A ello agrega, que tras la "pérdida de la ciudad como centro espiritual" lo que se esconde realmente es la experiencia del destierro y el desarraigo. Un desarraigo que sólo comienza con "la certeza de que ese lugar ya ha sido abolido para siempre". La infancia se descubre también tras el vacío de ese espacio demolido, sin hallar asidero más que en el propio recuerdo, escondido tras los altos edificios, como un sueño o una mentira:

Tan altos son los edificios
que ya no se ve nada de mi infancia.
(...)
Más lejana que Tebas, Troya, Nínive
y los fragmentos de sus sueños,

³⁹ TB:14.

HRP/44

Caracas, dónde estuvo?

(...)

Puedo pasearme ahora por sus calles

a tientas, cada vez más solitario,

su espacio es real, impávido, concreto,

sólo mi historia es falsa.

("Caracas". El énfasis es mío.)

La voracidad y el vértigo de la ciudad, en su afán de "modernidad", no sólo procuran la pérdida y la transformación de un espacio físico, sino sobre todo de un espacio espiritual ligado a experiencias muy concretas. De esta vivencia no queda sino el sentimiento de orfandad y de nuevo la añoranza. Luego del reconocimiento de la ausencia se busca llenar ese vacío reconstruyendo un pasado, más estable ante los avatares de la modernidad, ajeno a la mirada opresiva de la metrópoli. Así, el gallo y su canto evocan la vigencia de ese otro espacio salvado en la memoria, que surge como oposición a la ciudad:

¿Por qué se oyen los gallos de pronto

a medianoche

si no queda ya un patio en tantos edificios?

(...)

¿qué hacen a medianoche en la ciudad

tan lejos,

qué lamento los va acercando a mis oídos?

("Los gallos")

Pero este "lamento" entraña también una fisura, una grieta en la relación del poeta y su ciudad. En este sentido Montejo nos dice:

Cada poema, cada obra de arte, encarna un diálogo secreto, a menudo amoroso, con las calles y las casas, las tradiciones y los mitos de ese poema mayor que en ella [la ciudad] se

HRP/45

fundamenta. El París de Baudelaire, la Alejandría de Kavafis, la Lisboa de los cuatro Pessoa, se nos tornan inseparables de sus logros artísticos en una medida tal que el destierro hubiera necesariamente supuesto su silencio definitivo⁴⁰.

Ante la evidencia de la pérdida, la ciudad soñada, deseada, se hace entonces materia poética. El poeta se sabe constructor de un espacio —el poema—, que erige a la medida de su propia utopía:

Escribo para fundar una ciudad
donde las piedras tengan nombres propios
y el sol las llame siempre
al alba, despertándolas.

(...)

Busco la arquitectura subjetiva
de puentes, columnas, catedrales
creada en palabras nuevas
con el abecedario de las formas fuertes.
Una ciudad poblada de deseos
donde encuentre su techo el que pase
y la recorra hasta la muerte
o más tarde tal vez entre el viento fantasma
sin que ya nada lo destierre.

("Una ciudad")

Noción que encontramos de nuevo expresada en su penetrante prosa:

El poeta aparece así como el arquitecto por excelencia que reproduce a su modo la geometría espiritual de ese plano mayor donde halla lugar la vida común. Se sabe responsable de cada palabra como de cada casa y cada puente. La escala de sus

⁴⁰ TB:14

HRP/46

equivalencias no se sirve de las leyes aritméticas para lograr su exactitud, pero la correspondencia de palabra y espacio hace ilegible la una sin lo otro⁴¹

Bien sabemos que la modernidad poética es consustancial a la ciudad. Para Octavio Paz la aventura del "arte moderno" consistía "en descubrir la poesía de la ciudad, en transmutar el lenguaje de la urbe y no en regresar al idioma de la poesía tradicional"⁴². Sin embargo, no se trata de una discusión fácil ni reciente. Ya a mediados de la segunda mitad del siglo XIX Rimbaud, el autor de *Une Saison en enfer* en el poema "Adiós" nos advertía, en relación al poema: "es necesario ser absolutamente moderno". Un siglo después Wallace Stevens manifestaba todo lo contrario: "no se puede perder el tiempo en ser moderno cuando hay tantas cosas importantes que ser"⁴³. Entre estos dos polos y tras una larga secuencia de "ismos" se ha erigido la literatura moderna y en particular la poesía contemporánea. Montejó tampoco escapa a tal disyuntiva, presentándose como un poeta que ve en la modernidad no una ruptura con el pasado sino, por el contrario, un intento de "relectura de la tradición". Y al hablar de tradición estamos hablando también de un idioma, esa materia viva con la cual trabaja el poeta. Recordemos que Borges decía: "Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos"⁴⁴. De acuerdo a ello, Montejó pertenece a esa estirpe de poetas como

⁴¹ TB:15.

⁴² Tomado de "Antonio Machado frente a la modernidad" en Alejandro Oliveros. *Poetas en la Tierra Baldía*. Valencia: Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo: 7.

⁴³ Wallace Stevens. *Adagio* (Traducción de Guillermo Sucre). Caracas: Fundarte, 1977: 26..

⁴⁴ Jorge Luis Borges. *Obras completas*. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974: 1081.

HRP/47

Salinas, Guillén, Umberto Saba, Supervielle o el Borges posterior al período ultraísta, entre otros que, alejados del influjo de las tentaciones vanguardistas, supieron hacerse de toda una vasta tradición poética y construir singulares espacios líricos, sin rehuir su particular visión histórica y cultural⁴⁵.

¿Qué es entonces lo que define la contemporaneidad de un poeta? Creo que en ello tiene mucho que ver la autenticidad de su palabra, su capacidad para comunicar verdades profundas, la cercanía con su realidad, y el reto de asumir esa doble confrontación que impone el tiempo: tanto al poeta, en su circunstancia vital, como al poema, que aspira perdurar más allá del momento de su creación. Mairena decía: "La poesía es el diálogo de un hombre con su tiempo", para luego añadir, con su ironía y lucidez características: "El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos: entendámonos: de peces que pueden vivir después de pescados"⁴⁶. Sobre este punto el mismo Montejó ha reflexionado al advertir el peligro que las modas y las estéticas, amparadas en una pretendida modernidad que sólo se detiene en los aspectos más superficiales, imponen en la consecución del poema:

Las palabras se someten en el juego de la estética a oscuras leyes de fluctuación que alzan o devalúan su prestigio a los ojos de quienes de ellas se sirven. Nada más azaroso que estos cambios de valores, obedientes a mutaciones de los tiempos y cambios del espíritu... En esta mecánica de los contra todo escrito vive a merced de lo que calla. El poeta elude lo manido para captar otros contenidos emocionales. Su modernidad le

⁴⁵ Sobre este punto, resulta particularmente iluminador el trabajo de Miguel Gómez: "Posvanguardia y heteronimia en la poesía de Eugenio Montejó". *Hispanic Journal*. XIX, 1 (1998-Spring): 9-22.

⁴⁶ Antonio Machado. Juan de Mairena. (*Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. 1936) Madrid: Clásicos Castalia, 1971: 80.

HRP/48

viene por lo que detecta y esquivo, por la carta que oculta en su diálogo con las musas.⁴⁷

Montejo opta por una propuesta poética que se muestra vigilante ante ciertos arrebatos verbales y malabarismos formales, así como ante algunas actitudes y posturas que lejos de aportar hallazgos verdaderos se resquebrajan ante la mirada del tiempo. Tomemos un ejemplo, o más bien un tópico, que nos permita ampliar esto. Me refiero al sentimiento. Rimbaud decía: "Mi superioridad consiste en que no tengo corazón", a lo cual Gottfried Benn pareciera añadir: "¿Sentimientos? Yo no tengo sentimientos". Esta actitud, común en buena parte de la poesía contemporánea, no puede ser más opuesta a la de Montejo, quien ve en el sentir —sin que ello se confunda con una actitud ingenua— la matriz germinal del poeta y del poema:

Aprender a sentir: esta sola tentativa, que no es nada pequeña, formaría mejor al joven poeta que todo el aprendizaje perseguido a través del conocimiento literario, las reglas, las modas, etc. Los manuales olvidan con frecuencia esta simple realidad, sin la cual todo intento creativo queda en el aire. A través del sentir puede válidamente conquistarse el lenguaje que lo exprese; el sentimiento mismo, cuando es legítimo, procrea su forma o la posibilidad de inventarla. Lo contrario, en cambio, es menos probable. ¿Cómo bajar de la red formal a la desnudez sentimental del mundo?⁴⁸

Pero es necesario aclararlo: cuando Montejo habla del sentimiento, no predica la anulación de la razón ni del intelecto, como actividades antagónicas al sentir; muy por el contrario, su intento va en busca de alcanzar un adecuado proceso intelectual, que sirva de guía y

⁴⁷ VO: 55.

⁴⁸ TB: 109-110.

HRP/49

que a la vez asegure la presencia de ese sentir en el poema. Tampoco debemos confundir lo que se propone, con el fácil recurso de la sentimentalidad ("La sentimentalidad es un fracaso del sentimiento", advertía Wallace Stevens⁴⁹), su tentativa va en otra dirección: encontrar en la emoción el sustrato del arte. A la par que el sentimiento, Montejo busca emparentar el poema con la vida. "No nos pidas más forma que la vida", nos dice en su "Epístola sin forma" recordándonos en esto a Vallejo, quien afirmaba: "antes que el arte, la vida". En efecto, para Montejo la poesía es producto de la experiencia vivida. Pero ante todo, reelaboración y enriquecimiento de esa experiencia, para hacerla más plena. De ese contacto con la vida, tantas veces celebrada en su poesía, surge la palabra que importa a Montejo. El poema se convierte en forma de acción y conocimiento, al confrontarse con la realidad, esa que es esencial al poeta y que ha llamado "terredad". El misterio de las cosas habla así, a través de una poesía que aunque permanentemente anhela el silencio, no cesa de indagar en la "porosidad" de las cosas. Poesía que habla de (y a) la realidad.

Quizás Montejo sea ante todo un fabulador. Ese "falso mago de bosques invisibles", como él mismo se definiera en un poema, es quien hace de las metáforas, pensamientos. En su obra, la imagen no surge con pretensiones de instaurarse autónomamente sobre la realidad, sino que, por el contrario, lo que la rige es el deseo de indagar en ella. Su intento es el del poeta que cuenta cantando, a la manera de Orfeo, sin olvidar que el concepto y la imagen entrañan un secreto pacto. El poema aparece así como un arriesgado mecanismo que constantemente reta el equilibrio. El trabajo artesanal une cada una de las piezas, recurriendo a "las palabras más simples y necesarias, las de anónima cotización"⁵⁰. Montejo ha dicho a propósito de Supervielle, que fue un poeta que se negó a escribir para "especialistas del misterio"; agregando además: "Si la poesía tiene en su raíz una honda necesidad de sueño

⁴⁹ *Op. Cit.*: 11.

⁵⁰ VO: 58.

HRP/50

para oponerse al plano focal de la conciencia, el arte de Supervielle resuelve este deseo en una gran armonía con el mundo"⁵¹. Si tales afirmaciones lucen ciertas para el caso del poeta franco-uruguayo, no son menos válidas en relación con la poesía de Montejó.

⁵¹ VO: 58.