

ISSN 0120-0216



# aleph



*Bedřiška Uždilová*

julio/septiembre 2017 Año LI

**Nº 182**



ISSN 0120-0216

Resolución No. 00781 Mingobierno



Ilustraciones de carátula e interior de  
contracarátula: pinturas de  
Bedřiška Uždilová

### **Consejo Editorial**

Luciano Mora-Osejo (✉)  
Valentina Marulanda (✉)  
Heriberto Santacruz-Ibarra  
Lia Master  
Marta-Cecilia Betancur G.  
Carlos-Alberto Ospina H.  
Andrés-Felipe Sierra S.  
Carlos-Enrique Ruiz

### **Director**

Carlos-Enrique Ruiz

Tel. +57.6.8864085  
<http://www.revistaaleph.com.co>  
e-mail: [aleph@une.net.co](mailto:aleph@une.net.co)  
Carrera 17 N° 71-87  
Manizales, Colombia, S.A.

maquetación  
Jerónimo & Gregorio Matijasevic,  
Arte Nuevo, Manizales Col.  
[matijasevic@outlook.com](mailto:matijasevic@outlook.com)

julio/septiembre 2017

# **aleph**

Año LI

# VENEZUELA 96

- Querido Miguel:

Un fuerte abrazo  
de Navidad con  
mis mejores votos  
para el venidero 1997.

Aquí va un ejemplar de la edición  
mexicana de "El taller blanco",  
que espero te agrade.

- Un buen ensayo llegó oportunamente  
y ahora fue enviado a Bogotá,  
junto con el restante material del número  
de la Gaceta de Colcultura dedicados a  
la literatura venezolana que aparecerá en enero.

Con mi viejo afecto,  
Español de  
Relaciones Culturales

13. XII. 1996.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Eugenio Montejo

# Presentación

Compilación e introducción de  
Miguel Gomes y Antonio García-Lozada



La considerable producción de Eugenio Montejo (Caracas, 19 de octubre de 1938 — Valencia, Venezuela, 5 de junio de 2008), abarca no solo poemarios como *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1987), *Adiós al siglo XX* (1992), *Partitura de la cigarra* (1999), *Papiros Amorosos* (2002) o *Fábula del escriba* (2006), sino también volúmenes de ensayo, poesía y prosa heteronímica y compilaciones a veces refundidoras de su escritura —entre otras, las puestas en circulación por Laia (Barcelona), el Fondo de Cultura Económica (México), Monte Ávila (Caracas), Norma (Bogotá) o Pre-Textos (Valencia, España)—. Desde hace al menos tres decenios su voz constituye para muchos lectores una alternativa imprescindible debido, por una parte, a sus cualidades intrínsecas y, por otra, a la peculiar configuración de las letras hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Una vez establecido el canon de la primera posvanguardia, con nombres de indiscutible centralidad como los de Octavio Paz, José Lezama Lima, el segundo Jorge Luis Borges o Nicanor Parra, los autores cuyas obras se consolidaron a partir de los años sesenta, en su deseo de renovar el panorama lírico, apostaron en muchas oportunidades por lenguajes extremos, cargados de un *pathos* a veces trágico, casi siempre neovallejiano, cuando no prefirieron las rutas opuestas del cerebralismo o la grandilocuencia solapada del epigrama y lo prosaico. Montejo representó otra manera de hacer poesía: de nuestro tiempo, sin ser escandalosamente moderna (neovanguardista o

“posmoderna”); llena de humanidad, sin recaer en lo sensiblero; equilibrada y serena, sin el hieratismo de los “maestros”. Esa aleccionadora falta de interés por estar al día o aparentarlo le ha granjeado numerosas adhesiones, pero es la mesura y la consecuente índole hasta cierto punto atemporal de su estilo lo que ha llamado la atención de críticos notables de ambos lados del Atlántico como Américo Ferrari, Guillermo Sucre, Pedro Lastra, Francisco Rivera, Esperanza López Parada, Arturo Gutiérrez Plaza, Adolfo Castañón, Francisco José Cruz Pérez y Nicholas Roberts<sup>1</sup>.

Desde que en los años noventa y a principios del siglo actual su poesía empieza a difundirse internacionalmente, vertida a otras lenguas<sup>2</sup>, los artículos especializados sobre Montejo han sido abundantes. Sin dejar de reforzar certidumbres que se desprenden de la bibliografía existente y constituyen una tradición de lectura que no puede ignorarse, este dossier intenta, no obstante, ofrecer un retrato más balanceado del autor. Aunque haya sido la lírica publicada con su nombre lo que lo proyectó a la condición canónica, creemos que no han de soslayarse las distintas áreas, todas íntimamente relacionadas, en que su escritura se moviliza. Así, por ejemplo, reservamos espacio para su creación heteronímica, a la que dedicó una cantidad considerable de volúmenes, y no menos examinamos su cultivo del ensayo —no nos parece exagerado asegurar que Montejo, junto con Guillermo Sucre y Francisco Rivera, integra la trilogía de los más memorables ensayistas venezolanos de su generación—. Estas páginas, igualmente, se proponen resaltar el perfil heterogéneo de sus adeptos y estudiosos: las voces que aquí se incluyen provienen de poetas, narradores y críticos afiliados a universidades o no; algunos se inclinan por una expresión libre y creadora, otros se ciñen a discursos de gran rigor teórico; sus nacionalidades, igualmente, son variadas: chilenos, colombianos, venezolanos, británicos.

La muestra se organiza en dos secciones. La primera, de índole miscelánea, recoge diversos homenajes muy personales; también se agregan, a modo de rescate, ensayos valiosos que no han circulado suficientemente en Colombia. La segunda sección está dedicada a estudios sistemáticos del quehacer montejiiano, comenzando por su heteronimia, siguiendo con su lírica en general y concluyendo con su prosa de reflexión.

Esperamos que quienes no estén aún familiarizados con Eugenio Montejo hallen aquí una visión amplia de su trabajo y quienes ya se hayan iniciado en él un retrato de los principales acercamientos a su poética, con énfasis en los más recientes.

1 Roberts es el primero, por cierto, en dedicarle un libro monográfico en otra lengua: *Poetry and Loss: The Work of Eugenio Montejo*, Woodbridge, Suffolk and Rochester, NY: Tamesis Books, 2009.

2 Al traductor y poeta australiano Peter Boyle se debió el primer volumen de Montejo en inglés: *The Trees: Selected Poems (1967-2003)*, Cambridge, UK: Salt Publishing, 2004. Seis años después aparece *Alphabet of the World: Selected Works by Eugenio Montejo*, traducción de Kirk Nessel, Norman: University of Oklahoma Press, 2010.

# Dos poemas a Eugenio Montejo<sup>1</sup>

Pedro Lastra

## Canción del pasajero

*A Eugenio Montejo*

Me despido del siglo  
que nos llenó de ruidos y de máquinas  
y desterró el silencio  
y alargó nuestros días  
sobre asolados campos.

## Transparencias, III

A la sombra de un sueño has regresado,  
Eugenio amigo,  
a visitarme,  
a recordar historias perdidas y encontradas.  
Hablamos largamente bajo un árbol  
parecido a un samán.  
Se oyó el canto de un pájaro:  
—Ya ves, ya ves, dijiste,  
aquí estamos muy bien acompañados.

1 Pedro Lastra, *Poesía completa*, Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2016. Pp. 134 y 185.

# Apólogo de los árboles

Armando Romero



Tal vez fue en el boulevard de Sabana Grande, o en mi flamante apartamento de Valle abajo en Caracas, donde por primera vez vi a Eugenio Montejo; pero, si mi memoria falla en el espacio, es precisa en el recuerdo de su presencia, del impacto que me produjo la suavidad y delicadeza de sus gestos, su cordial amabilidad y bien fundada humildad. Era el año de 1970. Ahí estaba frente a mí un poeta que no era el estereotipo del pretencioso poeta de la década del 60, porque Eugenio más bien respondía con su compostura y erudición a lo que una vez me había dicho el poeta Jaime Jaramillo Escobar: “Como poetas, nosotros tenemos una gran desventaja porque somos casi analfabetos, nos hemos hecho en la calle, y la poesía merece el estudio, y la reflexión que proviene de una buena educación.” No sé si el poeta Jaime Jaramillo piense hoy así, la vida nos afirma o contradice, pero esta sentencia logró un gran impacto en mí, y consiguió que volviera a mis estudios de bachillerato, que había abandonado para ir a la calle de la poesía, precisamente. Pero pronto volví a perderme en el camino.

Los poetas de ese entonces en mi tierra colombiana vestíamos lo sucio como arma, el desorden como flecha o escudo, la rebeldía como insignia de lo salvaje, la piedra contra la vitrina como verso, y ahora yo estaba allí, en Venezuela, frente a un poeta que desobedecía todos los llamados de la moda, de la vanguardia vituperante, y que había publicado unos poemas que dejaban de lado la retórica dadaísta-surrealista que reconocían los poetas de “El techo de la ballena”, en Venezuela, o

el desparpajo coloquial o los enredos gongorinos de nosotros poetas del nadaísmo, en Colombia. Eugenio era un poeta que no estaba, ni quería estar, invitado a la fiesta del despropósito.

Recuerdo que leí sus poemas con cuidado, reconociendo la calidad de sus versos, la justicia con lo real de su imagen poética, pero nada de ello llegó a mí como exaltación, como proclama de la batalla en poesía que habíamos emprendido contra el orden. Por lo contrario, ellos estaban cifrados en mucho de lo que me distanciaba de la poesía como tradición en lengua española, sin percatarme en ese entonces de ese ligero acento vallejiiano que los distinguía, y que era para mí como legado algo entrañable. No, no vi nada allí que me llenara de gozo o pasión, que despertara las ganas de mi risa como burla contra lo establecido.

Pero esa distancia que establecían los versos no llegó a lo personal, ya que desde el principio se había instalado entre nosotros un mutuo respeto, que no nos llevaba a una estrecha amistad sino a una cordialidad en el trato, una posibilidad de conseguir en el encanto de los relatos de viajes puntos de confluencia. A Eugenio le llamaba la atención mi mundo andariego por América, y allí, mi amistad con poetas que él admiraba como Enrique Molina, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Francisco Madariaga, para citar algunos pocos. De su estadía en la Argentina venía su admiración y cariño por estos poetas. Mi afecto y amistad con poetas colombianos como Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara, a quienes él conocería más tarde, pero desde ya estaban dentro de sus poetas queridos, animaban nuestras charlas. Eugenio escuchaba con gran interés mis palabras sobre ellos, mi apreciación por su poesía. Nunca hablamos, que yo recuerde, del nadaísmo.

A mediados de la década del 70 nos volvimos a encontrar. Eugenio regresaba a Caracas de Europa donde había pasado algunos años, y yo estaba viviendo en las montañas de Mérida, en la misma Venezuela, y de vez en cuando me acercaba por Caracas. Fueron encuentros esporádicos, la mayor parte de ellos en casa del poeta Juan Sánchez Peláez. De esos años quedó una correspondencia que todavía conservo como un viejo tesoro de años de luz y gozo. Algún día, quizá pronto, volveré a leer estas cartas, ahora sólo me queda su memoria, el placer inmenso de su hermosa caligrafía, la nitidez de su pensamiento.

A finales de esa década, cuando yo habitaba de nuevo Caracas y su bullicio de pájaros, carros y colores, y trabajaba en la Galería de Arte Nacional, un pequeño incidente nos hizo converger de nuevo. El poeta inglés John Lyons, viajero pobre por América, solicitaba nuestra ayuda durante su estadía en Caracas. Fernando Charry Lara le había dado en Bogotá la dirección de Eugenio y la mía. Eugenio recibió con cariño al poeta caminante y le ofreció toda posible ayuda desde su puesto en el Consejo Nacional de la Cultura.

Al día siguiente de llegar, John vino a mi oficina y concertamos cenar con

Eugenio en un restaurante de Chacaito, zona de mucho comercio en la parte este de la ciudad. Luego de que Eugenio se despidiera, decidimos los dos caminar un poco por la avenida Francisco de Miranda, yo enseñándole la vida nocturna de Caracas al poeta y ofreciéndole desde mañana mi casa como albergue. De pronto, sin saber cómo, estamos rodeados de un grupo armado de la policía de Caracas. Obviamente que yo saqué de inmediato mis papeles de identificación, más rápido que “el cowboy que se tragó el oeste”, pero para mi sorpresa John no tenía ninguna identificación. No había considerado necesario cargar sus papeles. Y así, sin más remedio, John fue a parar a la cárcel de Catia, centro de reunión de la peor delincuencia de la ciudad. Yo no tenía mayor idea dónde estaba hospedado, y él sólo alcanzó a gritarme desde el carro de la policía el color de una casa y el nombre de un inmenso barrio central. Al teléfono con Eugenio, quien prometió mover al día siguiente todo el aparato cultural del país para salvar al poeta, decidí ir a buscar ese color amarillo de una casa en El Panteón. Yo tenía horror de que torturaran al poeta esa noche, lo masacraran los hampones. Y de milagro encontré la casa y allí adentro de un cuarto, entre mochilas y zapatos, su pasaporte inglés. Corrí a la cárcel contando los minutos de horror que estuviera viviendo nuestro amigo. Pero no, sentado en un buen sillón de cuero, con un vaso de escocés en una mano y la pipa en la otra, John dialogaba, probablemente sobre Trafalgar Square, con el jefe mayor de la policía. Yo acepté el escocés que me ofrecieron.

He contado esta anécdota porque a Eugenio lo divertía mucho, tal vez por esa doble ironía que llevaba implícita, y en ella esa doble realidad que vivimos a diario los poetas en nuestra América.

Debo señalar que sus ensayos me deslumbraron, ese taller blanco estará siempre en el sitio preciso donde se encuentra su memoria con mi imaginación, y por la ventana oblicua vi el rostro sembrado en poesía de muchos poetas amados; pero lastimosamente su poesía todavía no llegaba a mí en esos años 70. Yo no creía que uno pudiera hablar con los árboles, identificarse con ellos, vestirse de ellos, hasta que conocí a Eugenio Montejo. No, yo creía en otros árboles, los de nuestros antípodas. Los que aparecen gracias a que una de nuestras manos a atravesado el mundo de lado a lado, y allá en Sumatra se convierte en un árbol sin hojas, sin frutos. Los árboles de Eugenio estaban frente a mí y yo me negaba a verlos, a oírlos.

Ya hacia mediados de la década del 80 vuelvo a ver a Eugenio en Caracas. Yo llevaba varios años en los Estados Unidos y ahora cargaba un título de doctor en letras. Mi vida había cambiado substancialmente, pero no así mi idea de la literatura como viaje, como experimento diario, masa proteica ésta del lenguaje para mí. Recuerdo una charla intensa y profunda que sostuvimos en esos días de mi visita a Caracas, pero en ningún momento nos referimos a nuestro trabajo poético, y en mi caso a lo narrativo, ya que en esos años yo había publicado un libro de relatos en Venezuela, donde lo narrado se construye a través del lenguaje, es decir, las palabras cuentan o inventan la historia.

Nada de esto era, pienso, de mayor interés para Eugenio, así como mis poemas de poeta de vidrio a rienda suelta. Sin embargo, y debo insistir en esto, a pesar de esta diferencia, que para muchos poetas es definitiva, para nosotros era sólo circunstancial, ya que habíamos comprendido desde siempre la bondad y sabiduría de los límites.

Pasaron varios años y supe de Eugenio esporádicamente desde su paraíso en Portugal, a veces por amigos, otras en una pequeña esquelera que se refería a trabajos críticos que yo esperaba él hiciera para mis publicaciones académicas. Coincidimos a principios de la década del 90 en casa de amigos, y por suerte infinita nos reunimos una noche con Fernando Charry Lara, Elkin Restrepo, y otros amigos comunes en lo que sería para mí un encuentro memorable. Ya en esos años yo había vuelto mis ojos hacia la poesía de Eugenio con otra mirada, comprendiendo que la distancia que me separaba de sus poemas era más bien una invención de mi ser intelectual, y no de lo que en mí va y vive la poesía. Quizás algo se había detenido en mi continuo trajinar y ahora tenía más tiempo para la reflexión, para ver por encima y dentro del sentir. Y algo de esto le dije a Eugenio, disfrazando mi reciente hallazgo de la verdad de su poesía, con las palabras de Álvaro Mutis, quien en un encuentro reciente en México me había dicho, al referirse a Eugenio, las más hermosas palabras que un poeta puede decir de otro: “Si fuera mujer, me casaría con él”.

Es común en poesía que el mundo abandone a los poetas, no que se vaya acercando a ellos. Si bien en la década del 60 y comienzos del 70, cuando yo conozco a Eugenio, éste es un poeta antiguo, *démodée*, frente a mis ojos y a los de algunos de los poetas de la vanguardia de ese entonces, ahora a comienzos del nuevo siglo XXI, Eugenio era el poeta más contemporáneo de todos, el más actual, el que vibraba y hacía vibrar a sus lectores con la palabra viva, en situación. Y no es que su poesía hubiera cambiado radicalmente, era que el mundo había venido a él para recibirlo en la intemporalidad de sus versos.

Una noche en Berlín, en el año 2005, donde ambos estamos atendiendo al festival de poesía de esa ciudad, le informo a Eugenio que he descubierto una pequeña taberna griega, auténtica como en Atenas, y que quisiera me acompañe para tomar un licor de los dioses que se llama sekudiá. Luego de la bendición divina salimos hacia el hotel, el cual estaba frente a un bello parque como sólo en Berlín, y allí, entre esos mismos árboles que lo habían acompañado desde el entonces, estaba el misterio de los mirlos, esos pájaros que fueron siempre su sombra. Poco tiempo después me sorprendería con un poema que así comienza:

*Todos los mirlos de Berlín al alba  
con el verano dentro de sus cantos.  
Al salir ya tan tarde del bar griego,*

*sus nuevos coros, celebrando el día,  
nos escoltan de una acera a otra,  
entre muros y ramas.  
Todos los mirlos de Berlín cantando  
para nosotros con gorjeos helenos,  
traducidos de Heráclito.*

Nunca habrá última vez, así insisten los que han hecho del polvo sus almas. En el año 2007, Eugenio consigue para mí una invitación al Festival del Libro de Valencia, Venezuela. Él ha estado enfermo, yo lo sé, pero es toda mi felicidad ver que podemos compartir un trago de escocés. Ya en nuestros diálogos de Berlín yo le expreso sin ambages mi admiración por su poesía, lo tanto que me conmueven e inspiran sus poemas. Recuerdo que al decirle esto sentí como una gran felicidad, como si yo me hubiera encontrado con el ser de mí mismo allá escondido, mirando de frente los árboles, esperando la voz de las piedras. Él también lo sabía, y creo que en el fondo agradecía al hecho de vivir el poder reencontrarse con alguien, como yo, que había necesitado darle la vuelta al mundo para volver al sitio donde él estaba desde el principio.

Uno de esos días del Festival planeamos un nuevo encuentro, ahora en Cincinnati y en mayo del 2008, junto al poeta Arturo Gutiérrez Plaza, amigo común entrañable, quien estaría en esta ciudad para esa fecha.

La noche de Valencia en que le dije adiós para no verlo más habíamos compartido una pizza como cena.



La muerte de Eugenio Montejo (1938-2008)

# La quietud y sus alrededores

Antonio López-Ortega



I.

**D**os grúas amarillas maniobran sobre la avenida Bolívar de Valencia. Los brazos mecánicos giran lentos, con pereza, como si no se supiera bien qué cargan o a qué responden. Los operadores apenas se ven, ocultos tras unas cabinas transparentes que parecen flotar en todo lo alto. Ya es mediodía y el sol enceguece las miradas de tanto resplandor. Más allá de un seto de cayenas o palmas reales, la avenida se muestra con las entrañas al aire: huecos, lagunas, cemento recién fraguado y mucho polvo amarillo, que el viento levanta en ráfagas para esparcir por todos los alrededores. Estamos en la avenida Bolívar de Valencia, Venezuela, arteria principal que cruza la ciudad de norte a sur, y que ahora sufre los embates del metro, lenta y laberínticamente construido para el pesar de los valencianos. A este lugar desvencijado, otrora centro vivo y ahora imagen congelada, ha venido a parar, antes de su eterno adiós, el cuerpo de Eugenio Montejo.

Las diligencias de última hora han querido identificar una funeraria cuyo nombre mismo es una antinomia: “Abadía imperial”. Se trata de una casona ilustre, de amplios jardines, quizás construida en los años ’50 o antes, y ahora reconvertida en salones de velatorio, pequeño altar y habitaciones infranqueables. En sus pasillos y paredes se huele un esplendor venido a menos, acaso subterráneo, que pocos reconocen. Por estos espacios han debido correr niños, han debido probarse inolvidables manjares, han debido escucharse unos primeros besos:

vidas anteriores que el alma del poeta hubiera recogido como propia. Pero es en los jardines, en esos árboles añejos cuyas copas recubren la misma casona, donde el poeta se hubiera sentido a gusto. Hubiera apreciado el samán centenario, una ceiba que crece en una esquina, un mango cuyo tronco difícilmente rodean tres cuerpos con las manos extendidas. Si a ellos hubiéramos sumado los nombres originarios que tanto gustaba enumerar en su poesía –apamates, bucares, caobos–, esta funeraria hubiera podido concentrar sus apetitos terrenales.

## II.

Durante el viernes 7 de junio, día del velorio, acudieron familiares y pocos amigos. La sorpresiva noticia de su muerte, más la decisión de cumplir con la ceremonia final en Valencia –la ciudad de sus antepasados, de sus estudios y de sus primeras letras–, impidió que muchos conocidos pudieran llegar a tiempo desde Caracas. La escena era de una sobriedad a toda prueba, casi humildad extrema, y el poeta venezolano más reconocido de estos últimos tiempos yacía quieto, rodeado por pocos visitantes, que se sentaban en sillas de cuero morado dispuestas como una U alrededor de la urna. Las horas pasaban lentas, pesadas, y el escritor que recibía invitaciones internacionales cada mes moraba sin reconocimiento alguno, humilde hasta los tuétanos, con susurros que remitían a llanto contenido o a conversaciones alrededor de un sorbo de café. Escasaron en esos días aciagos cualquier pronunciamiento oficial, cualquier obituario de las instituciones en las que trabajó y a las que legó aportes inolvidables. Así le correspondía el país de ahora, al que se entregó en vida para edificar una de las obras poéticas más perdurables. Frente a la escena discreta, que recordaba el origen labriego de sus antepasados, recordé una conversación de años atrás en un café de Los Palos Grandes: “Lo que diferencia, por ejemplo, a un escritor mexicano de uno venezolano es que cada vez que el mexicano camina el país viene detrás”. Pues el país no ha venido detrás de Montejo y quién sabe si esa ausencia se agradece.

De las muchas pérdidas que Montejo nos deja, de las muchas orfandades que heredamos, extrañaremos sobre todo, en estos tiempos confusos, un ejemplo de integridad moral para todos los que se precien de ejercer una condición intelectual, pues éstas son, quiérase ver o no, épocas en las que el ejercicio creador o reflexivo, sometido a los cantos de sirena del poder, sucumbe fácilmente a prebendas, parcialidades o, gesto peor, silencio crítico. La deshonra que acompaña a muchos intelectuales de hoy, su mudez inalterable ante las afrentas del poder, no podrá ser advertida de inmediato. Necesitaremos un mínimo de distanciamiento, de recentramiento moral, para recuperar lo que desde Albert Camus hasta Octavio Paz constituye la premisa básica del oficio: la pasión crítica, el ejercicio vigilante que toda sociedad debe darse (y la proa de esta embarcación son los intelectuales) frente a toda forma de poder. Perder a Montejo es perder un modelo, un ancla, un ejemplo cívico. Su ojo vigilante advirtió a muy temprana hora sobre la corrupción del lenguaje (palabras que

son escupitajos, mentiras que pasan por verdades, alaridos que suplantán las conversas). Corrupción que en la concepción del poeta nos remite a un universo a la deriva, fuera de órbita, alimentado por impulsos, caprichos o dictámenes. Es la visión universal lo que está en peligro (o sencillamente extraviada), es la condición milenaria de la lengua lo que muere en manos de hablantes sin escrúpulos.

### III.

La tarde va instalándose con un poco más de frescor. En la avenida abierta las máquinas han dejado de trabajar. Un cierto bullicio, lejano, desaparece, pero alrededor de los árboles centenarios los pájaros regresan para picotear frutas maduras o sencillamente cantar. Es un canto cónsono con el poeta, es el único canto que Montejo hubiera reconocido como despedida. A la mañana siguiente, sábado 8 de junio, será el entierro por la mañana. La hora que no termina de llegar para deudos y amigos será la más dura: la hora del cuerpo lejano, que descenderá a tierra para amarrarse de los ausentes que Montejo tanto extrañó en su poesía. No deja de haber una concordancia entre la avenida principal que ahora languidece y esta funeraria desvencijada que ahora lo acoge: ambas instancias hablan de otro tiempo, no del que corre, y con esa circunstancia también se hubiera congraciado el maestro. Para colmo, la avenida lleva el nombre del máximo prócer, y que por ese destino no transiten hoy ciudadanos, sino apenas polvo que el viento mueve con desgano, se constituye en metáfora esencial. También de este lado, salvo familiares y amigos escritores, la sensación es de abandono. El poeta muere solo, muy solo, y con ello recobra la soledad de sus orígenes, o acaso la soledad de todo hábito literario, en su caso noctámbulo, donde velas y sombras se constituyen como el imperio más elevado de la página en blanco.

A manera de despedida, si es que la despedida cabe, he hecho un esfuerzo para acercarme a la urna, y tras un vidrio sellado, he visto el rostro del maestro. Es y no es Montejo, están y no están sus gestos afables, flotan y no flotan sus legendarios ademanes de cortesía. El rostro quieto, imperturbable, sirve de base para imaginar las fotos o las reproducciones que lo suceden. En éstas está más vivo, pero en la realidad sepulcral no hay sonrisa alguna sino una rectitud insoslayable. ¿Qué mundo habita ahora? ¿Qué trinar lo despierta después de una nueva noche de escritura? Reconozco en el zarpazo un elemento de crueldad, de injusticia, que le quita la vida a un poeta en pleno esplendor de obra, pero por otro lado siento que ese rostro vacío, aceituno, ha descansado de un desvelo: el país y sus refiguraciones. Montejo se va solo, sin país que lo siga, pero ahora, sin su voz y presencia, los más solos somos nosotros.

# Eugenio Montejo: las voces que confluyen

Antonio López-Ortega



**E**ugenio Montejo quiso despedir el siglo XX anticipadamente: en 1992, en su entrañable Lisboa, publicaba casi un opúsculo llamado precisamente Adiós al siglo XX. Si el poeta anticipaba un adiós es porque se reconocía como un habitante raigal del siglo pasado y porque nada trastorna más a los hombres que la vuelta de un milenio. Nacido en la Caracas de 1938 y perteneciente a lo que él mismo ha definido como la generación poética venezolana del 58, Montejo es hechura plena del siglo XX y cualquier asomo a este prodigioso nuevo siglo, que seguramente terminará sus cuentas con imágenes desconocidas para nosotros, es préstamo de los dioses: “Nunca empujé mi vida hacia la muerte/ Fue Dios el que movió todos mis días”. En ese reconocimiento del siglo de vida, con sus humanas realizaciones pero también con sus horrores, el poeta deambula como un observador insomne: recuerda la línea de Mondrian sobre sus ojos, se admira con los viejos suburbios que escapan a la modernización de las ciudades, añora quizás como Cavafy el serrín de los bares, busca los compases del jazz en las esquinas de cualquier noche o enmudece con el tambor de Hitler entre tanta sangre y abismo. “Mi siglo vertical y lleno de teorías -nos dice el poeta-, mi siglo de dioses que duermen disueltos.” Nunca avanzó la Humanidad tanto como en el siglo XX y nunca mató tanto, nunca se llegó a espacios cósmicos tan lejanos y nunca se acosó tanto a la materia hasta desintegrarla, nunca llegó el amor a tanta entrega desnuda y nunca las imágenes del horror petrificaron las men-

tes hasta desterrar de ellas el olvido. En el museo viviente del siglo, con sus piezas disecadas tras las vidrieras, Montejo intenta descifrar los nombres de esos dioses fugitivos y sigue de largo su camino.

Hay poetas que fracturan el lenguaje para rehacerlo y hay también poetas que desconcentran el sentido cuando éste pierde toda significación. El mismo siglo XX del que Montejo se despide ha sido pródigo en tendencias, y desde dadaístas europeos hasta concretistas brasileños el mandato de la renovación constante ha carcomido todos los espíritus. De vanguardia en vanguardia, todo parece haberse explorado, recreado, resignificado, abolido y luego revivido. Si en el terreno de la forma, como recordaba Mariano Picón Salas, el horizonte de búsqueda parece ilimitado, es en el fondo de las concepciones, de los credos y de las ideas donde todo remite a lo inmutable. Heredero y lector voraz de sus compañeros de siglo, Montejo postula sin embargo una concepción más humilde pero también más universal de la creación poética: “La poesía cruza la tierra sola,/ apoya su voz en el dolor del mundo/y nada pide.” Poesía como registro de los avatares humanos, poesía como receptáculo, poesía como eco fiel de lo que transita en las conciencias. Lejos de dispersarlo, la poesía de Montejo concentra sentido, ejerce una cierta gravitación sobre los cuerpos que flotan y los ordena en la frase. Propiciar un sentido de ordenamiento: he allí una pista firme para una posible poética. Si el siglo es disruptivo, cruel a inabarcable, se entenderá entonces por qué una cierta nostalgia opone los patrones clásicos: el amor, la celebración, el milagro de la existencia, “la profunda belleza de todo”: “Tuyo es el tiempo cuando tu cuerpo pasa/ con el temblor del mundo,/ el tiempo, no tu cuerpo// (...) Tuyo es el tacto de las manos, no las manos;/ la luz llenándote los ojos, no los ojos”.

Cuando a Eugenio Montejo se le pregunta por la tradición a la que pertenece, su respuesta siempre es invariable: “pertenezco a la tradición de la lengua castellana”. Una lengua que se hace milenaria precisamente en suelo americano y que es hoy tan vasta como ejemplares son los poetas que la han llevado a los confines de la significación. Pocas lenguas, en verdad, reúnen en un mismo seno a Quevedo y Octavio Paz, a Góngora y Lezama Lima, a San Juan de la Cruz y Rubén Darío, a Antonio Machado y Jorge Luis Borges, a García Lorca y César Vallejo, a Sor Juana Inés de la Cruz y Blanca Varela, a José Antonio Ramos Sucre y Juan Sánchez Peláez. Ese preciado territorio, que no de siglos sino de apuestas verbales para descifrar el mundo, es en el que quisiera estar Montejo, quieto con sus pares, atento a la escucha de los mayores o descifrando el silencio que siempre sigue a las palabras. Lengua milenaria en la que tantas pasiones se han registrado, en la que toda una cosmovisión de siglos se ha volcado; lengua que es un campo de batalla con heridas y cicatrices, con amores inacabados, con odios que han sido letras antes que muertes; lengua que se rehace en cada hablante, en la voz de los niños o en la frase íntima que sólo los amantes se dicen. Este es el paisaje con fondo de batalla de Eugenio Montejo, este sería su maletín de primeros auxilios, este

es el libro que el poeta llevaría bajo el brazo porque los suyos van con él en cada una de sus páginas.

Si la gran poesía de la milenaria lengua castellana tiene en Montejo, como hubiera dicho hace unos meses nuestro gran Juan Sánchez Peláez, apenas “un átomo en las cuentas de la angustiosa cosecha”, en el radiante siglo XX de la poesía venezolana ese espacio es seguramente mayor por todos los nombres y tendencias que confluyen en el poeta. Está la voz noctámbula de Ramos Sucre, hablando idiomas secretos desde su Cumaná natal; está la voz singular de Leoncio Martínez, cuya “Balada del preso insomne” ha sido señalada por el poeta como una pieza mayor del destierro interior; está la generación del 18 -Paz Castillo, Moleiro, Planchart y algunos otros- con su cornucopia de apamates, bucares y caobos; está el magisterio de don Vicente Gerbasi o la revelación del paisaje como un acto de magia; está Juan Sánchez Peláez, padre mayor de las vanguardias y un adelantado a todos los tiempos; están como cuerpo sus compañeros de la prodigiosa generación del 58: Cadenas, Palomares, Sucre, Calzadilla, Pérez Perdomo, García Morales; está de manera especial, presencia muda a la vez que omnipresente, la obra fundamental de Rafael Cadenas, especie de hermano mayor de nuestro homenajeado, con quien sin duda comparte hoy el sitio de mayor reconocimiento que pueda tener la poesía venezolana más allá de nuestras fronteras; y están también, a su manera, los que lo siguen generacionalmente: los jóvenes poetas que lo cuentan como amigo, lector o confidente. Si puede haber una representatividad en la poesía venezolana, un punto donde la tradición se recoge y transforma, un espacio que es origen pero también desembocadura, un signo que de tan amplio y abarcante nos consume y define, éste podría estar en la poesía de Eugenio Montejo. Una poesía que inventa un país llamado Manoa, una poesía que compara al Bolívar errante con la orfandad de los grandes ríos, una poesía que acuña en el concepto terredad el sencillo milagro de estar en la tierra, una poesía que ve en el gallo un cántaro que el goteo de la noche llena lentamente para que se desborde y transforme en canto, una poesía que descubre a Orfeo en la desolación de las piedras, una poesía que reconoce haber sembrado cien años antes los mismos árboles que le ofrecen sombra al caminante.

Habitante cabal del siglo que lo vio nacer y humilde heredero de la tradición de la lengua, las voces que confluyen en Eugenio Montejo son las voces de Pellicer, Blaga, Pessoa, Eliot, Raúl Gustavo Aguirre, Antonio Machado, Cavafy, Antonio Ramos Rosa, Borges, Mario de Sá-Carneiro, José Bianco y tantos otros, pero también las voces de los poetas venezolanos que lo han precedido y a quienes constantemente rinde homenaje. Como la imagen del gallo que llena su cuerpo del goteo de la noche para estallar en canto, o como la imagen de los amantes que en “el oro nocturno de sus vueltas” descubren que es la tierra la que se amaba en ellos, la poesía de Montejo se concibe como un patrimonio colectivo, como un cementerio donde nuestros muertos están bien vivos y sugieren frases y sentencias. Su originalidad está en su extrema humildad, en la construcción de una autoría que se quiere anónima.

nima, en su oído atento a las grandes verdades universales, en creer que la redondez sin tregua de Dios es la que en verdad mueve los días más allá de los afanes humanos

Las voces que confluyen en Eugenio Montejó son las voces de todos nosotros, las voces de nuestros sueños, las voces de quienes no tienen voz, la voz del árbol que crece sobre su propia hojarasca, la voz del niño prematuro que llora frente a la expectación de los padres, la voz del mar en su lamento solitario, la voz del amor que no cabe en un cuerpo solamente, la voz del tiempo que tras sí mismo corre dando vueltas, la voz también de sus dobles -de sus variados heterónimos- que lo usurpan y silencian a diestra y siniestra para hablar por persona interpuesta. En la humilde morada que esta poesía construye podemos estar seguros porque en ella habitamos con nuestra intemperie a cuestas, con nuestros viejos hábitos y dudas. Es el precario hogar que nos corresponde, pero es el nuestro. Montejó ha sabido concebirlo con retazos, diseñarlo con el cuerpo de todos, revestirlo de los colores que sólo imaginan los niños, hacerlo girar en torno al vientre de una mujer, anticiparlo en los sueños de padres y abuelos, erigirlo con las maderas más nobles de los árboles caídos, confiarlo a la bendición de los dioses y rogar porque sea la poesía la que pueda habitarlo aunque sea en un soplo. Si “el poema es una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dura la oración” es previsible que al calor del hogar nos mantengamos rezando sin parar hasta que no quede “nada de nadie ni de nada/ sino el tiempo tras sí mismo dando vueltas”



# El pan y las palabras: poesía de Eugenio<sup>1</sup>

Pedro Lastra



La poesía de Eugenio Montejo persigue abarcar el mundo en su totalidad, escribió Francisco Rivera en un revelador ensayo sobre el poeta publicado en 1981 (Revista *Eco*, Bogotá, Núm. 232). El acierto de la conclusión es notorio cuando se ordenan las claves de los textos en un sistema de relaciones significativas que los iluminan recíprocamente: los símbolos de un poema específico proyectan múltiples y aún más ricos sentidos cuando se ven como un proceso: vale decir, se valorizan mediante y gracias a las alianzas que entabla esa comunidad textual. El lector descubre entonces un *corpus* constituido no como una suma sino como un diálogo.

Es cierto que la característica anotada es con frecuencia observable en todo trabajo literario verdaderamente logrado, y esto es lo que adelantó Roland Barthes alguna vez en una definición lapidaria: “L’écritain est un expérimentateur public: il varie ce qu’il recommence; obstiné et infidèle, il ne connaît qu’un art: celui du thème et des variations”. Yo creo que la obra de Eugenio Montejo ilustra con singular relevancia esas palabras.

Francisco Rivera ve en Montejo a un “poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos y que a esos tiempos quiere regresar”, y al resumir esa impresión –que en efecto produce la escritura de Montejo- determina sus dimensio-

<sup>1</sup> Publicado por primera vez en “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy”, número monográfico de la revista *Inti* 18-19 (1984): 211-215, a cargo de Luis Eyzaguirre y Pedro Lastra. Aquí publicamos una versión revisada posteriormente por el autor.

nes míticas. Por eso coincido con el crítico cuando señala el poema “Arqueología” como el centro de una constelación: los símbolos que la configuran, diseminados de poema en poema y de libro en libro, son convocados y reunidos allí; y en ese espacio se manifiesta el desiderátum de esta poesía:

*Donde estuvo Orfeo  
y crecieron las náyades,  
donde fue Tebas con sus siete puertas  
y Manoa, la maléfica,  
y la Atlántida de fastos sumergidos,  
no es senda de pétrea arqueología  
para olfato de sabios,  
-sus sueños siguen a los hombres,  
los continentes se desplazan.  
Al oído del árbol  
donde un ave susurre,  
donde Orfeo sea una lira, una guitarra  
y la sangre trasiegue sus infinitos cantos,  
donde la vida abra sus signos  
volverá lo que fue, lo que nunca perdimos,  
mientras queden amantes en la noche  
que abran las siete puertas del deseo  
para que Tebas nazca.*

Poesía, pues, como rescate de otro tiempo y como refundación de otro espacio en el lenguaje: “...acacias emergidas de un paisaje antiguo”, se lee en *Élegos*, el primer libro; “Escribo para fundar una ciudad...”, o “... cuanto escribo / proviene como yo de algo muy lejos”, en libros posteriores. Notaciones recurrentes que convienen al tema mítico, así como los símbolos fundacionales insinúan o dibujan los caminos de regreso al tiempo y al espacio del origen: el árbol, la casa, el río, los pájaros. Los viejos símbolos, diciendo una vez más la discordia entre la realidad y el deseo.

Esa discordia es central en la escritura de Montejo, y su recurrencia lleva a describirla como diálogo textual o, mejor aún, intratextual. Tema y variaciones, según la definición de Barthes, pero a la cual yo agregaría que la práctica de las variaciones en Montejo no sólo tiene que ver con la génesis del significado: en su caso, también se trata a menudo de una actividad generadora de significantes a partir de otros significantes.

No aludo, desde luego, a las paronomasias o a otras figuras originadas en esa actividad (anáforas, aliteraciones): me refiero al modo como ciertos motivos pasan, se continúan o se contradicen de un texto en otro y otros. Intertextualidades reflejas, sin duda, autofecundación de textos; pero en los que resalta el trabajo artesanal del lenguaje que Montejo –prosista de palabra ejemplarmente vigilada– ha señalado como una vocación temprana. Volveré sobre esto.

El traspaso de los significantes (juego generador de textualidades) ocurre de muchas maneras en esta escritura y es uno de los rasgos que la singulariza. Puede ser una imagen que se desplaza desde el final de un poema al centro de un texto posterior: “...los muertos andan bajo tierra a caballo”, último verso del primer poema de *Élegos*, reaparece con leve variación en “Cementerio de Vaugirard”, en *Muerte y memoria*: “...muertos bajo tierra a caballo”. En ambos poemas se advierte sin embargo una operación germinativa más compleja, en la medida en que menciones semejantes se contextualizan con tonalidades y en ámbitos diferentes:

*En los bosques de mi antigua casa  
oigo el jazz de los muertos.  
Arde en las pailas ese momento del café  
donde todo se muda. [...]*

(“En los bosques de mi antigua casa”)

[...]

*Alba de Vaugirard, rincón donde la muerte  
es una explosión interminable.*

*Piedras, huesos, retama.*

*¿Quién oía el tintinear de sus pailas  
a la sagrada hora del café*

*cuando son interminables sus chácharas?*

(“Cementerio de Vaugirard”)

El reprocesamiento continuo de los significantes realizado por Montejo incide de manera decisiva en la lectura de sus textos: el espacio abierto por esas menciones, que podrían llamarse migratorias, se llena a veces de resonancias que vienen de otro espacio cercano: los pájaros de “Insomnio”, vistos o sentidos afuera en la noche de invierno, en el libro *Algunas palabras* (“afuera están los pájaros saltando / en ráfagas de hielo / y el frío los enmudece”) aparecen y desaparecen en *Terredad*, o “se convierten en estrellas / pero no cantan” en “Réplica nocturna”, de *Trópico absoluto*; pero ellos siempre están presentes como en el inolvidable poema “Pájaros”, del ya indicado libro

*Terredad*: “[...] si hay algo real dentro de mí son ellos, / más que yo mismo, más que el sol afuera; [...]”. Anoto sólo algunos ejemplos aislados: la muestra de un registro posible de tales relaciones y la sugerencia de un examen puntual de su sentido.

Persisten los temas y recurren los procedimientos constructivos en la sabia escritura de Montejo, incluso en su prosa ensayística o crítica, como lo revela la estrecha correspondencia entre sus poemas y los artículos del libro *El taller blanco*, publicado en 1983. En ese volumen, que en suma constituye un memorable breviario de sus preferencias como escritor, Montejo diseña su poética: al caracterizar la poesía del primer Pellicer, la actualidad de Ramos Sucre, la compenetración del hombre y del paisaje en Vicente Gerbasi, la gravitación de la memoria en la poesía de Cavafis, las meditaciones de Antonio Machado o el acuerdo cordial del poeta y del filósofo en la obra de Lucian Blaga, adelanta ciertas notas siempre corroboradas por su poesía.

Pero *El taller blanco* incluye otro texto que ilustra con plenitud los trasposos y continuidades escriturales que he reseñado. El artículo que da título al libro, situado en el centro mismo del volumen, es un hermoso testimonio autobiográfico desplegado a partir de una reflexión sobre el oficio poético. Montejo evoca entonces un espacio que cobijó buena parte de su infancia, “un taller de verdad”, como él dice: la panadería de su padre. Ese testimonio, no ajeno a las sugerentes lecturas de Bachelard, remite –subtendiéndola– a la escritura del poema “La cuadra”, del libro *Trópico absoluto*; más aún: esa recuperación del tiempo y del espacio perdidos que es el poema, cristaliza como imagen lo que el texto en prosa representa bajo la especie de la reflexión evocativa:

El pan y las palabras se juntan en mi imaginación sacralizados por una misma persistencia. De noche, al acodarme ante la página, percibo en mi lámpara un halo de aquella antigua blancura que jamás me abandona. Ya no veo, es verdad, a los panaderos ni oigo de cerca sus pláticas fraternales; en vez de leños ardidados me rodean centelleantes líneas de neón; el canto de los gallos se ha trocado en ululantes sirenas y ruidos de taxis. La furia de la ciudad nueva aventó lejos las cosas y el tiempo del taller blanco. Y sin embargo, en mí pervive el ritual de sus noches. En cada palabra que escribo compruebo la prolongación del desvelo que congregaba a aquellos humildes artesanos.

(“*El taller blanco*”).

*Antes que las palabras fue la cuadra mi vida,  
hombres de gestos nítidos,  
copos de levadura,  
fraternidad de nuestra antigua sangre.  
[...]*

*A un punto de la sombra todos se desvanecen,  
casa por casa el pan se repartió,  
la cuadra ahora está llena de libros,  
son los mismos tablones alineados, mirándome,  
gira el silencio blanco en la hora negra, va a amanecer,  
escribo para el mundo que duerme,  
la harina me recubre de sollozos las páginas.*

(“La cuadra”, 1984)



# ¿Quién es el autor?: Eugenio Montejo y las voces nodales de la escritura oblicua

Nicholas Roberts



Uno de los aspectos más notables de la vasta obra poética y ensayística de Eugenio Montejo es su compromiso con la teoría y, sobre todo, la práctica de la heteronimia, es decir, esa forma de escribir en la que el autor compone sus textos bajo otro personaje, donde éste tiene su propia biografía y personalidad. De esta manera, sigue Montejo los pasos de gigantes literarios tales como Fernando Pessoa y Antonio Machado, dos autores que ejercieron una fuerte influencia sobre nuestro escritor, y a quienes éste dedicó al menos tres ensayos, ensayos cuya importancia para el campo de los estudios sobre la heteronimia aún no ha sido debidamente reconocida, inclusive dentro de la crítica montejeana. No obstante este estrecho vínculo con la obra de estas figuras tan ejemplares, la escritura heteronímica de Montejo se destaca, entre otras razones, por haber trasladado este modo de escribir a la época de finales del siglo XX/ principios del siglo XXI y al mundo latinoamericano de forma tan determinante, pues constituye el compromiso más prolífico y significativo que haya visto no sólo el continente americano sino la época moderna en general. A pesar de ello, relativamente poco se ha escrito sobre esta singular producción heteronímica, aunque Miguel Gomes (1997; 1998; 2007), Juan Pablo Lupi (2011), y Juan Cristóbal Castro (2012) han realizado distinguidas contribuciones en este campo, enfocándose sobre todo, en el caso de estos últimos dos críticos, en la figura de Blas Coll. Sin embargo, el propósito del presente trabajo es ir más allá de

una lectura de la producción de los heterónimos de Montejo para iniciar una exploración de cómo su participación tan particular en esta forma de literatura nos brinda nuevas maneras de ver y entender la heteronimia de por sí, y para proponer que, entre y dentro de sus voces heteronímicas, podemos observar la aparición de una nueva – y matizada – manera de concebir la autoría misma.

A fin de echar los cimientos de semejante análisis, quisiera resaltar la significancia de tres fragmentos textuales. El primero de ellos es el primer pareado del poema montejiño ‘El esclavo’, del poemario *Terredad* (2008 [1978]):

*Ser el esclavo que perdió su cuerpo  
para que lo habiten las palabras. (42)*

Este poema, que trata la índole y suerte del poeta, describe la pérdida de su cuerpo físico, siendo éste reemplazado por las palabras, por el discurso. Son líneas que recuerdan y parecen entrar en diálogo con algunas de las primeras líneas del ensayo seminal de Roland Barthes, ‘La muerte del autor’:

la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (2013: 75)

Juntos, estos dos textos nos ofrecen una manera de entender la entrada en el lenguaje, en el lenguaje poético, y los efectos de la misma sobre el concepto de la identidad del autor, o, en los términos que emplearé en el curso de este trabajo, la identidad del ser autorial. Dicho de otro modo, involucra la renuncia a la individualidad y a la corporeidad; el acto de escribir deviene en adoptar diferentes posiciones del sujeto en el lenguaje, donde, por ende, el lenguaje *es* tanto el cuerpo del ser autorial como un cuerpo más amplio – el campo del discurso – que excede y abruma a ese ser de forma infinita.

Pareciera evidente, entonces, que el compromiso con la heteronimia constituye un ejemplo deliberado de esta simple idea, siendo cada heterónimo una particular posición del sujeto que asume el ser autorial, quien, de esta forma, se deleita en renegar de una identidad central y estable que se pudiese emparejar con el ser de carne y hueso que empuña la pluma o con la idea de un ser textual unívoco que domine y controle su discurso. Sin embargo, al menos en el caso de Montejo, las consecuencias de la escritura heteronímica van mucho más allá, a la vez que ponen en duda hasta esta suposición básica.

Lo determinante en el ejemplo montejiiano, y aquí arriba al tercer fragmento textual, es el hecho de que Montejo haya acuñado otro término para referirse a esta práctica literaria, ‘la escritura oblicua’ (1996: 183), en el ensayo ‘Los emisarios de la escritura oblicua’. A primera vista, es una frase que pareciera hacer eco del lenguaje barthesiano, cuando el filósofo francés describe la escritura como un ‘lugar [...] oblicuo’ (Barthes 2013: 75). Pero el uso que hace Montejo de la palabra ‘oblicua’ no tiene nada de los tonos sutilmente negativos que reviste ese vocablo en el texto de Barthes, y, quizás más importante aún, al desarrollar sus ideas sobre la índole de la escritura oblicua, Montejo se niega a renunciar a la noción de *un autor*. Más bien habla de panoramas inesperados, ‘ángulos nuevos’ (1996: 183) que se abren en relación con el autor, ángulos que permanecen ocultos cuando se escribe únicamente bajo el nombre y personaje del autor ortónimo:

La fórmula oblicua de hecho incorpora perspectivas inéditas y se presta al sondeo de las ocultas contradicciones, encarando las zonas más veladas del yo. (Montejo 1996: 191)

Más pertinente aún para mis fines actuales es el hecho de que en este ensayo Montejo haga hincapié en la primacía de la voz, valiéndose del término en varias oportunidades, como cuando menciona ‘la voz de Caeiro’ (1996: 191), en referencia a uno de los heterónimos de Fernando Pessoa, y, de suma importancia, al hablar de cada autor apócrifo de la escritura oblicua como una ‘voz oblicua’ (Montejo 1996: 187). Asimismo, un par de años después de que se publicara ‘Los emisarios de la escritura oblicua’, en una entrevista con Antonio López Ortega, Montejo se refiere específicamente a ‘la voz de Tomás Linden’ (López Ortega 1999: 13), como algo que le brinda una posibilidad creativa adicional. La importancia de esta palabra radica en que conlleva una idea de las inflexiones y matices ganados a consecuencia del posicionamiento del sujeto que habla en su ámbito histórico, cultural, social, y literario, es decir, precisamente lo que caracteriza la diferencia entre un heterónimo y un seudónimo, diferencia, además, que Montejo se esmera en resaltar en una entrevista con Elizabeth Araujo en el 2004, declarando con algo de firmeza que, cuando de sus propias voces oblicuas se trata, ‘no son seudónimos sino heterónimos’ (2004). Estas voces distintas, pues, no se pierden con el término más general y ‘plano’ *escritura*; más bien, al insistir en la importancia de *la voz*, aun cuando plantea cómo *la escritura* oblicua ha de entenderse, el ensayo ‘Los emisarios de la escritura oblicua’ pone de manifiesto que esta forma de escribir sólo se puede comprender, sólo se puede realizar, como voces.

En el fondo, pues, el compromiso de Montejo con la escritura oblicua devela una postura que va en contra del concepto barthesiano de la muerte del autor o de la reducción del autor a una mera función del discurso y a la necesidad de agrupar diferentes textos bajo un solo nombre, como quisiera Foucault (1969). La creación montejiiana de voces oblicuas trata, más bien, de un inten-

to por restituir el ser autorial, no como un salto atrás a una visión romántica del mismo, sino como una entidad problemática cuyo ser se halla en una pluralidad de voces, imbuidas todas de la historia, la cultura, lo social, y lo literario: el *polyó*, como lo denominaba Montejo en repetidas oportunidades.

Y, lejos de las ideas barthesianas de ‘la destrucción de toda voz’ y la pérdida de ‘toda identidad’ (2013: 75), para Montejo la escritura oblicua es precisamente cuestión de abrir al autor a un *exceso* de voz e identidad, y de definirlo como tal.

Para escudriñar la índole de este ser autorial restituido de manera más detenida y detallada, es menester primero disponer de un mayor entendimiento de la naturaleza de las diferentes voces oblicuas que comprenden la obra literaria de ‘Eugenio Montejo’. Lo primero en lo que uno repara es en la mezcla de detalles e incertidumbre que caracteriza tanto a cada personaje como al conjunto de heterónimos. La primera voz oblicua, la de Blas Coll, representa un buen ejemplo de ello. Coll, que se podría considerar el principal de los heterónimos montejanos, es un tipógrafo misterioso que arribó al pueblo ficticio de Puerto Malo en la costa venezolana en 1932. Los detalles de su vida de antes de su llegada son escasos y nada claros, aunque Montejo nos informa que lo más probable es que haya viajado desde las Islas Canarias. Inclusive, en un pasaje que subraya la incertidumbre que rodea todo lo concerniente a la identidad de esta figura, se pone en entredicho el que su ‘verdadero’ nombre haya sido Blas Coll:

Me he preguntado muchas veces si Blas Coll fue su nombre verdadero. Múltiples indicios llevan a suponer lo contrario, aunque haya sido éste el nombre que se le conoció desde su arribo a esta bahía de pescadores en 1932. Es el mismo que usó en sus documentos y registró en su tipografía. ¿A qué decir que pudo llamarse de otro modo, que su identidad desemboca, como todo lo suyo, en una niebla misteriosa? Quien se detenga ante uno solo de sus fragmentos ha de dudar con toda probabilidad de certeza. (2007: 30)

Asimismo, el cómo, por qué, y cuándo de su muerte se reducen, en el mejor de los casos, a suposiciones y conjetura (2007: 29). Lo que queda de Coll – aunque Montejo nos advierte que ‘casi todos sus papeles se han perdido’ (2007: 29) – es una serie de fragmentos de su cuaderno, descifrados, transcritos, y publicados por Montejo en el libro *El cuaderno de Blas Coll*, texto que llegó a contar con seis ediciones (1981, 1983, 1998, 2005, 2006, 2007), cada una de las cuales, salvo la primera, por supuesto, constituye una versión actualizada del texto anterior, con fragmentos y secciones adicionales.

Los demás heterónimos – al menos, los principales de los que tenemos obras – eran todos contertulios de Blas Coll, nos cuenta Montejo, o *colígrafos*, como se les conocía. El primero en salir a la luz fue Sergio Sandoval,

quien vivió de 1936 a 1969. Nacido en el pequeño poblado llamado Temerla en los llanos venezolanos, Sandoval escribe coplas llaneras, forma poética popular y tradicional de Venezuela. A través de ellas, busca ‘seguir la voz natural de su pueblo’ (2009 [1991]: 14), develando una vez más la importancia de la voz en la escritura oblicua de Montejo. Su obra consiste en un libro de coplas, cada una acompañada de una glosa extensa, seleccionadas por el Montejo editor y publicadas bajo el título *Guitarra del horizonte* (Sandoval 2009 [1991]). Luego viene Tomás Linden, personaje dotado de una biografía particularmente detallada. Éste nació en 1935 en Puerto Cabello, pueblo ubicado en la costa venezolana, de padre sueco y madre venezolana. Tras la muerte de ésta, Linden partió de Venezuela con su padre. Tenía tres años. En Suecia de adulto se hizo arquitecto y empezó a escribir poesía, antes de emprender el viaje de regreso a los trópicos, con el propósito de buscar y revivir dentro de sí mismo la tierra y lengua del lado materno de su familia. Su obra comprende dos libros de poesía en sueco, de los que no sabemos más nada, un libro de sonetos, seleccionados por el Montejo editor, llamado *El hacha de seda (Treinta coligramas)* (Linden 1995), amén de otros cinco poemas, sacados del libro *Album de primeros versos*, del que no tenemos mayores noticias, y el magnífico cuento corto ‘Las velas’, todos reunidos en el libro *Las velas y cinco poemas* (Linden 2005).

La próxima de las principales voces oblicuas, cronológicamente hablando, es Eduardo Polo, sobre cuya vida sabemos relativamente poco, salvo el hecho de que se fue de Puerto Malo ‘para dedicarse a la música y a la arqueología marina en otro país del Caribe’ (Polo 2005 [2004]: 5). Éste destrozó todos sus escritos, excepto un libro de poesía para niños llamado *Chamario*, impreso por Blas Coll; Montejo el editor publicó una selección de los poemas de este poemario bajo el mismo título (Polo 2005 [2004]). Luego, en el 2006, se dio a conocer el poemario *La caza del relámpago* (Cervantes 2006), de Lino Cervantes. Una vez más, no se nos dan muchos detalles biográficos sobre este autor heteronímico, aunque sí sobre sus ideas y reflexiones en cuanto a la poesía, y el Montejo editor resalta que era ‘el único [...] que fundó su tentativa creadora a partir de las extravagantes divagaciones de singular maestro [Blas Coll]’ (2006: 86). Esto se evidencia en los treinta coligramas que componen *La caza del relámpago*, donde cada uno toma una oración más o menos larga, reduciéndola poco a poco hasta quedarse con una línea de una sola sílaba.

Finalmente, tenemos al enigmático Jorge Silvestre, sobre el que disponemos de menos información que sobre ninguna otra de las voces oblicuas. Sus poemas – o los fragmentos de ellos que tenemos – acompañan a los de Montejo en sus tres últimos poemarios *Partitura de la cigarra* (1999), *Papiros amorosos* (2002), y *Fábula del escriba* (2006). Fuera de esto, nos quedan sólo algunos comentarios suyos sobre la obra de Lino Cervantes, en una sección agregada a la sexta (2007) edición de *El cuaderno de Blas Coll* denominada ‘Algunos comentarios sobre la obra de Lino Cervantes’, en la que también se

nos brindan algunos breves fragmentos de Sergio Sandoval, Tomás Linden, y Eduardo Polo (Montejo 2007: 221-25).

Más allá de estas voces, hay indicios de otras que no fueron desarrolladas por Montejo. Algunas de éstas aparecen como comentaristas en ‘Algunos comentarios sobre la obra de Lino Cervantes’ o salen en el curso de la sección principal de *El cuaderno de Blas Coll*.

Además hubo al menos una voz más de importancia que nunca llegó a publicarse.

Y por último, por supuesto, está Eugenio Montejo, el ortónimo, y que ha de entenderse más bien como un escritor al mismo nivel que las otras figuras de este conjunto de autores. Como afirma José Seabra en relación con Fernando Pessoa: ‘Na realidade, [...] o poeta ortónimo situa-se ao mesmo nível que os restantes poetas. Ele é, em rigor, um heterónimo a que o autor emprestou a sua identidade privada’ (1974: 10). Es más, el hecho de que se le pueda aplicar tal aseveración a la obra de Montejo se insinúa en varias oportunidades en la obra de éste. Tal vez la más explícita sea cuando Montejo afirma en el prólogo a la segunda (y siguientes) edición(es) de *El cuaderno de Blas Coll* que ‘no me atrevo a negar la existencia del sabio tipógrafo como no osaría afirmar rotundamente la mía’ (2007: 34).

A primera vista, este conjunto de voces se podría analizar como una manera bastante sencilla de señalar el abandono de la posición del ser autorial central y estable, la ‘disolución del yo’ (Montejo 1996: 184), para emplear una fórmula montejiiana, y la adopción, a cambio, de una refracción y dispersión de voces, donde todas tienen que tomarse en cuenta si se pretende intentar acercarse al ser autorial que las haya producido. Así es cómo el mismo Montejo presenta a Pessoa en el poema ‘Estatua de Pessoa’ de *Alfabeto del mundo*, publicado originalmente en 1986, cuando se refiere al ‘tiempo refractado en voces y antivoces’ (2005 [1988]: 214). Pero, al mismo tiempo, otra línea de este poema sugiere algo más. Montejo habla aquí de que ‘son tantas sombras en un mismo cuerpo’ (213). Al hacer semejante afirmación, Montejo llama la atención a la índole misteriosa y mal definida de cada una de estas voces. Es una aseveración, además, que se refleja y se afianza tanto en las nebulosas incertidumbres que hemos visto en relación con la biografía de varias de las voces oblicuas montejiianas, como en sus corpus fragmentados y parciales, caracterizados por la falta de textos que se han perdidos u omitidos, y, adicionalmente en el caso de Blas Coll, por la transcripción incierta (2007: 31). Tomados en conjunto, estos elementos indican que la clave del compromiso de Montejo con la heteronimia radica no en los heterónimos como identidades separadas, definidas, y delimitadas, sino en las voces oblicuas como entidades poéticas borrosas, porosas, e insondables. Así es que mientras más profundizamos los heterónimos de Montejo, más entramos en conciencia de su naturaleza difusa, de lo inasibles que son.

Más allá de las características básicas de su biografía y obras, hay tres maneras más distintas y determinantes como se manifiesta esta resistencia a la definición y la delimitación. Primero, a menudo es difícil distinguir de manera rígida entre las diferentes voces. Sin lugar a dudas, todos los heterónimos de Montejo tienen su estilo particular, sobre todo en cuanto a los aspectos formales de su producción literaria, y todos dan testimonio de sus propias influencias e ideas, como exploraré más adelante. Sin embargo, también hay varios nexos y similitudes entre las distintas voces. Conviene dar algunos ejemplos: Lino Cervantes, como ya he mencionado, produce poemas que plasman las ideas lingüísticas de Blas Coll; Jorge Silvestre se aproxima a Montejo, en cuyos poemarios aparece, tanto en la forma como en los motivos poéticos de los que se vale; el tiempo y la pérdida figuran como temas predominantes en la obra de Montejo, Tomás Linden, y Sergio Sandoval; tanto Montejo como Blas Coll demuestran una clara conciencia de los límites inherentes del lenguaje; y hay declaraciones específicas que dejan constancia de una suerte de influencia dialógica bajtiniana entre las voces oblicuas: Tomás Linden, por ejemplo, hablando de Lino Cervantes, afirma:

Se habla mucho de sus *Coligramas* y poco, casi nada, de sus otros poemas más abiertos y comunicativos. Debo confesar por mi parte que esos poemas influyeron en la composición de mi *Album de primeros versos*. (Montejo 2007: 223)

En realidad, este tipo de patrones de influencia dialógicos se insinúa en la misma presentación de las voces como *contertulios*.

El efecto de todo esto es que al leer los escritos de cualquiera de estos autores heteronímicos, nos topamos con la presencia de las otras también, en los temas, las formas, y la entonación. Es decir: es difícil, por no decir imposible, jamás sentir que uno esté frente a una sola voz aislada.

La segunda manera como se elimina cualquier sensación de univocalidad en las individuales voces oblicuas es a través de la presentación de los personajes de parte de Montejo como producto de innumerables otras voces poéticas y literarias, cada una de las cuales cuenta con todo un juego de preocupaciones y resonancias históricas y socioculturales. Dos breves instancias extraídas del prólogo a *La caza del relámpago* de Luis Cervantes y del prólogo a *Guitarra del horizonte* de Sergio Sandoval revelan hasta qué punto estas dos voces, por ejemplo, se identifican mediante y como confluencia de una serie de otras voces 'reales', o no ficticias, haciendo eco así, una vez más, de los conceptos de Bajtín, en este caso con su noción de la polifonía:

No es difícil percibir en su colección de coligramas, además del tributo rendido al maestro con el nombre mismo de sus composiciones, el influjo de cierta poesía hermética que se afilia a la tradición alquímica del verbo, entre cuyos ilustres exponentes se cuentan Stéphane Mallarmé y Paul Va-

léry. (Montejo 2007: 181-2)

Devoto de José Martí y de Antonio Machado, Sandoval supo releer en las obras de estos autores el arte hondo e incontaminado que proviene del Romancero. Entre sus predilecciones se cuentan, además de los cantares anónimos, la literatura mística oriental, especialmente la budista y taoísta, los haikús, así como las obras de los filósofos presocráticos, el Dhammapada, el Chuang-Tzu, Sendas de Oku, los Evangelios, etc., junto a las obras de ciertos maestros americanos como la del angustiado y errabundo Simón Rodríguez. (Sandoval 2009 [1991]: 10-11)

Sin embargo, es sólo cuando reparamos en la descripción física de Blas Coll que empezamos a darnos cuenta de cuán radical y extensa es la problematización de los contornos de las voces oblicuas montejanas efectuada por la alusión a otras voces y autores que hace Montejo a la hora de presentar a sus heterónimos:

Quienes lo conocieron lo describen con rasgos más o menos aproximados. Anoto, de mis averiguaciones, las señas que más se reiteran: era menudo, de mediana estatura y rostro ovalado. Llevaba siempre unas gafas doradas y un sombrero de fieltro, al parecer su prenda más definitiva, junto con un lápiz achatado sobre la oreja derecha. (Montejo 2007: 31)

La imagen creada por estas líneas guarda un notable parecido con las fotografías más famosas de Fernando Pessoa. Podríamos también considerar el hecho de que el lugar donde Pessoa compró su primera tipografía se llamara Portalegre, nombre que no dista tanto del de Puerto Malo, donde Coll tenía la suya. Por otro lado, son suficientes las diferencias y divergencias, tanto en el nombre de los lugares como en los aspectos físicos de ambos hombres, como para imposibilitar un alineamiento definitivo de los dos. Y ahí está el punto: hay resonancias, parecidos, fusión, y confusión.



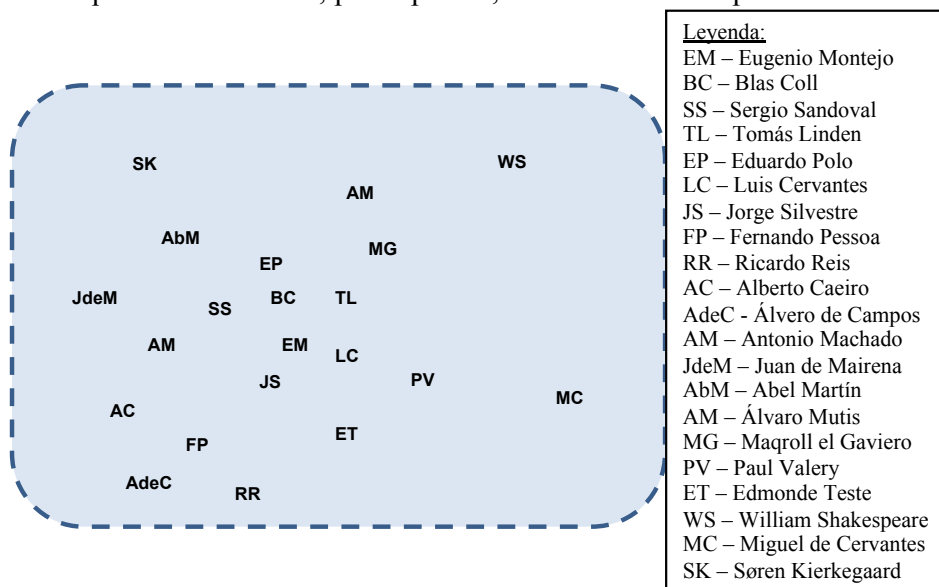
Fernando Pessoa

Si examinamos más de cerca las voces influyentes mencionadas en las descripciones arriba citadas de varias de las voces oblicuas, nos percatamos de una tercera manera como Montejo abre y expande a sus personajes, y que nos permite empezar a vislumbrar las ramificaciones que reviste su proyecto literario para nuestro modo de entender la autoría en general. Blas Coll tiene vínculos físicos estrechos con Fernando Pessoa; Lino Cervantes se inspira en las tradiciones de Paul Valéry; Sergio Sandoval era lector devoto de Antonio Machado. Todos estos poetas practicaban la heteronimia, y estas conexiones sirven para suscitar la posibilidad de que las voces que contribuyen y participan en las voces oblicuas montejanas no se

vean restringidas a las ‘reales’ del mundo literario, ni a otras voces oblicuas del grupo de *colígrafos*, sino que abarquen también las voces heteronímicas de otros autores. Y, efectivamente, así es, siendo el ejemplo más revelador el que se halla en el prólogo a *El hacha de seda*, donde Montejo el editor nos informa sobre una fotografía que descubrió de Tomás Linden en un bote acompañado de otro señor:

En el borde inferior, se lee esta [...] línea escrita en español: ‘Cerca de la isla Porto Santo, con Maqroll el Gaviero, baquiano de los mares del mundo’. (Montejo 2007: 127)

Maqroll el Gaviero es, por supuesto, el heterónimo del poeta colombiano



Álvaro Mutis.

Fig. 1. El campo vocal

Tomando juntas estas tres facetas de cómo Montejo presenta a sus voces oblicuas, quisiera esbozar una posible manera de construir un mapa visual de las voces autoriales en general, situándolas en lo que denominaré el ‘campo vocal’ (fig. 1). En efecto, el campo vocal sería la superficie textual, la superficie del discurso, donde cada punto, cada aparición en esta superficie asumiría la forma de una voz. Cada punto del campo representaría, pues, una voz potencial, lo cual ayuda a comprender cómo hemos de concebir y entender de la misma manera tanto a las voces oblicuas como a las voces ‘reales’ de autores

que escriben bajo su propio nombre, donde ambos grupos de escritores gozan del mismo estatus o rango. Las voces oblicuas serían la materia oscura del universo vocal, que autores como Pessoa y Montejo nos permiten detectar. Es decir, cada heterónimo sería la realización de un punto potencial en el campo vocal, una voz con su propio juego de resonancias históricas, sociales, y culturales. Sin embargo, la clave de este modelo que propongo radica en lo interconectados que están los puntos, y es aquí donde esta representación gráfica de las consecuencias de la praxis de Montejo halla su utilidad como una nueva manera de pensar y representar el ser autorial de por sí. En otros términos, la escritura oblicua no es cuestión de fragmentar a un particular autor central (Pessoa, Machado, Montejo) en sus diferentes partes constituyentes. Más bien, se trata de un proceso más radical que consta de dos etapas: primero, abrir el supuesto ser autorial ‘central’ a *todas* las voces posibles o potenciales, tanto las ‘reales’ como las heteronímicas, que nazcan de la pluma de ese ser o no, y luego deslastrarse de la idea de que el nombre que se le dé a ese ser autorial sea más que un punto igualmente válido y significativo que cualquier otro en el campo vocal, sin tener ningún reclamo válido a disfrutar de una centralidad intrínseca. Además, eso es lo que señalan los textos de Montejo en varias oportunidades, sobre todo cuando presentan a ‘Blas Coll’, y no ‘Eugenio Montejo’, como el punto central en donde convergen las otras voces montejanas. Inclusive, hay también un par de indicios implícitos – o tal vez guiños al lector – de que el mismo Blas Coll era un autor que creaba voces oblicuas: pese a que el vocablo ‘voces’ pareciera tener aquí el significado de ‘palabras’, aun así es interesante que se nos relate que:

Otros testimonios aseveran que [Blas Coll] mimaba a un loro, su único compañero, al que ejercitó en la repetición de algunas de sus voces inventadas. (Montejo 2007: 31)

Asimismo, en el prólogo a la tercera edición (1998) de *El cuaderno de Blas Coll*, el autor mexicano Humberto Martínez se refiere al ‘Dr. Montejo de Venezuela – que sospechamos sea un sueño del mismo Coll’ (Montejo 1998: 7).

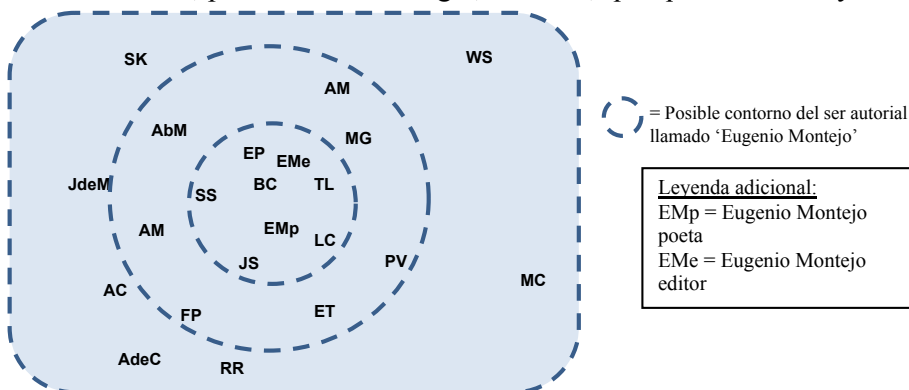
En síntesis, pues, cualquier voz – real o inventada – puede ser tomada como el supuesto nodo central, y la red de dispersadas y refractadas voces y ecos de voces se puede rastrear para ir aproximándose a un entendimiento de ese nodo, donde – y esto es de suma importancia – la voz que cuenta con el nombre del mismo no goza de ningún privilegio jerárquico sobre las otras voces. Y que no quede duda alguna: éste no es un modelo de la escritura heteronímica nada más; la escritura oblicua de Montejo genera un modelo de la autoría de por sí.

No obstante, bien podríamos preguntar si este modelo y la manera de interpretarlo que vengo planteando, lejos de llevar al abandono de la posición cen-

tral del sujeto a través de su fragmentación y dispersión en innumerables ‘otros’, en realidad no hacen más que reconstituirla de nuevo, bajo el nombre en el que uno decida enfocarse, sea el de Montejo, Coll, Sandoval, Pessoa, o cualquier otro. Definitivamente, semejante imputación no carece de justificación, e inclusive hay razones para sostener que Montejo mismo cae en esa trampa. Como comenta Michael Holquist con respecto a Bajtín, la concepción del lenguaje del filósofo ruso se basa en ‘an almost Manichean sense of opposition and struggle at the heart of existence, a ceaseless battle between centrifugal forces that seek to keep things apart and centripetal forces that strive to make things cohere’ (1981: xviii). Y en la obra de Montejo, junto al carácter centrífuga de la producción de las voces oblicuas, es notable hasta qué punto cada una de dichas voces se filtra a través de Eugenio Montejo: es él quien selecciona los fragmentos o poemas de un supuesto corpus más extenso, quien escribe un prólogo, quien escoge a veces hasta el título del libro en cuestión, y, en el caso de Blas Coll, es Montejo quien, como hemos visto, descifra y transcribe los textos del heterónimo, y, donde semejante faena le resulta demasiado difícil, prefiere suprimir lo escrito por el tipógrafo apócrifo (Montejo 2007: 32).

Sin embargo, hay dos factores en los que hemos de fijarnos antes de sacar tal conclusión. Primero, sería equivocado dar por descontado que el ‘Eugenio Montejo’ de estos prólogos, el Montejo editor, sea el mismo que el poeta ‘Eugenio Montejo’ (sin ir más lejos, los prólogos a las obras heteronímicas nos muestran detalles biográficos de aquél que claramente lo apartan de éste); segundo, y por consiguiente, sería igual de erróneo pensar que este Montejo editor sea menos una voz oblicua que el Montejo poeta.

El uso de un Montejo ‘filtro’, pues, sin lugar a dudas, es una estrategia aparentemente centrípeta, que pareciera conducir a la reafirmación de una figura autorial central, pero es una estrategia, también, que queda minada y subver-



tida por los textos de Montejo, las consecuencias de su praxis, y la índole del Montejo editor mismo.

## Fig. 2. Posibles contornos del ser autorial

De hecho, quisiera plantear una manera como el modelo de las consecuencias de la obra de Montejó que he propuesto va aún más allá de estas reflexiones, y aborda, además, la adopción problemática – así se acepte que es una adopción aleatoria – de un nombre aparentemente central a la que acabo de hacer referencia. El análisis de la obra heteronímica de Montejó que he ido tejiendo deja claro, sobre todo, que hay una diferencia entre una voz, o un nodo, que lleva cierto nombre y el ser autorial al que uno le asigna ese nombre. El ser autorial, pues, no se debería percibir como un punto o nodo en el que converjan numerosas otras voces, pues, por más que se separen el nombre y la voz que lleva ese nombre, en tal visión sigue imperante el concepto mental de un punto centrípeta. Más bien el ser autorial se ha de entender como un círculo con un centro *putativo* – el nodo en el que decidamos enfocarnos – donde ese centro *sólo* serviría de mecanismo por el que se le otorga un nombre al ser autorial (que sería el círculo). Cuán lejos extendemos el contorno del círculo depende de nosotros (fig. 2): es potencialmente infinito y se rehúsa a ser limitado, abarcando el área del campo vocal que queramos, campo, además, que cambia y se modifica con el transcurso del tiempo, siendo el *poliyó* al que se refería Montejó un ente que se expande sincrónica- y diacrónicamente. (Montejó una vez comentó que ‘las voces que encubre la palabra “yo” son muchas a lo largo de la vida’ (Bracho 2007: 446).)

Regresando a los escritos heteronímicos montejanos, descubrimos que, efectivamente, tal propuesta, basada en el principio de una expansión que sería, en teoría, sin fin, está apoyada a pequeña escala por los textos producidos por las voces oblicuas de Montejó, los cuales se niegan a ser limitados, delimitados, o definidos: el que haya tantos textos ausentes o que faltan, muchos de los que no están suprimidos (por Montejó), sino simplemente perdidos o destrozados, señala la imposibilidad de dar por terminada o definida (la obra de) una voz, los límites de esa voz; y, en el caso de Blas Coll, su cuaderno es un ejemplo prodigioso de la negación de los límites y confines del libro como artefacto físico:

Algunos de sus papeles han servido luego para decorar un tabique rústico. (Montejó 2007: 29)

También las hojas de las plantas sirvieron a Don Blas para anotar sus pensamientos’. (Montejó 2007: 64)

En esencia, entonces, el compromiso de Montejó con la heteronimia nos exige reflexionar de manera profunda sobre cómo concebimos al ser autorial, y, al mismo tiempo, constituye una forma de resistencia a las tendencias aislacionistas de los seres y sociedades humanos, sobre todo de los modernos. El ser autorial se nos presenta, pues, como una figura cuya difusión expansiva

coincide con el llamado general en la poética de Montejo a restituir los nexos que habrían unido alguna vez al ser humano con la naturaleza, con su prójimo, y con lo poético.<sup>1</sup>

Finalmente, cabe notar que el modelo del ser autorial y de la autoría que he extraído de la escritura oblicua montejiiana es un modelo al que Eugenio Montejo mismo pareciera haberse entregado plenamente. Pues Blas Coll no es el único cuyo nombre es sumamente incierto y mayormente fortuito, un modo conveniente, aunque poco acertado, de referirse a cierto ser autorial; ‘Eugenio Montejo’ es, de hecho, un seudónimo:

Mi nombre no es Montejo. Montejo es un seudónimo. Mi nombre es Hernández Álvarez, pero ninguno de esos es mi nombre. Mi nombre se pierde. (Szinetar 2005: 98)

El nombre esencial, el nombre que sería el ‘verdadero’ del ser autorial – el Verbo, el Logos – se pierde y se encuentra en el sinfín y sin límites exuberantes de las incontables voces en las que participa y que participan en él. ‘Concedo a cada hombre el derecho de hacerse llamar como desee, de reservarse para sí un nombre secreto’ (Montejo 2007: 30-1), declara el Montejo editor con respecto a Blas Coll. En una obra en la que Montejo se deleita en darse cada vez más nombres – más voces – que son ellas mismas polifónicas, plurivocales, no es de sorprender que su propio nombre secreto – ¿su ‘verdadero’ nombre? – haya sido un secreto hasta para sí mismo; como respondió una vez cuando se le preguntó ‘¿quién es en realidad Eugenio Montejo?’: ‘esa es la gran pregunta que me estoy haciendo desde que nací’ (Araujo 2004).

## Bibliografía

- Araujo, Elizabeth. 2004. “‘Hay que invocar la lucidez’”, *Tal Cual*, 14 julio 2004, disponible en <http://venepoetics.blogspot.co.uk/2004/07/hay-que-invocar-la-lucidez-ante-el-mal.html> [accedido el 13 de abril 2017]
- Bajtín, Mijail. 2003 [1986]. *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica)
- Barthes, Roland. 2013 [1967]. ‘La muerte del autor’, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Buenos Aires: Paidós), pp. 75-84
- Bracho, Edmundo. 2006 [2004]. ‘Respuestas para Edmundo Bracho’, en Eugenio Montejo, *Geometría de las horas: una lección antológica*. Selección, prólogo, y notas de Aldolfo Castañón (Xalapa: Universidad Veracruzana), pp. 357-65
- Castro, Juan Cristóbal. 2012. ‘La pérdida de la tradición: Eugenio Montejo y la

1 Véase Roberts (2009).

- búsqueda de Blas Coll', *Cuadernos de literatura*, 31: 162-96
- Cervantes, Lino. 2006. *La caza del relámpago (Treinta colígrafas)*, en Eugenio Montejo, *El cuaderno de Blas Coll seguido de La caza del relámpago por Luis Cervantes* (Caracas: bid&co. editor), pp. 83-127
- Cruz, Francisco José. 2006 [2001]. 'Entrevista a Eugenio Montejo', en Eugenio Montejo, *Geometría de las horas: una lección antológica*, selección, prólogo, y notas de Aldolfo Castañón (Xalapa: Universidad Veracruzana), pp. 367-80
- Dagnino, Maruja. 1997. 'Montejo: "La poesía es una verdad"', *El Universal*, 27 agosto 1997, suplemento 'Cultura y espectáculos', disponible en <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.co.uk/2016/07/maruja-dagnino-eugenio-montejo-la.html> [accedido el 13 de abril 2017]
- Foucault, Michel. 1969. 'Qu'est-ce qu'un auteur?', *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 (3): 73-104
- Gerendas, Judit. 2011. 'Eugenio Montejo y la decantación de la escritura', en Aníbal Rodríguez Silva (ed.), *Orfeo revisitado: viaje a la poesía de Eugenio Montejo* (Mérida: Universidad de los Andes), pp. 85-101
- Gomes, Miguel. 1997. 'El hacha de seda: Eugenio Montejo y la heteronimia', *Hispanamérica*, 26 (78), 95-100
- 1998. 'Postvanguardia y heteronimia en la poesía de Eugenio Montejo', *Hispanic Journal*, 19 (1): 9-22
- 2007. 'Montejo, la otredad y el tiempo literario', en Eugenio Montejo, *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo* (Valencia: Pre-Textos), pp. 11-24
- 2011. 'Juan Sánchez Peláez, Eugenio Montejo y la política del espacio', en Aníbal Rodríguez Silva (ed.), *Orfeo revisitado: viaje a la poesía de Eugenio Montejo* (Mérida: Universidad de los Andes), pp. 61-84
- Holquist, Michael. 1981. 'Introduction', in Mikhail Bakhtin, *The Dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin*. Editado por Michael Holquist, traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. (Austin: University of Texas Press), pp. xv-xxxiii
- Linden, Tomás. 1995. *El hacha de seda*. Prefacio y selección de Eugenio Montejo (Caracas: Editorial Goliardos)
- 2005. *Las velas y cinco poemas* (Caracas: Editorial Exlibris)
- López Ortega, Antonio. 1999 [1998]. 'El (pasajero) eclipse de la poesía', en *Recital: Jueves de poesía, Ciclo Poetas en voz mayor, Auditorium. 25 de junio de 1998*, presentado por Antonio López Ortega (Caracas: Espacios Unión), pp. 5-13
- Lupi, Juan Pablo. 2011. "'Higiene en la casa del habla": Eugenio Montejo's *El*

*cuaderno de Blas Coll*, *Hispanic Review*, 79 (3): 473-95

Montejo, Eugenio. 1974. *La ventana oblicua* (Valencia: Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo)

--- 1996 [1983]. *El taller blanco* (México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco)

--- 1998. *El cuaderno de Blas Coll* (México: Universidad Autónoma Metropolitana)

--- 1999. *Partitura de la cigarra* (Madrid: Pre-Textos)

--- 2002. *Papiros amorosos* (Madrid: Pre-Textos)

--- 2005 [1988]. *Alfabeto del mundo* (México: Fondo de Cultura Económica)

--- 2006. *Fábula del escriba* (Madrid: Pre-Textos)

--- 2007. *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo* (Valencia: Pre-Textos)

--- 2008 [1978]. *Terredad*, prólogo de Rafael Cadenas (Sevilla: Fundación BBVA)

--- 2012. *Disparate*. Ilustraciones de Gerald Espinoza (Caracas: Ediciones Ekaré)

Polo, Eduardo. 2005 [2004]. Chamario: libro de rimas para niños. Prefacio de Eugenio Montejo (Caracas: Ediciones Ekaré)

Roberts, Nicholas. 2009. *Poetry and Loss: The work of Eugenio Montejo* (Woodbridge:

Tamesis)

Rodríguez Jaramillo, Manuel Alejandro. 2014. 'Una escritura en espejo: la heteronimia poética en la obra de Eugenio Montejo' (*Tesis de maestría, sin publicar*; Universidad Nacional de Colombia), disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/46321/1/80827029.2014.pdf> [accedido el 13 de abril 2017]

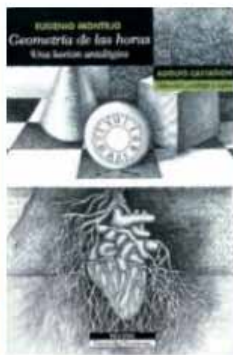
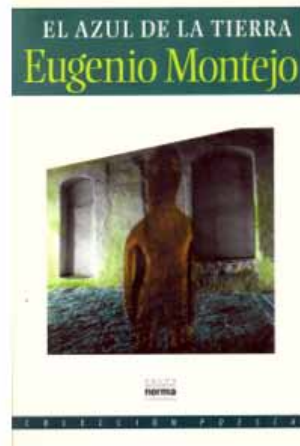
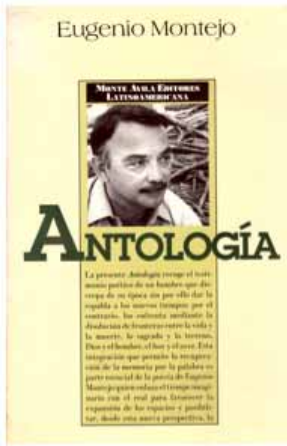
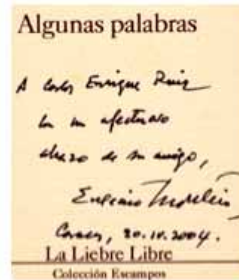
Rodríguez Silva, Aníbal. 2005. 'Poesía y poética: la escritura en espejo', en Aníbal Rodríguez Silva (ed.), *Eugenio Montejo: Aproximaciones a su obra poética* (Mérida: Universidad de los Andes, Consejo de publicaciones), pp. 71-81

Sandoval, Sergio. 2009 [1991]. *Guitarra del horizonte*. Prefacio y selección de Eugenio Montejo (Sevilla: Palimpsesto)

Seabra, José Augusto. 1974. *Fernando Pessoa, ou, O poetodrama* (São Paulo: Editora

Perspectiva)

Szinetar, Miguel. 2005 [1982]. 'La poesía es la última religión que nos queda', en Aníbal Rodríguez Silva (ed.), *Eugenio Montejo: Aproximaciones a su obra poética* (Mérida: Universidad de los Andes, Consejo de publicaciones), pp. 95-103



# “Estar aquí en la tierra” o la *terredad* como umbral

-Una lectura de *Terredad* de Eugenio Montejo-

*Estar aquí por años en la tierra*

María Gómez-Lara



El título de este ensayo debería ser más redundante aún: la *terredad* en *Terredad*, se me ocurre. Me quedo con un verso de Montejo, “estar aquí en la tierra” (Montejo, *Terredad*, 27) porque apunta hacia la palabra que se dibuja y desdibuja a lo largo de este poemario, haciendo equilibrio sobre el límite, en un umbral de materia y tiempo, de tacto y luz.

Eugenio Montejo era un poeta que elegía muy bien sus palabras, cada una debía encerrar la precisión, la contención, el silencio, el estruendo. No por nada su heterónimo, Blas Coll, quería encontrar una lengua limpia, económica, libre de redundancias, no por nada dijo Coll, “La lengua es la verdadera piel del hombre” (Montejo, *El cuaderno...* 23). Montejo, sin embargo, a diferencia del tipógrafo de Puerto Malo (que se propuso “*en su locura de exiliado la tentativa imposible de reformar la lengua de los suyos*” (13)), en general, no inventaba palabras, trabajaba con las que tenía y, por supuesto, las transformaba, las potenciaba, las llenaba de connotaciones y también de vacíos al ir las juntado una contra la otra como piedras, al ir deletreando su alfabeto del mundo.

Sobre las palabras de un poema dice Montejo en el ensayo “Fragmentario”: “En todas las palabras de un poema ha de leerse siempre su *necesidad*, vale decir que una por una deben convencernos de que están allí porque son más necesarias que otras no empleadas, incluso, lo que todavía es más complicado, son más válidas que el mismo silencio” (Montejo, *El taller...* 238). Teniendo en cuenta este papel fundamental, incluso fun-

dador, que Montejo le atribuye a cada palabra, llama más la atención el hecho de que *terredad* sea una de las pocas palabras que inventó. Cabe señalar que me refiero a la voz poética que firma como Eugenio Montejo, no a sus heterónimos, porque, aunque compartían temas y obsesiones, cada voz tenía una poética particular y una manera de abordarla. Lino Cervantes y Eduardo Polo, por ejemplo, inventaban palabras con frecuencia: Cervantes deshaciéndolas en los coligramas y Polo formando palabras nuevas para buscar una musicalidad en los poemas para niños de *Chamarío*.

Pero, volviendo a Montejo: apenas inventó algunas palabras (el verbo orfeear, es otra de ellas), incluso él mismo decía que prefería no hacerlo (citado por Ferrari): “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*” (Ferrari 28). Me parece que *terredad* no sólo es una palabra necesaria sino mucho más válida que el silencio, al menos para quien le interese estudiar la poesía de Montejo. Como dice Rafael Cadenas, “ya la palabra *terredad*, de entrada, posee carácter definitorio de toda su poesía” (Cadenas 11). Por eso quiero dedicarle este ensayo, para preguntarme por esta palabra que nos dejó Montejo, tan de la tierra y a la vez tan de canto.

En todos sus poemarios (tanto en los anteriores a *Terredad* como en los posteriores), la materialidad es fundamental y, curiosamente, aparece como un puente, como un umbral entre lo visible y lo invisible. *Adiós al siglo XX*, por ejemplo, es un poemario en donde la materialidad se manifiesta de muchas maneras, se convierte en poética. Sin embargo, es en *Terredad* en donde se decanta y se potencia esta idea que Montejo desarrollaría después y que quedaría, por supuesto, como cimiento de su poética, como primera piedra.

## Aquí entre dos nada

Para empezar a estudiar *la terredad*, vale la pena mencionar la definición que Montejo dio de ella en una lectura en Carmona. Rafael Cadenas la cita en su prólogo a la edición de *Terredad* de la Biblioteca Sibila. Con esta palabra Montejo quería “nombrar la condición tan extraña del hombre en la tierra, de saberse aquí entre dos nada, la que nos precede y la que nos sigue” (Cadenas, 11). De esta afirmación de Montejo tomo la propuesta de lectura para este ensayo: *la terredad* como un umbral. *La terredad* está tan anclada en la materia como en el tiempo, es nuestro estar aquí entre dos nada, en el soplo de una vela, entre el relámpago y el viento, dice Montejo en “Lo nuestro”. *La terredad* tiene mucho de umbral, de equilibrismo, entre la vida y la muerte, entre irse y quedarse. Como en “Mudanzas”, cuando descubrimos nuestra una identidad en el medio: “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” (Montejo, *Terredad*, 22). Tal vez *la terredad* es reconocer que

somos ese relámpago, el tiempo de estar vivos, algo que es tan táctil que nos cabe entre las manos y tan fugaz que se va con un relámpago.

Y, a propósito de la *terredad* dice Montejo, (citado por Américo Ferrari en su ensayo “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo”) “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. Sobre su contenido nada quisiera añadir para dejar que los poemas hablen por sí mismos con lo poco que tengan de valor” (Ferrari 28). Por lo mucho de valor que tienen, me propongo seguir las instrucciones de Montejo: uso las definiciones dadas por él como una guía, como una introducción, pero me referiré, sobre todo, a los poemas de *Terredad*, le daré la voz a los versos para que hablen por sí mismos: cada una de las partes de este ensayo se remitirá a alguno de ellos.

## **De la materialidad a la *terredad*: un salto hacia el umbral**

*con lo que somos o no somos, con la sombra*

Aunque, en principio, la noción de *terredad* podría parecer únicamente una exaltación de la materialidad, (y lo es) señalaremos, a lo largo de este ensayo, sus múltiples caras, su carácter limítrofe, de umbral, a la vez corpórea e incorpórea.

Es pertinente empezar el análisis con “Terredad”, el poema que le da el nombre al poemario y en donde Montejo plantea las distintas facetas de la *terredad* que desarrolla en otros poemas del conjunto y en los libros posteriores. La *terredad*, en primer lugar, parte de una condición material, de tierra, de estar en la tierra. Dice la voz poética de “Terredad”: “Estar aquí en la tierra: no más lejos / que un árbol, no más inexplicables; / livianos en otoño, henchidos en verano” (Montejo, *Terredad*, 27). La *terredad* es, entonces, nuestro estar aquí en la naturaleza, tan cercanos como los árboles, al vaivén de las estaciones. Sin embargo, también desde el comienzo del poema se plantea el carácter paradójico, limítrofe de la *terredad*. La *terredad* es también su negación, también ausencia, también sombra sin tierra. Estamos en la tierra “con lo que somos o no somos, con la sombra” (27), incluso la tierra, que sería en principio nuestra materialidad, podemos no traerla, puede ser ausencia, no deja de ponerse en duda, bajo una luz de incertidumbre: “sea quien lleve la tierra, si la llevan / o quien la espere, si la aguardan” (27).

Y, de nuevo, navegamos en el umbral: “A bordo, casi a la deriva, / más cerca de Saturno, más lejanos, / mientras el sol da vuelta y nos arrastra” (27). Así como no estamos más lejos que los árboles, a la vez, sí estamos lejos, estamos cerca de Saturno, vamos a bordo, pero la deriva, vamos como quien no va, casi desmintiéndonos, casi desandando.

## Un tiempo terrestre

*se mezclaron al tiempo terrestre*

Como lo hemos señalado en la introducción, la *terredad* es inseparable de la temporalidad y el tiempo es profundamente material para Montejo. Nuestra *terredad* es nuestro paso efímero por la tierra, es nuestro estar aquí entre dos nada, durante el tiempo que trajimos para estar vivos. La voz poética de “Terredad”, por ejemplo, señala que nuestro tiempo es frágil, vamos suspendidos, colgando de nuestra finitud, “suspensos de horas frágiles” (27), el tiempo es todo lo que trajimos al mundo y está tan a la deriva como nosotros, tan equilibrista.

Pero, a la vez, para referirse a nuestro estar vivos, incluso si nadie nos preguntó para nacer, dice la voz poética de “Setiembre”: “Nadie nos preguntó para nacer, / ¿qué sabían nuestros padres? ¿Los suyos qué supieron? / Ningún dolor les ahorró sombra y sin embargo/ se mezclaron al tiempo terrestre” (29). Empezar a vivir es un acto material, es mezclarse con la tierra a pesar del dolor, con el tiempo de la tierra, a pesar de la sombra que no podemos ahorrarnos. El tiempo, para Montejo, es táctil, es terrestre.

Ahora bien, así como nuestro tiempo se mezcla con la tierra, nosotros, en nuestro pasar efímero, fugaz, también dejamos una huella impresa en la tierra, dejamos nuestra *terredad* marcada en ella, así estemos hechos de relámpago. Hay una afinidad entre la tierra y nosotros, como si ella simpatizara con lo efímeros y materiales que vinimos. Dice la voz poética de “Duración”: “Dura menos un hombre que una vela / pero la tierra prefiere su lumbre / para seguir el paso de los astros” (35). Incluso, la tierra nos prefiere sobre otros seres más duraderos que, en la poesía de Montejo, aparecen siempre exaltados: “Dura menos que un árbol, / que una piedra; / se anochece ante el viento más leve, / con un soplo se apaga” (35). Y somos, también, más efímeros que lo efímero, más que un pájaro, más que un pez fuera del agua, no nos da tiempo y ya nos vamos: “Dura menos que un pájaro, / que un pez fuera del agua; casi no tiene tiempo de nacer; / da unas vueltas al sol y se borra/ entre las sombras de las horas” (35). Y aún, tan fugaces, de alguna manera nos quedamos, como *terredad*, dejamos un rastro material. Así como al nacer nos mezclamos con el tiempo terrestre, al morir nuestros huesos se mezclan con el viento: “hasta que sus huesos en el polvo / se mezclan con el viento” (35). Dejamos una huella en la tierra, la cambiamos, en sus vueltas imprimimos nuestra luz: “Y sin embargo cuando parte / siempre deja la tierra más clara” (35). Así de efímeros aclaramos la tierra. Volviendo a la idea del umbral, la *terredad*, además de materialidad, es luz (justamente luz, a medio camino entre la energía y la materia, entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo visible y lo invisible). Retomando los versos de “Lo nuestro”, nuestra *terredad* podría ser eso que somos, en el cuerpo y, a la vez, más allá de él, “la luz llenándote los ojos, no los ojos”, y “la llama que arde con la vela, no la vela, / la nada de donde todo se suspende”

(Montejo, *Adiós...* 12) o, en términos de *terredad*, ese umbral de tiempo, ese misterio de estar aquí entre dos nada.

## **La *terredad* en el umbral de lo sagrado: ¿una trascendencia material?**

*y la sangre recorre su profundo universo  
más sagrado que todos los astros*

Como se desprende de los versos anteriores de “Terredad”, la noción de *terredad* no está exenta de cierto carácter sagrado. Dice Cadenas, citando a Montejo a propósito de la *terredad*: “Entonces se le ocurrió esa palabra para decir nuestra condición de efímeros y al mismo tiempo lo “que nos impulsa naturalmente a la confraternidad, a la convivencia y a socorrernos unos a otros como toda religión, como todo principio ético lo dictan al hombre en todas las lenguas de la tierra” (Cadenas, 11). Aunque la dimensión sagrada de la poesía de Montejo desborda este ensayo y ha sido estudiada como una de las piedras angulares de su poética, aquí me interesa señalarla, no porque pretenda abarcarla, sino en la medida en que se requiere para resaltar la faceta, a su modo, sagrada, de la noción de *terredad* y, también, el vínculo íntimo que se crea entre la *terredad* y la escritura, como si nuestro estar en la tierra fuera una manera de escribirnos. La *terredad*, como la poesía, se mueve entre lo material y lo sagrado, sacraliza lo material, materializa lo trascendental, mejor dicho, hace equilibrio en el umbral. Cadenas llama a esta operación “sentido cósmico” (15). Y añade: “No se diferencia del cosmos y está en todas partes, en los astros o un grano de arena o en nuestro cuerpo. Es el mayor secreto a voces, que mucho importaría recordar” (15). Darío Jaramillo se refiere a la obra de Montejo así: “Hay aquí un sentido de trascendencia y de un orden oculto del mundo que, acaso, pueda ser intuido, a destellos, por la poesía” (Jaramillo 9). Sin embargo, este orden oculto no deja de estar contrapuesto, problematizado, y ahí es donde la trascendencia, en Montejo, podría hacerse *terredad*. El universo de la sangre es más sagrado que todos los astros, ese estar en la tierra, tan material, de alguna forma se sacraliza. Y los poetas guardan el canto de la tierra, son los custodios de la *terredad* (esto lo desarrollaremos más adelante en la parte sobre la poética) justamente, para inventar la cantidad de Dios que cada uno niega diariamente, para que puedan ser al fin ateos los hombres, las nubes, las estrellas (“Labor”). Sobre esta dualidad de credo y ateísmo dice Montejo en una entrevista a Francisco José Cruz:

Descreimiento y necesidad de trascendencia de nuevo una tensión antinómica [...] Alguna vez escribí que la poesía es un ajedrez que jugamos con Dios en solitario, quizá porque creo que ella resulta próxima a cierta forma de oración en su diálogo con el misterio. El caso es que en nuestros días encarna la última religión que nos queda [...] es necesario

aclarar que me refiero a una oración desnuda, monológica y nada común, muy distante del político ritualismo de las iglesias. Se trata de una oración dicha a un Dios que sólo existe mientras dure la oración. La única que se precisa, en fin, para inventar la cantidad de Dios que cada uno niega diariamente (Cruz, 463).

Cito aquí a Montejó, para proponer que ese universo sagrado que hay en la sangre, en el estar en la tierra, puede ser *terredad*, no sólo como materialidad sino en tanto umbral, en tanto existe mientras dura la oración, en tensión, cuando nuestra sangre es tan efímera como nuestro tiempo y, tal vez por eso, es trascendente de otra manera, trascendente en la tierra, podría ser, en el cuerpo, diría Cadenas, porque lo eterno vive de lo efímero, dice Montejó en “Pavana para una dama egipcia” (“Montejó, *Fábula...* 46).

## La vida como *terredad*

*Creo en la vida como terredad*

La afirmación de la vida, tan importante en la poesía de Montejó, es inseparable de la *terredad*. Sobre la vida en la obra de Montejó, dice Cadenas: “Puede afirmarse que en su poesía la vida trasciende el yo. Es la protagonista, algo inusual en un mundo donde aquel señorea a sus anchas, casi sin contrapesos” (Cadenas 7). Esta reflexión de Cadenas concuerda con varios poemas de Montejó que proponen una poética vital, entre ellos “Soy esta vida”, por supuesto. A la luz del concepto de *terredad*, cabe señalar que, para Montejó, la vida que queda es inseparable de la tierra, está cifrada en sus vueltas: “Soy esta vida que he vivido o malvivido / pero más la que aguardo todavía / en las vueltas que la tierra me debe” (Montejó, *Terredad*, 31). El estudio de la vida en la obra de Montejó desborda este ensayo. Intentaré dibujar aquí, entre todas las caras que toman la vida en su obra, la de *terredad*, la de forma terrestre. Así comienza “Creo en la vida”: “Creo en la vida bajo forma terrestre, / tangible, vagamente redonda, menos esférica en sus polos, / por todas partes llena de horizontes” (64) y concluye, más adelante, “Creo en la vida como terredad, / como gracia o desgracia” (64).

De nuevo, la *terredad* está en el umbral: es tangible pero su redondez es vaga, está llena de horizontes. Montejó dice en una entrevista a Edmundo Bracho que “Creo en la vida” es: “una suerte de Credo. Un breve Credo que privilegia la afirmación de la vida sobre la angustia de la muerte” (Bracho 446). Y, repito, el credo es inseparable de la *terredad*, de esa noción fronteriza que Montejó edificó, cree en la vida porque es *terredad*, como forma redonda y vaga, como misterio, tal vez. La *terredad* también está hecha de misterio. A propósito de eso, como ya lo habíamos citado, Montejó dice que la *terredad* designa “la condición misteriosa de nuestros días en la Tierra” (Ferrari 28).

Arturo Gutiérrez Plaza señala la importancia de la vida en la poesía de

Montejo y la vincula con la *terredad*. Si bien me parece que la definición de Gutiérrez Plaza de *terredad* es un poco amplia porque la equipara a la realidad y el concepto de *terredad* que se desprende de los poemas de Montejo está más delimitado, creo que su análisis es muy pertinente a propósito del vínculo que se forma entre la vida y la *terredad* en la poesía de Montejo y, también, en el señalamiento del papel del misterio. Dice Gutiérrez Plaza en su ensayo “El alfabeto de la *terredad*: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo”:

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” (Gutiérrez 557).

Ese contacto con la vida, al que se refiere Gutiérrez Plaza, se llena de *terredad*, se hace umbral. En “Epístola sin forma”, por ejemplo, dice la voz poética: “No nos pidas más forma que la vida, / tal como vino entre las horas/ del tiempo en que crecimos” (Montejo, *Terredad*, 23). Y dice, luego de volver a la idea de que la *terredad* es tiempo: “No había más forma en la palabra que la vida / y lo demás fue azoro en nuestros huesos, / o rencor de las piedras/ como quien planta casa/ en un solar ajeno” (23). La vida, además de ser nuestro estar en la tierra, bajo forma terrestre, es también un sobresalto, es una incomodidad en los huesos, es ser extranjeros, ajenos en nuestro cuerpo, “tuyo es el tiempo, no tu cuerpo”, dice Montejo en “Lo nuestro”. La vida no es exactamente el cuerpo pero tampoco es incorpórea, es tacto, es luz, es tiempo, es *terredad*, es umbral, es forma pero no polvo. La vida, además, es un despertar en la tierra, está en el umbral entre el sueño y la vigilia. Y la muerte es despertar en otra parte, es un color que no basta. Dice la voz poética de “Madonas”: “estar aquí en la tierra con el sol en las manos / el sueño es un color más inmortal /pero no basta” (49).

## **De la tierra al canto: la *terredad* hecha poética**

*La terredad de un pájaro es su canto*

Ya en “Soy esta vida” se intuye que, para Montejo, la formulación vital es una poética y viceversa, vivir es un escribirse, la vida nos escribe, nos lleva la mano. La voz poética comienza declarando que es la vida, “Soy esta vida que he vivido o malvivido” (31). Y, rápidamente, la vida se convierte en escritura, está escrita con tiempo en el libro indescifrable: “La que he vivido tal como fue escrita/ hora tras hora/ en el gran libro indescifrable” (31). Y, al final del poema, la relación de escritura se invierte: ya no es la vida la que está escrita sino nosotros, ella nos escribe, ella le lleva la mano al poeta cuando vive/es-

cribe su vivir: “la que trato de asir cada segundo/sin saber si está aquí, si es ella la que escribe /llevándome la mano” (31). De hecho, este carácter temporal, efímero, un poco inasible pero también material podría leerse en este poema. La vida es inasible segundo a segundo y, a la vez, es una presencia que mira al poeta desde un taxi, que lo recuerda sin haberlo visto, que le mueve la mano al escribir, es umbral, ausencia y presencia, volátil y material. El vínculo entre poética y *terredad* que plantea Montejo empieza a insinuarse en “Soy esta vida”: el estar aquí en la tierra no es sólo tiempo y tacto, sino también palabra, verso, canto, escritura.

Esta relación entre *terredad* y poética, sin embargo, viendo la *terredad* como un umbral, como un estar entre dos nada, se hace más evidente aún en otros poemas: “No había más forma en la palabra que la vida” (23) dice la voz poética de “Epístola sin forma” justo después equiparar la vida con el cuerpo, con el tiempo. La vida está en la palabra, es una presencia material y temporal en la palabra, como poética. Y, en “La terredad de un pájaro”, este vínculo se explicita hasta llegar a la formulación de una poética de la *terredad*.

En la poesía de Montejo las imágenes de los animales que cantan, especialmente el pájaro, la cigarra y el gallo, funcionan como espejo para hablar del poeta y de su oficio, para crear una poética. Esta es una recurrencia en todos sus poemarios y, en *Partitura de la cigarra*, es el tema principal: el canto de la cigarra es la imagen de la que se apropia Montejo para escribir ese poemario-poética. Pero, volviendo a *Terredad*. “La terredad de un pájaro es su canto/ lo que en su pecho vuelve al mundo / con los ecos de un coro invisible” (59). En las partes anteriores, hemos señalado que la *terredad* es una condición limítrofe, de umbral entre la materia y el tiempo, a la vez de tacto y de luz. Aquí, sin embargo, dice específicamente la voz poética que la *terredad* de un pájaro es su canto y es, además, el eco de lo invisible, las voces de los pájaros ausentes que resuenan en su voz, “Su terredad es el sueño / de encontrarse en los ausentes” (59). Y es, también, lo que hay de efímero en su cuerpo, lo pasajero de sus alas, el tiempo que trae para estar vivo, pero es ante todo un canto que viene de muy lejos y que no termina de entender, pues está más allá de él: “de repetir hasta el final la melodía / mientras crucen abiertas los aires / sus alas pasajeras, / aunque no sepa quién le canta/ ni por qué” (59).

El pájaro es un relámpago, es fugaz, pero es sobre todo su voz, que lo sobrepasa y sobrepasa su finitud, y allí también está su *terredad*: “y es sólo su voz lo que defiende, / porque en el tiempo no es un pájaro, / sino un rayo en la noche de su especie, / una persecución sin tregua de la vida, / para que el canto permanezca” (59). Esta idea de la permanencia del canto se desarrolla ampliamente en *Partitura de la cigarra*. Lo que me interesa resaltar aquí, sin embargo, es la carga metaliteraria que toma la imagen del pájaro, dándole una dimensión de poética a la *terredad*: la *terredad* como canto.

Y, en “Labor”, la poética se hace más evidente, la analogía entre poesía y canto se explicita: son los poetas los que guardan el canto de la tierra. Dice la

voz poética de “Labor” “Para que Dios exista un poco más, / –a pesar de sí mismos –/ los poetas / guardan el canto de la tierra” (69). El poeta, como el pájaro, es depositario del canto y quizás sea esa su *terredad*. Tal vez, así como cada uno trajo su *terredad* para estar vivo, la poesía podría ser la *terredad* de los poetas, la *terredad* que nos salva a todos. Tal vez la poesía es ese canto, esa luz que viaja de lo visible a lo invisible, ese efímero estar en la tierra que, sin embargo, permanece.

### **Bibliografía primaria**

- Montejo, Eugenio. *Adiós al siglo XX*. Bid & co. editor: Venezuela, 2004.
- Montejo, Eugenio. *Alfabeto del mundo*. Fondo de cultura económica: México, 2005.
- Montejo, Eugenio. *El cuaderno de Blas Coll*. Bid & co. editor: Venezuela, 2006.
- Montejo, Eugenio. *El taller blanco*. Universidad Autónoma Metropolitana: México, 1996.
- Montejo, Eugenio. *Fábula del escriba*. Pre-textos: Valencia, 2006.
- Montejo, Eugenio. *Partitura de la cigarra*. Pre-textos: Valencia, 1999.
- Montejo, Eugenio. *Terredad*. Biblioteca Sibila: Sevilla, 2008.

### **Bibliografía secundaria**

- Cadenas, Rafael. “Notas para un estudio” en Montejo, Eugenio. *Terredad*. Biblioteca Sibila: Sevilla, 2008.
- Bracho, Edmundo. “Respuestas para Edmundo Bracho” en Montejo, Eugenio. *La terredad de todo*. Selección y prólogo de Adolfo Castañón. Ediciones El otro, el mismo: Mérida, 2009.
- Ferrari, Américo. “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo” en Montejo, Eugenio. *Alfabeto del mundo*. Fondo de cultura económica: México, 2005.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. “El alfabeto de la terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo.” *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) LX, 166-167 (1994): 549-560.
- Jaramillo, Darío. “Prólogo” en Montejo, Eugenio. *Adiós al siglo XX*. Ediciones Brevedad: Bogotá, 2000.

# *El ronco clamor. Reflexiones sobre Partitura de la cigarra de Eugenio Montejo*

Gina Saraceni

*Los sonidos son eventos dinámicos, no cualidades estáticas, por consiguiente son transeuntes por naturaleza. Aquello que los caracteriza no es el ser sino el devenir.*

*Adriana Cavarero*



## **1. El oído de la poesía**

**E**n enero del 2015 el proyecto científico LIGO detectó la señal de ondas gravitacionales en el universo: “estas ondas son arrugas en la tela del espacio-tiempo”, dice una de las noticias que reseñó este descubrimiento, y “se producen por eventos cataclísmicos, tales como la fusión entre dos agujeros negros, o dos estrellas de neutrones” (“Corren rumores” s.p.). La importancia de este acontecimiento científico consiste en que si antes podíamos ver el universo a través de las ondas electromagnéticas, ahora también lo podemos escuchar mediante estas vibraciones que suenan “como el piar de un pájaro” (s.p).

La posibilidad de escuchar el sonido del universo naciendo y de la galaxia expandiéndose no es un asunto que le compete solo a la ciencia, a la astrofísica, sino también es un motivo de indagación poética. La pregunta sobre cómo suena el cosmos y de qué manera podemos registrar su materia acústica es una preocupación central de poeta venezolano Eugenio Montejo (Caracas 1938 - Valencia 2008) quien escribió toda su obra

con el oído atento a “anotar” los sonidos de la tierra y de los seres vivos — hombres, animales y plantas—.

¿Cómo habla la lengua de la escucha y cuál es el “conocimiento” que otorga el órgano auditivo? Montejo parece responder a estas preguntas en uno de sus últimos libros, *Partitura de la cigarra* (1999) en el que pone a sonar, dentro del poema, al insecto más estridente y ensordecedor del reino animal cuya mera existencia ocurre en el sonido. La cigarra y su canto constituyen la posibilidad de explorar la conexión sensorial que la escucha establece con el mundo y las formas de conocimiento que de esta se desprenden. Aquí la poesía tiende el oído hacia los sonidos de la vida —de la naturaleza, de los animales, del trabajo, del afecto, de la memoria— y a la vez ella misma es canto encarnado en el “treno monótono” de la cigarra que se derrama entre las cosas del mundo y las impregna con sus vibraciones y ondas.

Es importante destacar que, desde sus orígenes, la poesía se ha ocupado de eso que de lo humano no es saber ni verdad, “sentido sensato”. Jean Luc Nancy, en el libro *A la escucha* (2007), plantea la diferencia entre el orden de lo visual como el orden propio de la filosofía que le da forma e organización a las cosas y propicia conocimiento y comprensión del mundo; y el orden de lo sonoro relacionado con el ámbito de lo sensible: con el modo de sonar y de sentir más que de significar de la vida; lo sonoro como aquello que “arrebata la forma . . . la ensancha, le da una amplitud, un espesor, una vibración o una ondulación . . . Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia” (Nancy 12). De lo anterior se desprende que, a lo largo de la historia occidental, la filosofía se ha resistido a la escucha porque el conocimiento y la verdad son un asunto de la visión: saber es ver. El oído, debido al carácter inestable, proliferante, transitorio, afectivo de la materia acústica, desestabiliza el orden del conocimiento establecido por el ojo. Por el contrario, el oído poético ha abierto su tímpano para sintonizarse con el rumor de las emociones, los murmullos, las resonancias, los tonos, los ecos, los acentos de lo viviente y dar cuenta de un “sentido sensible”, “no inmediatamente accesible”, indeterminado, opaco más próximo al ámbito de lo intensivo que de lo discursivo.

A partir de los anterior, Nancy se pregunta: “¿El filósofo no será quien entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?” (11); y con esta interrogante se refiere al hecho de que la historia de la filosofía es también la historia del establecimiento del logos, de la palabra, de la voz significativa (*phoné semantiké*) en descrédito de la pura *phoné*, de la materialidad de lo sonoro que constituye un más allá o un más acá de la significación, casi diríamos, su servidumbre.

Adriana Cavarero en el libro *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (2003) plantea algo similar cuando observa: “la metafísica sueña desde siempre un orden videocéntrico de puros significados: el significante verbal”, es

decir la materia sonora que constituye toda palabra, “es, para esta, un estorbo y lo es aún más en la medida en que se obstina a radicarse en la esfera acústica” y que, a causa de su corporalidad (el sonido sale de la garganta y de las cuerdas vocales) perturba el paradigma metafísico e interrumpe su ley (51, 53, 56; la traducción es mía).

A razón de lo anterior cabe mencionar aquí un ensayo de Julio Ramos titulado “Descarga acústica” (2010) en el que se alude a un episodio que muestra el efecto que causa en el cuerpo del filósofo el “sobresalto sonoro” producido por un ritmo musical. Se trata de la referencia a lo que le ocurre a Walter Benjamin en su viaje a Marsella en 1932 cuando escucha por primera vez el jazz: “He olvidado con qué motivación me permití marcar su ritmo con el pie”, escribe en sus apuntes, “eso va en contra de mi educación y no ocurrió sin forcejeos interiores. Hubo momentos en los que la intensidad de las impresiones acústicas eliminaba todas las demás” (en Ramos 49-50). Este ejemplo muestra, siguiendo los argumentos de Ramos, que la “descarga acústica” afecta a “cualquier sujeto que exponga demasiado el oído, el cuerpo, a la intensidad musical, al alboroto de voces o, simplemente a las variaciones múltiples que transitan el plano sonoro ajeno a las demarcaciones del sentido” (50). El filósofo entonces, no solo pierde el control de sus pies y de su cuerpo sino también el de su lengua en el sentido de que, para relatar la experiencia de “la dislocación sensorial” que le causa “la estampida de una música nueva” (49) tiene que recurrir al estilo narrativo y dejar de lado el filosófico. Más específicamente, lo que quiero señalar es que así como el pie de Benjamin no puede evitar seguir el ritmo del jazz a pesar de las reglas de su educación, del mismo modo la lengua filosófica necesita perder su rigidez formal, interrumpirse, ensancharse, perturbarse para nombrar el “excedente inaccesible del discurso” (51) que el viaje a las orillas de la modernidad europea revela. La escucha entonces no solo implica una afectación sensorial sino también estilística: el ritmo no solo disloca el cuerpo sino también la escritura que pierde la sensatez y la inteligibilidad del orden discursivo para vibrar y resonar según la lógica de la intensidad y de la variación. La escucha es también, entonces el saber que Steven Feld ha denominado *acustemología* para “sugerir una unión entre acústica y epistemología e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de estar en el mundo” y explorar “las relaciones históricas y reflexivas entre oír y hablar, escuchar y sonar” (Feld 226).

Este breve recorrido por el “giro acústico” de la filosofía contemporánea tiene la finalidad de darle un marco a la lectura que voy a realizar de *Partitura de la cigarra* para relacionar este libro con las implicaciones políticas que tiene la escucha como espacio de aparición de otros modos de lo viviente y otros saberes más próximos al orden sensorial y afectivo que al logocéntrico discursivo.

Quisiera explorar, a partir de lo anterior, dos aspectos complementarios del libro de Montejo ambos vinculados a la idea de la poesía como caja de reso-

nancia de los sonidos de la vida que pertenecen a un sensorio diferente al que gobierna el ojo. El primero se refiere al animal ya no “como signo de una alteridad heterogénea”, como “marca de un afuera inasimilable para el orden social”, sino como “instancia de una cercanía”, “de una nueva proximidad” con el hombre “que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos” (Giorgi, *Formas comunes* 13). La cigarra como cuerpo resonante y vibrante se convierte aquí en lugar de aparición de una comunidad en la que se suspende la lógica de la especie y se instaura la del sonido: lo común aquí es la capacidad de sonar de lo viviente y no de pertenecer a alguna clasificación establecida por la ley biopolítica. A partir de una aproximación a la morfología de la cigarra me interesa mostrar de qué modo el canto animal es la cifra de lo cósmico y de lo doméstico, de lo que es de todos y de lo que es de cada uno, de lo común y de lo íntimo; canto que despliega un “tiempo flotante” (Deleuze 150) compuesto de duraciones heterogéneas —anacronismos, memorias, espectros, instantes presentes— y de “moléculas sonoras” que hacen resonar los afectos del mundo como sonidos en constante devenir y variación. El segundo aspecto, relacionado con el anterior, se refiere a la relación entre insecto y poema, canto y poeta para para pensar los modos como la poesía se confronta como la “descarga acústica” de la cigarra que es también el sonido del mundo para escribirla y darle una lengua, otra partitura de la lengua.

## 2. Lámpara sónica

*se oye siempre una cigarra y otra cosa*

Eugenio Montejo

En el reino de los animales hay algunos bichos como el grillo amplificador, la rana coquí, el camarón pistola, el kakapu o la cigarra que emiten sonidos tan potentes que se escuchan a muchos kilómetros de distancia y cuya intensidad no se corresponde con el tamaño de su cuerpo. Animales diminutos que ocupan el mundo más con su canto que con su cuerpo y que irradian una materia acústica expansiva e incesante que deviene en sonido del mundo.

La cigarra es el insecto que Montejo elige para mostrar cómo suena la poesía cuando se convierte en espacio de resonancia y reverberación del cosmos. Se trata de un animal que tiene en el costado abdominal un aparato llamado estridulatorio, constituido por unas membranas llamadas tímpanos y unas cámaras de aire que emiten un sonido persistente que sirve para que los machos atraigan a las hembras. Muchas veces este aparato produce una presión sonora tan fuerte que causa la muerte del macho. Estas características de la morfología de la cigarra señalan que se trata de un animal que muere por su canto, por un canto de amor.

En *Partitura de la cigarra*<sup>1</sup>, Montejo se acerca al animal y crea con él una zona de vecindad y de indistinción en la que el chirrido del insecto y la cadencia del poema entran en un proceso de contagio e intercambio. Ambos son un llamado de la vida a los seres vivos; ambos hacen visible, a través del canto, el misterio del mundo, no para resolver su enigma, sino para dar cuenta de la imposibilidad de su comprensión. “No hay un oído absoluto”, dice Deleuze, “el problema es adquirir un oído imposible –hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”. (Deleuze 152). Montejo, a través del de la cigarra, “hace audible” el secreto del cosmos, el complejo tejido de afectos que lo constituye y que se manifiesta mediante moléculas sonoras: “Tal vez éste sea el sonido del mundo./Tal vez así suenen los astros girando en sus órbitas,/así suene el azul,/así suene la noche” (Montejo, *Partitura* 49). El volumen del canto de la cigarra es a la vez el volumen sonoro del cosmos en su diversidad y diferencia. El poema funda una alianza entre las materias acústicas del mundo que entran en conexión unas con otras y conforman una lengua ajena a las demarcaciones discursivas cuya singularidad consiste en sonar porque la comunicación de lo viviente consiste aquí en su capacidad de tocar y ser tocado por lo que suena.

La cigarra además de llenar la tierra con su “verde canto”, con “el grito idéntico desde hace milenios” (60) también alumbró el mundo para mostrar lo que el ojo del filósofo no alcanza a ver: “lámpara sónica”, llama Montejo la potencia de este insecto que ilumina el mundo con su chirrido, “hasta que deja su cuerpo reseco/a la intemperie, entre las ramas de los árboles./.../ Queda en el viento su ceniza cantora/que se dispersa ya inaudible/hasta que su rumor regrese en otro cuerpo,/en otro vuelo de sus alas” (47). En este poemario, Montejo parece decirnos que hay que abrir el oído a lo inaudible hasta perforarse los tímpanos<sup>2</sup>. Así como la cigarra “se quemó de música”, el poeta se ensordece porque elige “saltar fuera del lenguaje”, “renunciar a la sociedad de los hablan” para entregarse “a la música de la lengua cuando la lengua no es todavía lenguaje”, al llamado animal (Quignard 14-18) y de este modo proponer otro reparto de lo sensible fundado en la escucha y la resonancia y no en las clasificaciones y sujeciones del “sentido sensato”.

La muerte de la cigarra a causa de “las llamas de su canto” no implica la interrupción de su existencia sino su continuación en varias formas de lo viviente que vuelve inoperante cualquier distinción entre el árbol, la nieve, la gentes, la tierra, el padre, el bosque... porque la poesía lo convierte todo en cuerpos sónicos que existen porque suenan juntos. En este sentido la obra de Montejo se afilia a otras propuestas de la literatura latinoamericana contemporánea que plantean la existencia de lo que Gabriel Giorgi denomina “sobre-

---

1 En este trabajo me voy a concentrar en la segunda parte de *Partitura de la cigarra* que tiene el mismo título y específicamente en la serie de poemas (I-XVII) numerados en romanos. Voy a utilizar la edición de Pretextos, Valencia (47-72).

2 Gilles Deleuze en *Crítica y clínica*: “De lo que ha visto y oído el escritor regresar con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde está encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros” (9).

vida” para referirse a “esta *vida* que atraviesa lo inerte y lo inorgánico”, a “esta zona de pasaje o de tráfico entre lo vivo y lo muerto” donde se juega “una discusión clave para la reflexión o el pensamiento a la vez estético y biopolítico del presente” (“Paisajes” 128). Reconocer en *Partitura de la cigarra* la presencia de estas vidas muertas que siguen resonando en otras materias del mundo implica la pregunta que se hace Giorgi sobre “cómo pensar . . . nociones de vida que no queden atrapadas en la ‘cosa viviente’, en la reducción biologicista, ni en el yo como figura de la autonomía, y que iluminen modulaciones relacionales, no esencialistas y no antropocéntricas de lo viviente: entre humano y no-humano, entre orgánico e inorgánico, entre tiempos heterogéneos de los cuerpos y las materias” (129).

La partitura de Montejo modula estas relaciones fuera de todo sistema clasificatorio y traza otro orden de lo viviente fundado en el eco y la reverberación. La cigarra muere y queda su “ceniza cantora” que se prolonga en otros cuerpos; “cada nota vibrando se fragmenta,/se oye siempre una cigarra y otra cosa” (53): la voz del padre, “el grito del bosque”, “el habla profunda de la tierra” (58), el rumor pensativo de los árboles” (55); “algo que no cabe en su canto pero lo menciona,/algo que no muere con ella pero la acompaña,/algo que precisa de la cigarra para escucharse” (53); “ella y el eco que la fija al viento,/ella y los coros que la preceden o acompañan,/la mensajera de los campos que llega a las ciudades,/el sonido forestal de la tierra,/la maestra de Orfeo, la reina maga” (54). El canto de la cigarra opera por intensidad y variación y se despliega por toda la galaxia registrando “el insondable enigma de las cosas” (57); “un órfico grito que manda la tierra/y en su carne de insecto se queda sonando” (61).

El poema VII resulta particularmente significativo para mostrar la brevedad sonora de este diminuto insecto cuando deja de ser cuerpo para convertirse en puro canto (“el canto es ella misma” 63); cuando su cuerpo se gasta y desaparecen “ojos, alas, sombras” y “queda intacto lo cantable” (63):

*Ya es pura ceniza la cigarra,  
solo en mi corazón se oye su canto.  
Está dormida lejos de su música  
yace a la luz de una remota estrella,  
solo han quedado restos de su cuerpo,  
sus secos ojos, su materia marchita,  
se alejó más allá de su grito  
quién sabe dónde, hacia otro bosque,  
hacia algún árbol de ramas siderales.  
Ya ha restituido cuanto le dio la tierra,*

*patas y antenas, anillos, talle cónico,  
su alado tórax, su címbalo sonoro,  
su traje tenue, color de oliva griega,  
y nos dejó su sombra, como una carta  
a la puerta del bosque,  
después voló sin nada a lo invisible,  
al otro lado de la partitura,  
donde, por toda huella, queda el viento  
y el rumor pensativo de los árboles...  
solo en mi corazón se oye su canto.*

*Está alumbrando desde una estrella lejos,  
está dormida fuera de su música  
soñando que podemos cantar lo que cantaba,  
ella y su verde silencio compacto,  
ella y el grito que inventa su quimera,  
lo que canta en nosotros desde su ceniza,  
desde sus alas sin alas que elevan su vuelo  
hacia la lumbre musical de los astros. (55-56)*

La cigarra muere y se convierte en resto orgánico que se descompone y reintegra al ciclo vital de la tierra y también en resto sonoro que alumbró el universo desde su condición espectral que regresa para proseguir su canto en otros cuerpos y materias vivientes. Montejo propone aquí un devenir-cigarra del mundo al establecer una correspondencia entre lo más pequeño —el insecto— y lo más grande —el cosmos, la galaxia—, lo más singular y lo común que consiste en la capacidad de sonar y resonar de lo viviente. El canto del animal es el canto de todos. Esto supone una concepción de la vida como potencia de vibración de los cuerpos y capacidad de ser afectados y de afectarse mutuamente a través de ondas y descargas acústicas. La vida como partitura musical (conjunto de partes sonoras), donde cada parte ejecuta su sonido para dar cuenta de un reparto de lo sensible (Rancière) fundado en el llamado, el canto, el murmullo que configuran una inteligibilidad “sensible” y no “sensata, lugar “de la resonancia, de su tensión y rebote infinitos” (Nancy 47):

*Por más que los sonidos se dispersen  
basta con escucharlos uno a uno  
para saber que no existen –son ecos,  
hondos lamentos errando a la intemperie  
ya desasidos de sus sombras,  
coros sin cuerpo ni materia,  
masa suspensa de sonidos  
que a la velocidad del viento vuelven  
de casa en casa.  
Cantos abandonados en el aire,  
música que en lentas islas flota,  
coros que cada cigarra amontona  
y de año en año retornan a la tierra  
con clamores profundos, pero apócrifos,  
que no pertenecen a nadie... (70)*

La resonancia y el eco entonces como formas de la sobrevivencia que remite a un tiempo anterior que adquiere otra existencia en lo que queda de la vida, en el resto de la materia que suena como “trozos de gritos perdidos” (71).

### **3. La escucha del poeta**

*No todo lo que amamos, si ellas cantan,  
se habrá perdido para siempre.*

Eugenio Montejo

El poeta está dentro de su casa cuando de pronto irrumpe “el grito extenuante” de la cigarra. Entonces el poeta se enfrenta con la impotencia de no saber escribir aquello que oye: “no sé qué hacer con ese grito,/no sé cómo anotarlo” (*Alfabeto* 73).<sup>3</sup> El sonido del mundo invade el espacio doméstico

<sup>3</sup> Este verso pertenece al poema “Los árboles” del libro *Algunas palabras* (1976) que, junto con otros textos de Montejo da cuenta del interés del poeta por el sonido animal y por la escucha. Aquí el animal al que se refiere el autor es el tordo que reaparece en varios textos de *Partitura de la cigarra*.

que el poeta habita para volverlo cósmico. De esta manera el “canto verde” de la “reina maga” (54) se vuelve un asunto crucial para el poeta que se pregunta cómo leer su partitura que “custodia los tonos sagrados/del insodable enigma de las cosas” (57).

La respuesta está en la poesía misma como “un lenguaje, en la medida en que es un defecto de lenguaje”; un lenguaje que “no dice propiamente lo que dice” (Rancière 76), que no habla para significar sino para sonar, tensar, intensificar el sentido, no para volverlo comprensible, sino para liberar su potencia de variación: “De la la voz verde a su silencio blanco/viaja algo más que música, /algo que sobrepasa todo canto” (61).

Para anotar el grito del cosmos el poeta necesita adquirir —como se dijo más arriba— un “oído imposible” para hacer audibles fuerzas vivientes, “formas volantes” (61), “lo que queda detrás del sonido” (65), tiempos remotos y actuales, singulares y universales que se entrelazan y “anudan” en una trama indeterminada, prediscursiva, asignificante donde la vida y la sobrevida se manifiestan a través de su modo de sonar y resonar.

No hay poesía sin escucha; no hay cigarra sin canto; no hay poema sin sonido. El poeta tensa el oído hacia el canto del mundo y reconoce en ese grito de todos y de cada uno, la voz del padre que lo interpela y le habla desde otro tiempo que regresa en la música animal:

*La voz de mi padre que está en el silencio*

*y regresa en el canto de la cigarra.*

*La amada voz que llega aquí de lejos*

*desde un tiempo sin horas*

*a llamarme.*

...

*¿No he de escuchar en sus sonos mi nombre  
como a diario las voces de casa me llamaban?*

...

*Allá a lo lejos suena el canto verde,*

*allá a lo lejos sigo oyendo mi nombre*

*en esa voz que sale del fondo de la tierra*

*y atraviesa el cuerpo del insecto que canta,*

*la voz que torna más rumoroso el viento*

*y más compactas las piedras del paisaje (58-59).*

En este poema Montejo muestra cómo la herencia del padre como voz y llamado, como propiedad simbólica y afectiva, excede su genealogía, se desorganiza y se altera para convertirse en legado del mundo. Por esta razón, el hijo necesita ser heredero de otro modo, fuera del protocolo familiar y a partir de una forma de vinculación alternativa —ni biológica, ni jurídica, ni científica— donde su nombre es el suyo y el de cada cuerpo que constituye el orden cósmico y vibra ante “esa voz que sale del fondo de la tierra”.

El poeta que escribe en la intimidad de su casa es asaltado por el “ronco clamor” del insecto que lo confronta con la partitura de su canto. Sin suerte intenta leerla pero los ojos no comprenden la materia vibrante de su lenguaje. Es con el oído como logra acceder al “sentido sensible” de la partitura y a sus ondas acústicas que tocan su cuerpo cambiando su relación con el universo. De este modo, la mínima y cósmica cigarra entra en el cuerpo del poeta y se aloja en su corazón para seguir cantando: “quizás en vez de corazón tengas una cigarra” (71). De este modo, la poesía convierte a la cigarra en órgano donde pulsa la vida y suenan las emociones del mundo.

## Obras citadas

- Cavarero, Adriana. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli. 2003.
- “Corren rumores del hallazgo de ondas gravitacionales”. *Scientific American. Español*. En línea. 12/1/2016. Consultado 23/6/2017. [scientificamerican.com/espanol/noticias/corren-rumores-del-hallazgo-de-ondas-gravitacionales/](http://scientificamerican.com/espanol/noticias/corren-rumores-del-hallazgo-de-ondas-gravitacionales/)
- Deleuze, Gilles. “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007. 149-152.
- Feld, Steven. “A Rainforest Acoustemology”. En *The Auditory Culture Reader*. Michael Bull y Les Back, Eds. Oxford/New York: Berg, 2003. 223-240.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora. 2014.
- . “Paisajes de sobrevida”. *Catedral tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol.4-n. 7 (2016): 126-141.
- Montejo, Eugenio. *Partitura de la cigarra*. Valencia: Pre-textos. 1999.
- . *Alfabeto del mundo*. Ciudad de México: F.C.E. 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 2007.
- Quignard, Pascal. *Butes*. Buenos Aires: El cuenco de plata. 2011.
- Ramos, Julio. “Descarga acústica”. *Papel Máquina*. 4 (2010): 49-77.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. 2009.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM. 2009.
- Ecos de voces montejanas en una caja de resonancia triangular

# ECOS DE VOCES MONTEJIANAS EN UNA CAJA DE RESONANCIA TRIANGULAR

Arturo Gutiérrez-Plaza



No son muchos los escritores que, habiendo cultivado varios géneros literarios, hayan logrado una atención y ponderación crítica, digamos, equitativa. Es decir, una en la que no se haya privilegiado la valoración de la obra de ese escritor en un género en particular, en desmedro, minusvalía o simplemente desatención de los otros. Este fenómeno pareciera más evidente en el caso de escritores cuya obra aún se encuentra en desarrollo, a los cuales se les sigue viendo, fundamentalmente, desde el género que les otorgó su primera visibilidad crítica. Tal vez, en aquellos casos donde ya se cuenta con la perspectiva que ofrece la obra concluida, la crítica sea más proclive a establecer balances de conjunto que procuren una visión más integradora de la totalidad o, en su defecto, una menos refractaria a la posibilidad de considerar virtuales articulaciones entre los diversos corpus genéricos que la constituyen.

En lo que toca a la obra del escritor venezolano Eugenio Montejo (1938-2008), es claro que su labor como poeta se cuenta desde hace un tiempo entre las más significativas y singulares de la poesía escrita en lengua castellana en el último medio siglo. Un notable volumen de trabajos críticos, surgidos a partir de la década de los ochenta de la pasada centuria, son evidencia del interés suscitado por esta poesía a escala internacional. A ese entusiasmo por la trayectoria poética de Montejo se ha ido sumando, cada vez de forma más creciente y sobre todo al adentrarnos en el siglo actual, el re-

ferido a su escritura heteronímica. Un número apreciable de aproximaciones críticas publicadas en los últimos años son reflejo ello (Rivera, Gomes, Almeida, Castro, Rodríguez). Lamentablemente, no pareciera haber corrido hasta ahora con la misma fortuna su producción ensayística, la cual, a nuestro modo de ver, posee méritos igual de relevantes que los observados en los otros géneros en lo que se ha concentrado hasta ahora la reflexión académica. Nuestra intención en este momento no es, propiamente, detenernos en la valoración de dicha porción de su obra, tarea pendiente que seguramente también encontrará pronto un cauce crítico de importancia. En esta ocasión nos proponemos, simplemente, estimular una modalidad de lectura de la totalidad de la obra montejiiana, a partir de ciertas conceptualizaciones de pertinencia teórica no muy atendidas, y menos aún en cuanto tales, elaboradas desde su ensayística, las cuales consideramos apropiadas para indagar en las singularidades de esta obra, vista en su conjunto.

Antes de ello, sin embargo, resulta necesario ubicar primero al propio Montejo dentro de esa categoría sintomática de la modernidad literaria, postulada por T.S Eliot: la de los “críticos practicantes”. Dicho en otros términos, la conformada por esa familia de escritores que conjugan, en su ejercicio escritural, tanto la creación como la crítica, pues para ellos, según las palabras del mismo Eliot referidas a su propio caso: “hablar de poesía es una parte, o una prolongación, de nuestra experiencia poética, y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla” (32). Es vasto el repertorio de escritores latinoamericanos que han encontrado en esa simbiosis, entre la creación y la crítica, un territorio fecundo para su quehacer literario. Basta recordar, entre los más emblemáticos, nombres como los de Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jorge Luis Borges o José Lezama Lima, sólo por señalar los más prominentes dentro de una lista bastante profusa y encomiable. Cabe señalar también la existencia, desde hace tiempo, de importantes trabajos ya canónicos en el ámbito crítico latinoamericano que reflexionan, justamente, sobre este fenómeno (Reyes, Sucre).

Menor es el número de casos, entre los cuales se encuentra el de Eugenio Montejo, donde a la simbiosis señalada se le suma el de la práctica de la llamada escritura heteronímica. Sobre esta modalidad literaria el mismo Montejo ha reflexionado de manera extensa tanto en ensayos como en entrevistas. Un somero repaso sólo por sus escritos ensayísticos, nos permite identificar, al menos, cinco donde aborda esta temática: En *La ventana oblicua*: “Paul Valery” (19-26), “La difícil doble vida de Gotfried Benn” (39-51), “Sobre la prosa de Machado” (125-134); y en *El taller blanco*: “El arte poética de Juan de Mairena” (70-72) y “Los emisarios de la escritura oblicua” (121-128).

Considerando la coexistencia de los tres géneros literarios aquí apuntados en la obra de Montejo, intentaremos a continuación, en forma sucinta, mostrar mediante unos pocos ejemplos cómo la escritura montejiiana conforma un espacio reflexivo, en el doble sentido del término: que refleja y donde se re-

flexiona. En dicho ámbito, a partir de nociones como lo especular y lo oblicuo se configuran modalidades perceptivas y proyectivas que se reproducen en y entre los distintos planos de la totalidad de esta obra (la ensayística, la poética ortónima y la heterónima), de cuyas tensiones resueltas siempre en un orden armónico surgen representaciones de sujetos y concepciones ambivalentes, fundados en la virtual coexistencia de opuestos y en la eventual disolución de sus contrastes. Para ello comenzaremos, justamente, con una cita de uno de los ensayos antes mencionados, “Sobre la prosa de Machado”, en el que Montejo elabora una conceptualización propia de la práctica de la heteronimia. En la cita en cuestión afirma lo siguiente:

El heteronomista se vale de su *alter-ego* para frecuentar su identidad desde una zona donde el yo es y no es el yo; se lanza a la pesquisa de su interioridad de un modo oblicuo, tangencial, pues aspira a que toda su realidad aparezca recreada en otro espejo, desde planos distintos. El heteronimista se ve así a través de dos espejos enfrentados: el espejo de su nombre verdadero y el de su nombre supuesto, de forma que mejor se reconoce en los reflejos contrapuestos de ambos. Sus muchas facetas se develan en esta infinita variación de planos, de tal modo que no sólo desea conocerse tal cual es, sino tal cual los otros lo representan (*Ventana* 130-1).

Es evidente la cualidad poética y la fuerza sugestiva que tienen las imágenes invocadas por Montejo para tratar de aprehender simbólicamente la naturaleza profunda de la experiencia heteronímica. Y curioso resulta también, que esta conceptualización sea bastante anterior (fecha en 1972) a la publicación de la primera edición de *Los cuadernos de Blas Coll* (1981). Ya después, en el ensayo “Los emisarios de la escritura oblicua”, publicado en *El taller blanco* (1983) propondrá la expresión “escritura oblicua” para ampliar el alcance del término acuñado por Pessoa. Así dice:

se suele llamar heteronímica la escritura que se vale de entes apócrifos en la práctica de la creación literaria. Al decir escritura oblicua no se menciona un fenómeno distinto, sólo que de esta forma el enfoque no queda circunscrito a Pessoa, a todas luces un ilustre exponente de la tendencia, aunque no el único ni el primero en manifestarse (122).

Habría que acotar, sin embargo, que esa “pesquisa” de la “interioridad de un modo oblicuo” no se referirá sólo a un tipo de escritura, sino que en la obra de Montejo tiene como antecedente una concepción de la lectura como vía de (re)conocimiento y eventual revelación de la propia identidad. No en balde decidió intitular *La ventana oblicua* a su primer volumen de ensayos, y señaló en su prefacio lo siguiente:

La ventana del hombre es fatalmente oblicua como el hombre mismo, y la imagen de lo perspectivístico, en última cuenta no es transferible más que

en la aproximación que nos confía la soledad de lo mirado. Como aproximación que no ignora su propia miopía, estas notas retribuyen limitadamente una deuda hacia algunos creadores cuyo fervor en la revelación poética nos ha ayudado por instantes a atisbar los destellos de nuestra identidad. (5-6)

De esta asunción podría inferirse que, desde la perspectiva montejiiana, lo oblicuo constituiría una cualidad implicada en una actividad dual, perceptiva y proyectiva, aquella que nos permitiría leer y escribir (a otros reales o imaginarios) para aprendernos y escribirnos (también a nosotros en nuestras múltiples facetas reales o virtuales). Lo oblicuo así asociado a un juego especular, partiría de lo binario para conformar desde la multiplicidad una unidad siempre ambigua, ambivalente. Tales juegos de proyecciones, como hemos señalado, podemos observarlos de modo profuso en la totalidad de la obra de Montejo. Ahora intentaremos mostrar, con unos pocos ejemplos, un mínimo trazado que toque estos tres planos, que podríamos imaginar contenidos dentro de una suerte de caja de resonancia triangular. Comenzaremos por el de la proyección del espacio ensayístico hacia el heteronímico, tomando en cuenta, como hiciéramos mención con anterioridad, el hecho de que la primera reflexión en la obra de Montejo sobre la heteronimia tuviera lugar en su escritura ensayística, muchos años antes de la aparición de la figura de Blas Coll. Valgámonos del siguiente fragmento:

¿Quién nos dice que no está por nacer un sistema de notación que (sic) al alfabeto lo que éste fue al jeroglífico? Un sistema que haya abolido el signo y pueda trazar, por alguna algebra secreta, una simplificación profunda de la escritura humana. Las leyes del pensamiento adquirirán tal vez el beneficio de un rigor que nos ayudará a abordar zonas, todavía enigmáticas del conocimiento. Una modificación de tal índole equivaldría a una reestructuración de la mente humana, a la creación de un nuevo ser, liberado de arcaicas estructuras.” (*Ventana* 64)

Para el común de los lectores de la obra montejiiana no sería difícil suponer que dicho texto pertenece al conjunto de reflexiones que se suelen admitir como algo disparatadas y delirantes, emitidas por Blas Coll en su legendario cuaderno. Sin embargo, no es así, a pesar de la evidente cercanía que pudiéramos sentir en el tono y énfasis de las arriesgadas aseveraciones contenidas en la cita. En realidad, se trata de un extracto del ensayo “Tornillos viejos en la máquina del poema”, contenido en *La ventana oblicua* y firmado no por el viejo tipógrafo de Puerto Malo sino por Eugenio Montejo. Allí, el autor del *Alfabeto del mundo* (1986) pone en duda la pervivencia de la era alfabética y atisba más bien la vuelta del “reino de la oralidad” (64), en consonancia con lo que pareciera ser la búsqueda tanto de Coll como de algunos de sus colígra-

fos, tal vez de Sergio Sandoval – de quien Montejo dice: “Lo que nosotros buscábamos en otros poetas, en otras lenguas, él procuraba indagarlo en una voz sabia y natural de su suelo” (*Guitarra* 16). En ese ensayo encontraremos frases de lamentación como: “La escritura pictográfica, cuya belleza es casi otra significación, ha cedido frente a la alfabética” (64), entre otras donde se alude a “la invención de la imprenta” como “explicación de todos los males de nuestra época” (64), o algunas en las que se añora y vislumbra una nueva era donde el “pensamiento, el análisis, las doctrinas, las variadas formas del arte, quizás han de volver al reino del habla y la palabra retomará una gravedad perdida ha mucho tiempo” (65), una época en la que “la oralidad ha de volver a tomar su antigua dignidad” (65) y en la que “Tal vez la era mítica del poeta, el universo de su armonía estelar, esté pronto a llegar bajo nuevas formas del mismo principio, en el retorno de sus dioses tutelares”. (65). Quizás resulte significativo que lo dicho en este ensayo, fechado en 1969, tal vez más cercano a la voz ortónima del poeta de *Élegos* (1967), más que reflejarse en otros ensayos consiga su proyección de modo más evidente en Blas Coll, figura tutelar de la escritura oblicua montejiense, más de una década después.

Además de estos dos aspectos (la conceptualización de la heteronimia y el anuncio de la crisis de la era alfabética<sup>1</sup>) podemos observar varios otros que surgen del ámbito ensayístico montejiense y que confluyen en la configuración de Coll y por derivación en la de algunos colígrafos. Dado el espacio del que disponemos, nos referiremos en este momento a uno sólo de esos aspectos: la frecuente alusión a ciertos personajes históricos del arte y el pensamiento venezolanos “oblicuamente” emparentados con las concepciones y prácticas de Coll y/o sus discípulos. Se trata de tres personajes connotados por la posesión de un espíritu utópico y rebelde, inconforme con su realidad circundante, propensos a manifestaciones que a la vista de otros se dirimen en los lindes entre la genialidad y la locura, signados, en buena parte de sus vidas, por la errancia, o el ascetismo y el aislamiento. Me refiero a José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), Armando Reverón (1889-1954) y Simón Rodríguez (1769-1854). Sobre ellos Montejo también ha escrito varios ensayos: “Aproximación a Ramos Sucre” (*Ventana* 67-84), “Nueva aproximación a Ramos Sucre” (*Taller* 24-31), “Mario de Sá- Carneiro en dos espejos”<sup>2</sup> (*Taller* 132-7), “La luz de los espacios cálidos”<sup>3</sup> (*Taller* 106-110), “El tipógrafo de nuestra

1 Para ilustrar el parentesco entre las ideas expresadas en el ensayo aludido y las que según Montejo, en su rol de editor y comentarista, obsesionaron al tipógrafo de Puerto Malo, valgámonos del siguiente pasaje del *Cuaderno de Blas Coll*: “Hay indicios inequívocos en la escritura de su cuaderno de que don Blas prescindió al final del alfabeto. Por desgracia no nos es legible sino en trozos muy breves lo que pudo ser la base de ese diario de sus últimos años. ¿Pretendió volver a la escritura ideográfica, dejándose llevar por un atractivo pictórico del signo? En uno de los pocos rasgos legibles de esta parte de su cuaderno, se destacan estas frases: ‘Quisiera traducir *La Eneida* valiéndome sólo de los símbolos petroglíficos. Sé que Virgilio lo habría aprobado. Yo tengo el emblema de Palinuro.’ (24)

2 En este ensayo Montejo explora algunas curiosas similitudes en las vidas de Sá-Carneiro, Ramos Sucre y Pasternak.

3 Ensayo donde Montejo se refiere a la amistad que unió al poeta Vicente Gerbasi y a Armando Reverón, y en el cual establece vinculaciones entre las concepciones que ambos tuvieron de la luz tropical.

utopía”<sup>4</sup> (*Taller* 51-9); y ha hecho referencias a ellos a través de Coll o de algunos de los colígrafos. Así encontramos, entre las notas del tipógrafo de Puerto Malo, recogidas en *El Cuaderno de Blas Coll*, las siguientes: “El poeta José Antonio Ramos Sucre, el visionario cumanés, avistó el umbral de esta senda y se adentró algunos pasos que con justicia se elogian ahora. Su escritura sucinta y esencial presupone el ejercicio de un álgebra tácita. Y nos demuestra con lujo eximio que no siempre se requiere de la cantidad para lograr peso en las palabras” (21); “Extraña aventura la mía, venido de tan lejos a recalar en esta comarca, tras las huellas del más insigne de los tipógrafos del Nuevo Mundo, el sabio Simón Rodríguez (...) Rodríguez, Mallarmé y yo -Dios me perdona por igualarme-, tres locos, tres letras, tres puntos... Y entre los tres, la clave de una sola palabra que nadie descifrará jamás” (46); “¡Honor a Armando Reverón!, nuestro mago de la luz tropical! ¡Honor al alfabeto de sus colores, a su palma solitaria, plantada contra el esfumino de la canícula con la fuerza de un monosílabo! ¡Honor a sus ojos, que supieron leer en este viejo mar las vocales susurradas por el agua cuando conversa con las piedras! (49); “me limité a citar al iluminado Simón Rodríguez, cuando este recuerda que ‘para quien entienda la materia el discurso debe ser aforístico’”<sup>5</sup>(60). Así como en el prefacio donde Montejo presenta a Sergio Sandoval, en *Guitarra del horizonte* (1991), cuando dice: “Entre sus predilecciones se cuentan además de los cantares anónimos, la literatura mística oriental, especialmente la budista y taoísta; los presocráticos, los Evangelios, los haikús, etc., junto a las obras de ciertos maestros americanos como la del angustiado y errabundo Simón Rodríguez” (11). O en la sección denominada “Algunos comentarios sobre la obra de Lino Cervantes”, que Montejo incluye al final del volumen del colígrafo conocido como el “Parsifal de Puerto Malo”, *La caza del relámpago* (2006), donde podemos leer una nota atribuida a Amalia Rivas, que forma parte de su monografía inédita *Arte y obra de los colígrafos*; allí dice:

Más que las raras invenciones de Blas Coll, con quienes creemos que se le ha asociado en demasía, los *Coligramas* de Lino Cervantes muestran una evidente influencia de las personalísimas composiciones tipográficas de don Simón Rodríguez, influencia que hasta el presente no ha sido suficientemente analizada. Como ocurre con su ilustre predecesor, resulta difícil averiguar en el caso de cervantes qué debe en definitiva su propuesta a la acuciosa inventiva y qué al rasgo anómalo de sus facultades (123).

Como vemos, son múltiples los reflejos que se cruzan entre estos tres personajes, Coll y sus discípulos, en la confrontación entre el espacio ensayístico y el heteronímico, considerando además que en el interior de este último también coexisten las notas añadidas, tanto de Montejo, en calidad de editor y

4 Ensayo referido a la singular disposición gráfica de la escritura de Simón Rodríguez, la cual antecede en muchos años a la que experimentará Mallarmé, desde la poesía.

5 Esta nota no está incluida en las dos primeras ediciones de *El cuaderno de Blas Coll*, publicadas en Caracas, por Fundarte, en 1981, y Alfadil, en 1983, respectivamente.

prologuista, como de los otros comentaristas que progresivamente se van integrando a ese ámbito escritural. De estos tres personajes, el caso de Reverón, por otra parte, nos permite brevemente hacer mención a otro hecho singular: su presencia en el espacio ortónimo a través de un heterónimo, Jorge Silvestre<sup>6</sup>, cuya obra se encuentra exclusivamente recogida en los tres últimos poemarios publicados por Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra* (1999), *Papiros amoroso* (2002) y *Fábula del escriba* (2006)<sup>7</sup>. Curiosamente, la presencia de Jorge Silvestre en el conjunto de la obra heteronímica se reduce a una sola nota, incluida en la sección mencionada, “Algunos comentarios sobre la obra de Lino Cervantes”, atribuida a él, quien la habría publicado bajo el título “El Yate de Felipe Terrán”, en el diario *La Hora*, en 1965. En dicho comentario, Silvestre afirma: “La voz de Lino se metamorfoseaba en sonoridades inéditas, cuyos tonemas me hacían pensar en una lengua completamente extraña” (125). La extrañeza se acentúa al verificar el uso de la palabra “tonema”, cuya única aparición en toda la obra heteronímica es esta, y cuya presencia en la ortónima se encuentra exclusivamente en dos poemas de *Fábula del escriba*, bajo la autoría de Eugenio Montejo (libro en que parcialmente se aventuran ciertas variaciones rítmicas y tonales con respecto a sus poemarios anteriores), publicado en 2006, el mismo año de la única edición de *La caza del relámpago*, de Lino Cervantes. Esos poemas son “Pavana final”, donde dice: “Conozco sus lentos tetrasílabos, /sus tonemas recónditos” y “El último gallo”: “con sus tonemas solitarios”. Tratándose de una palabra tan infrecuente y particular en el conjunto de la obra de Montejo, cabría preguntarse, ¿quién habrá recurrido primero a ella y desde dónde lo habrá hecho?: ¿Lino Cervantes, Jorge Silvestre o el mismo Montejo? No lo sabremos. Seguramente hay muchos vocablos ocultos en textos que desconocemos, pertenecientes a toda esta enigmática y fascinante obra. La única certeza que tenemos, si alguna tenemos, es que será una de tantas palabras que seguirá reflejándose y generando ecos en esa curiosa caja de resonancia triangular que Montejo nos dejara en la Tierra. He allí parte del legado de su terredad.

## Obras Citadas

Almela, Harry. “Blas Coll y la crítica a la modernidad literaria en Venezuela”. Ed. Aníbal Rodríguez Silva. *Orfeo revisitado. Viaje a la poesía de Eugenio Montejo*. Mérida: Universidad de los Andes, 2012: 189-196

Castro, Juan Cristóbal. “La pérdida de la tradición: Eugenio Montejo y la búsqueda

6 En un conjunto de textos titulado: “Reverón y sus muñecas (Fragmentos)”, perteneciente a *Fábula del escriba* (2006).

7 En efecto, Jorge Silvestre no tiene ningún volumen de poemas atribuidos a su autoría. Los textos que conocemos de él se encuentran en las secciones finales de los libros referidos, bajo los siguientes títulos: En *Partitura de la cigarra*: “El adiós de Jorge Silvestre”, “Tres apuntes de Jorge Silvestre”; en *Papiros amorosos*: “Canción de amor de Jorge Silvestre”; y en *Fábula del escriba*: “Apuntes de Jorge Silvestre”.

- de Blas Coll". *Cuadernos de literatura*. 31 (Enero-Junio 2012): 162-196.
- Eliot, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Gomes, Miguel. "El hacha de seda: Eugenio Montejo y la heteronimia". *Hispanérica*. 26: 78 (Dic. 97): 95-100.
- \_\_\_\_\_. "Montejo, la otredad y el tiempo literario". Prologo. *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo*. Por Eugenio Montejo. Valencia: Pretextos, 2007.
- Montejo, Eugenio. *La ventana oblicua*. Valencia: Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Partitura de la cigarra*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Papiros amorosos*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fábula del escriba*. Valencia: Pre-textos, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El taller blanco y otros ensayos*. Sevilla: Sibila, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El cuaderno de Blas Coll / La caza del relámpago*. Caracas: bid & co., 2006.
- \_\_\_\_\_. (heterónimo: Sergio Sandoval). *Guitarra del horizonte*. Caracas: Alfadil, 1991.
- Reyes, Alfonso. "Aristarco o la anatomía de la crítica". *La experiencia literaria. Obras Completas*. T XIV, México. FCE, 1962: 104-116.
- Rivera, Francisco. "El Cuaderno de Blas Coll". *Ulises y el laberinto*. Caracas: Editorial Fundarte, 1983: 71-88
- Rodríguez Jaramillo, Manuel Alejandro *Una escritura en el espejo: la heteronimia en la obra poética de Eugenio Montejo*. (Tesis para optar al título de Magister en Estudios Literarios). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- Sucre, Guillermo. "La nueva crítica". Ed. César Fernández Moreno. *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI, 1972: 264-75.



# Eugenio Montejo, ensayista

Miguel Gomes



**M**e propongo rastrear en la prosa de Eugenio Montejo las zonas donde su poética se abre a los dominios de lo ético. Ello supone una discusión de sus dos libros de ensayo ortonímicos, *La ventana oblicua* (1974) y *El taller blanco* (1983 y 1996), de su ensayismo heteronímico tal como lo representa *El cuaderno de Blas Coll* (varias ediciones aumentadas entre 1981 y 2007) y, asimismo, una consideración lateral de lo que significa su interés en la escritura que llamó “oblicua”, donde se someten a prueba los supuestos usuales de la identidad. Mi punto de partida es la creencia de que uno de los factores dinamizadores de su quehacer —no importa en qué género se exprese— radica en una sistemática crítica de la modernidad, al menos tal como esta se entendió en la Venezuela que el autor conoció. La definición del sujeto resulta central en dicha empresa. Mi decisión de privilegiar aquí su prosa se debe, por una parte, a que en otras ocasiones me he ocupado de asuntos similares al explorar sus versos (Gomes 1998, 2002, 2003, 2004) y, por otra, a que de ninguna manera considero el ensayo montejianiano una faceta secundaria de su labor. Esta, por el contrario, merece más atención de la que se le ha otorgado.

El ensayo constituye, desde sus orígenes, un género que tematiza la subjetividad. El *Avis au lecteur* de Montaigne era claro —aun desafiante— al respecto:

*C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domes-*

*tique et privée [...] Si j'eusse esté entre ces nations qu'on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de la nature, je t'asseure que je m'y fusse très-volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre. (25)*

La primera persona de singular, no accidental en el preámbulo, se mantendrá a lo largo de los *Essais*. La metáfora del autorretrato y la despojada fidelidad de este resultan cruciales. El énfasis que implica el *moy-mesmes* sugiere el efecto reflejo que se percibe en el libro una y otra vez. La confesión a solas permite que en un primer momento tanto el destinador como el destinatario y el mensaje sean “yo” y, después, el receptor encarne en “tú”, pues *ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain* (25). El discurso, encaminado a “mí” o a “los míos”, participa del secreteo cuando a él accede, como confidente, el otro. El lector adquiere, de esta manera, la misma función del *privado* de la corte, asimilado por su señor en la sustancia de un solo individuo. Privado y señor son una entidad a duras penas divisible, de la misma forma en que el “nosotros” mayestático lo emplea el monarca que se hace uno con sus súbditos. La aparición esporádica del “nosotros” alternando con el “yo” en un ensayo mantaigiano cumple, sin embargo, la misión de hacer más estrecha la relación entre escritor y lector, involucrar al otro en la discusión, en el “diálogo” entre ideas diferentes o divergentes. La supuesta frivolidad de quien se autorretrata se traduce en anulación de las implicaciones monológicas del hablante mayestático.

Trasplantado a Hispanoamérica, el género no siempre ha obedecido al modelo renacentista. De hecho, David Lagmanovich observó que a lo largo del siglo XIX y residualmente en el siglo XX la subjetividad ensayística original dio paso a un dominante “ensayo del nosotros” en que la escritura se presentaba como “testimonio de una voluntad colectiva de la cual el escritor se siente intérprete” (8-23). El “nosotros” al que alude Lagmanovich —piénsese en “Nuestra América” de José Martí o “Nuestros indios” de Manuel González Prada—, sin duda, hace referencia a la colectividad continental o nacional que medita a través del intelectual-portavoz acerca de sus angustias políticas inmediatas. El ensayista, podríamos agregar, se adapta a circunstancias poscoloniales muy distintas de las de los *Essais*.

En el siglo XX venezolano, ese “ensayo del nosotros” tuvo todavía fuerza hasta entrados los años sesenta, coincidiendo con el período formativo de Montejo (nacido en 1938) la consagración de figuras como Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri, Mario Briceño Iragorry o Luis Beltrán Guerrero, para quienes las nociones de patria e historia fueron indispensables. Junto a la entronización de la colectividad, los *ensayistas de la tierra* —como también podríamos denominarlos— solían ensalzar por igual el humanismo. No solo la cosmovisión es antropocéntrica en estos autores; también su retórica. Un vistazo a sus títulos basta para darse cuenta de que ciertas familias léxicas pueden convertirse en blasones: *Hora y Deshora. Temas humanísticos* (1963)

de Picón Salas, *Valores humanos* (1953) de Uslar Pietri y *Variaciones sobre el humanismo* (1952) de Beltrán Guerrero constituyen aptos ejemplos. En su “Interpretación del Bello humanista”, este último concreta el prototipo del hombre-idea (variante del “hombre-pueblo”) que será “padre, maestro, guía” y tendrá como “ideas madres” el catolicismo, el apostolado y la romanidad, lo que supone, según se nos dice, universalidad, selección y jerarquía (158). La condición afin de estas “ideas madres” y los *grands récits* de que habla Jean-François Lyotard es indisputable. No es difícil percibir la centralización ontológica de tal pensamiento que reúne teo y antropocentrismo, nacionalismo y patriarcalismo. Picón Salas, Uslar Pietri, Briceño Iragorry y Beltrán Guerrero, según la periodización continental de Lagmanovich, deberían haber coincidido con lo que este denomina el momento “vanguardista-existencialista”, pero si consideramos que a él se asocian nombres como el de Borges, Sabato, Paz, Murena y Cabrera Infante, que reevalúan y desarticulan los hábitos y las conciencias conservadoras del continente (19-24), sería forzado asimilar el ensayo venezolano de la primera mitad del siglo XX a lo que ocurría en otros puntos del mundo hispánico, como si el siglo XIX se hubiese extendido inmoderadamente en el país.

Montejo empieza a cultivar el género cuando se produce una importante ruptura con dichos patrones arcaizantes. La más visible radica en que los avatares de la nación ya no son el obsesivo asunto de cada amago de reflexión. No obstante, a las preferencias temáticas no se limitan las que singularizan a los escritores surgidos a partir de los años sesenta. Se transforma, ante todo, la cosmovisión. Para entonces, señala Óscar Rodríguez Ortiz, en el ensayo venezolano “el orden humanístico sufre una mutación que tiene que ver con el concepto mismo de humanismo”; acontece que hay dudas sembradas “acerca del puesto del hombre en el ombligo del mundo” (1: 27). Si se compara la labor de los grandes ensayistas de este período con la que nos legaron los del anterior, notaremos un obvio contraste en lo que atañe a credulidades. Rodríguez Ortiz solo habla de la disolución de un centro, el hombre. Quizá ampliar su intuición retrataría más fielmente la situación. El pensamiento organizado en torno a categorías ontológicas compartidas ha desaparecido al menos en sus formas preexistentes. Patria, dios, historia y humanismo no vertebran el discurso colectivo aunque persistan dispersas en algunos autores. Montejo, en *El taller blanco*, rinde cuentas de ese desarraigo: “sabemos que hemos llegado no solo después de los dioses, como se ha repetido, sino también después de las ciudades” (15). Léase “ciudad” como concreción del espacio social y podrá entreverse la distancia entre el nacionalismo omnipotente de los escritores teluristas y esta persecución del ámbito perdido de la palabra. “Poesía en un tiempo sin poesía” titula Montejo su breve pieza: en sus páginas se insinúa la lírica —no la patria ni la religión— como instrumento para replantear los fundamentos de la existencia.

Aquí no se agotan los cambios. Habría que destacar, ante todo, un redescubrimiento de las tácticas montaignianas de creación. No se trata de

que los ensayistas del período anterior ignoraran a Montaigne: casi todos lo citan. Pese a ello, las remisiones suelen apuntar a mensajes morales: el pensamiento o la vida del autor francés nos instruyen. Si en el telurismo la primera persona de singular se repudiaba o anexaba a una entidad plural omnímoda, el hablante básico posterior está representado a solas con sus obsesiones; cuando acude al “nosotros” lo hace para referirse más a una colectividad de lectores o escritores que a un desmesurado ser venezolano o americano. Lo que se debate es tanto el conocimiento común como la trayectoria de las ideas en el individuo. Se intenta, por tanto, una síntesis menos demagógica de la dicotomía extrospección-introspección.

Montejo ilustra sin intermisiones el regreso de las conductas ensayísticas renacentistas. En *La ventana oblicua* resulta elocuente la evolución enunciativa que se manifiesta desde la pieza inicial hasta las finales. En la introducción, el “nosotros” literario predomina y tanto el locutor como el interlocutor son conceptuales como lectores o críticos con nada más en común que un mirador contemporáneo desde el que repasan el pasado literario —sucede así, por ejemplo, al hablar de Novalis y “nuestro” necesario regreso a sus páginas (29) —. Esta manera de plasmar la subjetividad, cercana a la casi ausencia científica de sujeto opinante, irá desapareciendo: en “Tornillos viejos en la máquina del poema” el “nosotros” oscila entre la impersonalidad y la caracterización como poeta contemporáneo (63) —es decir, empieza a biografiarse—. Inmediatamente la distancia entre objeto de estudio y sujeto se borrará: en “La fortaleza fulminada”, el autor cuyos textos se comentan, César Dávila Andrade, es llamado sin más “César” y el ensayista acaba confesándose como su amigo personal (90-91). En los dos últimos ensayos del libro, el protagonismo del hablante es evidente, llegando a referirnos sus “temores” más fantásticos en una lúdica pieza que homenajea a Kafka (175-8) o sus “remembranzas” de viajes:

En un cuaderno ya perdido tengo escrito que París es la ciudad donde la tierra gira más despacio. Es allí en ese ángulo que mi memoria superpone algún trazo de Vermeer, donde he vivido esa impresión. Escucho fluir el Sena lechoso de cada una de estas voces. Sus pausas y sus curvas, su lentitud, rebotan aquí de una boca a la otra como bajo los arcos de los puentes. Despacio como una meditación, como un susurro del agua eterna. (183)

El ensayo, imbuido de intimidad, modula no menos a la poesía, en un gesto para nada ajeno a los de Montaigne. Ténganse en cuenta pasajes como el siguiente, donde a los expedientes del racionalismo y la articulación estricta del pensamiento los *Essais* preferían otros medios:

*L'Histoire, c'est plus mon gibier, ou la poesie, que j'ayme d'une particuliere inclination. Car, comme disoit Cleantes, tout ainsi que la voix, contrainte dans l'étroit canal d'une trompette, sort plus aigue et plus forte, ainsi me semble il que la sentence, pressée aux pieds nombreux de la poesie,*

*s'eslance bien plus brusquement et me fiert d'une plus vive secousse. Quant aux facultez naturelles qui sont en moy, dequoy c'est icy l'essay, je les sens flechir sous la charge. Mes conceptions et mon jugement ne marche qu'à tastons, chancelant, bronchant et chopant; et, quand je suis allé le plus avant que je puis, si ne me suis-je aucunement satisfait: je voy encore du païs au delà, mais d'une veue trouble et en nuage, que je ne puis desmeler.*  
(55)

Los desplazamientos a lo poético o lo emotivo podrían tenerse por caprichosos, pero la conciencia literaria de la forma ensayo que se descubre en Montejo apunta a algo distinto. Ya la introducción nos había prevenido acerca del “bizantinismo” de cierto tipo de glosa crítica contra el que se erigen el “asistematismo” y la falta de “acotaciones eruditas” de *La ventana oblicua*. Sería adecuado preguntarse, entonces, por qué la imagen de la “ventana”. Se trata, en realidad, de un tópico presente en la tradición venezolana desde que lo usó el célebre *Camino de perfección* (1910) de Manuel Díaz-Rodríguez:

Hay hombres que no tienen sino una sola ventana en el espíritu [yo no los envidio]. A vivir grasamente en un reino ya conquistado, prefiero conquistar mi reino [...]. Por eso, a los espíritus de una sola ventana, prefiero los que son como una casa de muchos pisos que, en cada piso, tienen ventanas abiertas a los cuatro vientos, o mejor —porque una casa puede ser estorbada por las casa vecinas— como un castillo señorial en medio de una vasta pradera, y con balcones, en cada piso, que dominen los cuatro puntos cardinales. (13-14)

Díaz Rodríguez, el mayor de los modernistas del país, había recurrido a la analogía para formular frente a las congeladas rigideces del positivismo imperante hacia 1900 —frente a su mente *cerrada*—, una apertura individual a las ideas, aceptación de la indeterminación y la flexibilidad. Cambiando lo que hay que cambiar con el paso del tiempo, Montejo se inscribe en tal tradición, pues la “soledad de lo mirado”, la fatalidad “perspectivística” y lo captado “limitadamente”, según él, constituyen nuestra oblicuidad, nuestra imposibilidad de alcanzar la visión recta, objetiva. “Imposibilidad”, pero también don: debe recordarse, con Curtius, que “toda crítica es en su fondo mismo irracional” o que, en todo caso, su razón es “sentimental” (*La ventana* 6). La ciencia desaparece para el ensayista como texto matriz. El autor y la obra han de leerse en conjunto, en “comunidad fraterna”: ¿no es esa comunidad la que se comprueba entre sujeto analítico y objeto analizado en el transcurso de estos ensayos? El estudio del individuo como fuerza coadyuvante de la escritura se presenta, en *La ventana oblicua*, paralelo a la individuación del ensayista. Cimentando ambas prácticas está el destierro de los excesos de impersonalidad u objetividad: así lo confirma la revisión admirativa de las ideas junguianas acerca de la “sincronicidad” como subversión de la “manera occidental, científica-causal de considerar el mundo” (104-5) o las observaciones sobre

Carlos Drummond de Andrade, cuya “vitalidad” tiene tanta importancia: “al inquirir por la técnica de su lenguaje, damos con el hombre que lo sostiene y viceversa” (96).

*El taller blanco* desarrollará tales intuiciones. En el ensayo que titula al volumen, la fe en el individuo se complementa con la soledad como fuente única de creación verdadera, al menos desde la perspectiva del ensayista que, para ser coherente con su vitalismo, se caracteriza autobiográficamente: la voz opinante conoce desde dentro la poesía. La negación del racionalismo se extrema también en el libro y el “Fragmentario” es, en ese sentido, texto clave, donde se destacan ciertas urgencias del hombre en el fin de milenio. Nuestra conducta —como escritores y seres humanos— no puede ignorar el deber de “aprender a sentir”; antes que buenos intelectuales hemos de llegar a ser hombres, pues “lo demás se seguirá de ello claramente”; el arte intelectual es “masculino” y si se separa de la “música” y de lo “femenino”, conduce al “virtuosismo mental”, o sea, al “lugar común” —el vocabulario montejiiano, aquí, se vincula de nuevo a la psicología de C.G. Jung aunque en esta oportunidad no lo mencione—. “El sentimiento es fecundo porque solo él hondamente nos ilumina. El ingenio distrae, agudiza, afina: llega al cerebro, pero no al alma” (109-23). Fondo-forma, masculino-femenino, ingenio-sentimiento: balance de los supuestos contrarios. ¿Por qué para exponer esas convicciones se ha elegido el fragmento? La discontinuidad discursiva impide una límpida racionalización de las proposiciones, una concatenación ordenada de causas y efectos, tesis y pruebas —recuérdese a Montaigne: *mon jugement ne marche qu’à tasts, chancelant, bronchant et chopant*—. En la escritura misma del ensayo encarna el principio ético del equilibrio, y por eso el discurso mucho tiene de discontinuidad o silencio. No está de más recordar que los *Essais* esporádicamente describieron como fragmentaria su naturaleza y que, en el decir de Giovanni Dotoli, la obra montaigniana *se fragmente. Son moi s’écartèle et se décente. Il ne peut retrouver son unité qu’à la recherche de son autre moitié, l’absent, partie idéale de sa propre vie* (209). Creo, con Dotoli, que hay una estrecha relación entre ensayismo, gusto por lo fragmentario y exploración de la otredad, si por esta entrevemos el traslado de la forma al ser.

No es arbitrario que *El cuaderno de Blas Coll* se componga totalmente de fragmentos. Entre los heterónimos creados por Montejo, toca a Coll el papel de maestro; la vida y la obra de los “colígrafos” se organizan a su alrededor. Si estos son poetas, aquel se expresa a través de la prosa reflexiva —de tintes líricos, como la prosa reflexiva del Montejo ortónimo—. *El cuaderno* constituye, en efecto, un ensayo, aunque se atribuya a un semipersonaje, lo cual no habría de extrañarnos si recordamos una vieja tradición en la que se inscriben los *Essays of Elia* (1823) de Charles Lamb, el *Also sprach Zarathustra* (1883) de Friedrich Nietzsche o el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, entre muchos ejemplos que pueden traerse a colación, con frecuencia modulantes a lo poético. Valga apuntar que el citado *Camino de perfección* de Díaz Rodríguez

acude no menos a un semipersonaje, don Perfecto, si bien para encarnar el academicismo y el positivismo satirizados por el ensayista. Coll, tipógrafo de Puerto Malo —dice el prefacio de Montejo, “editor” de sus fragmentos—, fue quizá un canario venido a América, conocido por su comportamiento extraño y sus tanto o más excéntricas tesis sobre la lengua española y el lenguaje en general. Dichas ideas, enigmáticas, absurdas, fascinantes por su desfamiliarización estética de nuestra relación con los signos, conforman el *corpus* editado. *El cuaderno* es escritura oblicua, tal como la había descrito Montejo en su libro de ensayos de 1974 (130-1) y volvería a hacerlo en el de 1983 (181-191), marcado en idéntica medida por los heterónimos de Fernando Pessoa y por el Juan de Mairena de Antonio Machado. La responsabilidad del ensayista-editor con respecto a las ideas del tipógrafo es ambigua, pero existe, y se advierte en la mirada gozosamente disparatada que arroja Coll sobre la materia lingüística. El tipógrafo no solo se abstiene de ser científico, sino que opta por convertirse en el anticientífico: en sentencias como “El bilingüismo conduce consciente o inconscientemente al ateísmo” (47), “Toda frase debe reproducir en su construcción, tanto como sea posible, la forma de gravitación de los astros que conocemos. El sujeto debe rotar como el sol” (51) o “El infierno debería nombrarlo una palabra esdrújula. En cuanto al paraíso, para que este sea tal, requiere un monosílabo” (57) vemos cómo la postura es, antes que intelectual, de intuición desenfadada y humorística. No debemos tomar en serio a Coll porque sí habríamos de atender a su creador, Eugenio Montejo: poco importa si lo sostenido por la voz ensayística es lingüísticamente incorrecto; cuentan su pasión por las palabras y su capacidad de expresión. Del apego afectivo depende una imagen del universo.

La irracionalidad, con todo, tiene sus precipicios: la locura como destino poético y trágico de Coll es consecuencia del rechazo exagerado de la razón, así como un aviso de los límites que no debe traspasar el hombre. De esa demencia o ese aviso es responsable a las claras Montejo; no desdeñemos lo sugerido en el “Fragmentario”: el equilibrio de los contrarios es precioso. Si en Coll “el otro” se constela, ha de llegarle el momento de ser “el mismo”. Por eso, dice el prólogo del editor, “acaso *El cuaderno de Blas Coll* constituya la ilusoria tentativa de un arte poética. Pero no me atrevo a negar su existencia, como no osaría a afirmar rotundamente la mía. Él es, para decir lo menos, un grato relámpago en la puerta de mi caverna” (34). Coll constituye una sutil fábula de la necesaria búsqueda de coincidencia de los opuestos, balance que nos coloca en umbrales éticos.

Que la poética de Montejo se haya gestado entre los años sesenta y principios de los ochenta —cuando ya es un poeta central en el canon de su país— resulta significativo. Ello no solo porque su lírica, que se alimenta del mito, la naturaleza, la memoria, parezca contradecir la Venezuela “saudita” y desarrollista en la que el autor se formó —me he ocupado de ello en ocasiones (Gomes 2002, 2003, 2004)—, sino porque su ensayismo agrega a lo anterior la formulación minuciosa de una concepción de la subjetividad que desmien-

te los presupuestos de lo moderno y, por consiguiente, del sistema capitalista. La Venezuela a la que me refiero ofrecía como imagen de sí un progresismo triunfalista potenciado por la afluencia monetaria derivada de la industria petrolera y la adicción al crecimiento vertiginoso de los modos de vida urbanos. Mientras todo eso se traducía en un optimismo político casi “mágico” —no uso en vano el adjetivo que empleó Fernando Coronil—, poemarios de Montejo como *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1977), *Terredad* (1978) y *Trópico absoluto* (1982) iban retratando, más bien, un mundo en que la nostalgia ocupa el vacío de las viejas ciudades desaparecidas; un mundo en que el hablante, evocando dioses ocultos, muertos de presencia melancólica y parajes míticos, enfatiza la proximidad de árboles, pájaros, estaciones y otros emisarios de una naturaleza no regida por el tiempo lineal de la modernidad. Estamos ante lo que Raymond Williams llama “lo residual”: un pasado que se emplea combativamente (121-7). Si ese cuadro no fuera suficiente para aseverar que hay una voluntad opositora en el proyecto montejiiano, debería tenerse en cuenta su particular rebelión contra el sujeto “cartesiano” moderno, es decir, una concepción escindida de la identidad en que, patriarcalmente, “el intelecto prevalece sobre la emoción, el espíritu sobre el cuerpo, lo ‘masculino’ sobre lo ‘femenino’, la cultura sobre la naturaleza” (Nielsen 128-9). La voz lírica de Montejo desmiente los esquemas dualistas con una intersubjetividad en que las pugnas y las jerarquías se disuelven en francas comuniones. Y algo similar cabe decir de su voz ensayística, como aquí hemos visto, entregada con frecuencia a lo memorioso, adepta de lo íntimo y menor, y, sobre todo, preconizadora de un fin de las escisiones. La confusión de “yo” y de “otro” en sus juegos heteronímicos corona esa empresa.

Que la visión del universo de Montejo sea “menor” en el sentido de Gilles Deleuze y Félix Guattari lo confirma la precedencia del afecto sobre cualquier otro punto de referencia: recuérdese que en los maniqueísmos del patriarcado, con su catiesianismo incluido, los sentimientos suelen agruparse con lo condenado y sometido —la naturaleza, lo irracional, el cuerpo, lo “femenino”—. El ya citado “Fragmentario” de *El taller blanco* sugiere que el rescate de lo afectivo no es casual:

No sentir el mundo, no sentir la vida en su múltiple misterio y en la simplicidad con que se manifiesta comporta en verdad una mutilación grave [...]. Aprender a sentir: esta sola tentativa [...] formaría mejor al joven poeta que el aprendizaje perseguido a través del conocimiento literario. (229)

Ello corrobora el cariz político de esta escritura. Pocos autores hay, de hecho, tan contrarios a la “mengua del afecto” (*waning of affect*) que destaca Fredric Jameson en el arte “posmoderno” de la fase tardía del capitalismo. La enunciación de los textos montejiianos que coloca el “yo” en posición de igualdad, de amorosa cercanía con otros seres, sin embargo, impide una resurrección del “ego monádico burgués” (Jameson 15). Esa inteligente opción,

en una velada crítica de un *ethos* hoy “global”, evita tanto el reaccionarismo como el tentador estar al día de las modas y el mercado literario.

## Obras citadas

Beltrán Guerrero, Luis. *Humanismo y romanticismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1973.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka*. Paris: Minuit, 1975.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.f.

Dotoli, Giovanni. *La voix de Montaigne*. Paris: Lanore, 2007.

Coronil, Fernando. *The Magical State: Nature, Money and Modernity in Venezuela*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

Gomes, Miguel. “Eugenio Montejo’s Earthdom”. Introducción a Eugenio Montejo, *The Trees: Selected Poems (1967-2003)*. Peter Boyle, tr. Cambridge, UK: Salt Publishing, 2004. XVII-XXIV.

---. “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo”. *Revista Iberoamericana* 201 (2002): 1005-1024.

---. “Poesía transterritorial: capitalismo y ‘mundo imaginado’ en la literatura venezolana reciente”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 255-273.

---. “Postvanguardia y heteronimia en la poesía de Eugenio Montejo”. *Hispanic Journal* 19-1 (1998): 9-22.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1997.

Lagmanovich, David. “Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano”. *Hispanic Studies* 3 (1984): 17-28.

Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

Montaigne, Michel de. *Essais*. Albert Thibaudet, ed. Paris: Gallimard, 1950.

Montejo, Eugenio. *El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo*. M. Gomes, pról. Valencia, Esp.: Pre-Textos, 2007.

---. *El taller blanco*. Ed. aumentada. México: UAM, 1996.

---. *La ventana oblicua*. Valencia, Ven.: Universidad de Carabobo, 1974.

Nielsen, Dorothy. “Ecology, Feminism, and Postmodern Lyric Subjects”. M. Jeffreys, ed. *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*. New York: Garland, 1998. 127-49.

Rodríguez Ortiz, Oscar, ed. *Ensayistas venezolanos del siglo XX*. 2 vols. Caracas: Contraloría General de la República, 1989.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

# *El taller blanco: lectura reflexiva* de Eugenio Montejo

Antonio García-Lozada



Leer al poeta venezolano, Eugenio Montejo, como prosista es la enseñanza de un escritor que reflexiona y evidencia a un artista sensible, paradigma de su tiempo, tanto en formas de ser como de buscar mejores destinos para lo porvenir. De aquí que *El taller blanco* (1996)<sup>1</sup> de Montejo lo pudiéramos considerar un volumen de joyas reflexivas; a pesar de que ha sido escasamente atendido en artículos, o reseñas. Solamente, Pedro Lastra, Juan Medina Figueredo y Miguel Gomes son los únicos quienes se han referido a este texto; ya que, la mayor atención se ha ocupado de su poesía. Situación curiosa y penosa al mismo tiempo, pues *El taller blanco* es un ejemplo significativo de una prosa tersa y alto vuelo de erudición. No obstante, cabe aclarar que Montejo no pretendió erigirse como criterio último, sino, más bien, compartir con nosotros sus lectores, y orientarnos, más que convencernos. Es decir, casi todo sugiere la presencia de un escritor que quería ser percibido como un diligente lector, como alguien que reflexionaba con discreción, sólo guiado por el afán de comunicar el mismo placer que había experimentado al sumergirse en diversos textos o experiencias de su entorno.

Como todo libro de ensayos, dedicados mayormente a la literatura, el propósito visible de *El Taller Blanco* es conformar

<sup>1</sup> Los textos de *El Taller Blanco* fueron publicados en 1996 por la Universidad Autónoma Metropolitana de México y se mencionará el número de página de las citas que se incorporen en el presente trabajo.

una breve biblioteca de autores. En Eugenio Montejo, ese propósito está cifrado en el título que eligió. *El Taller Blanco*, es decir, es una colección de materiales literarios, y vivencias de su peregrinar, trabajándolos frente a la página en blanco con su fina pluma y el deseo de proporcionar valores universales a sus lectores. En el volumen se incluyen veinticuatro ensayos, que ocupan más de doscientas cuarenta páginas, dedicados a la literatura hispanoamericana y universal. Entre algunos de estos autores se encuentran el colombiano Nicolás Gómez Dávila, el mexicano Carlos Pellicer, los venezolanos José Antonio Ramos Sucre y Simón Rodríguez, los argentinos Raúl Gustavo Aguirre, José Bianco, Alejandro Rossi, y Jorge Luis Borges, el español Antonio Machado, el canario Eduardo Gregorio, y el portugués Mario de Sá- Carneiro. Y completan el volumen veinte y siete fragmentarios. Con esta biblioteca breve, sin manifestarlo así se percibe entre líneas que la tradición literaria hispanoamericana sigue germinando y se va entroncando con lo universal. Específicamente, las reflexiones y actitudes que ejerce Eugenio Montejo en este libro son propias de quien conoce, en particular, la poesía desde un amplio punto de vista del creador, y no del crítico engolado, del censor moralista, del ámbito académico y no siempre con razón. Montejo nos presenta obras, o vivencias, en las que arroja luz, nos señala caminos, nos suscita curiosidad, y nos dice lo que vivió como lector, lo que de verdad le importaba, y de esta manera nos legó un conjunto de posibilidades que ofrecen los autores incluidos. No encontrará el lector en ellos modas conceptuales tan de gusto en el círculo de los llamados exégetas de la literatura. No: las aproximaciones de Montejo no sufrieron de ese gusto y gracias a ello, y a su talento personal, podemos seguir enriqueciéndonos con sus reflexiones. Es notable apreciar, por ejemplo, cómo Montejo explota de manera magistral las fuentes bibliográficas dentro del texto para corroborarnos su capacidad, su lucidez, y forma de pensar por sí mismo.

Quizás la ausencia de algún estudio, o artículo, sobre el *Taller Blanco* se deba a que este compendio de ensayos, para ciertos críticos literarios, no formó parte del canon catedrático, de los “ismos”, y, por lo tanto, se consideró que no ameritaba atención. No debería haber pasado tan desapercibido, pues, la lectura que hace Montejo como escritor es más bien focalizada porque trabaja en función de la escritura propia. Optó por determinados autores, textos, o vivencias, y eligió también un “yo” que lo distinguiera. La existencia de esa relación entre lectura y vida es consciente. Por eso, asumimos que estos ensayos fueron para él, una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del Quijote? Un lector como Montejo es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee.

La capacidad y la inteligencia de Montejo como lector reflexivo tienen que ver con un don natural en relación a su sensibilidad artística. Su actitud es de máxima exigencia para decirlo con palabras de Alfonso Reyes cuando se refirió a los ensayistas que se ocupaban de las obras de poetas: “*Toda la emotivi-*

*dad en bruto y todos los grados universitarios del mundo – dice Reyes– son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de un verso*".<sup>2</sup> En correspondencia a esta premisa de Reyes, en *El Taller Blanco* descuella notablemente la imaginación de Montejo por la estética poética. Primero separa y disocia los distintos elementos que componen la obra que aborda; después los pone en relación unos con otros y con otras obras. Y en ese segundo momento interviene su imaginación, la facultad analógica, que compara y descubre correspondencias escondidas y significativas entre poetas: "*Vista en el espejo de su coetáneo venezolano (José Ramos Sucre), la existencia del poeta portugués (Mario de Sá-Carneiro) resulta iluminada por las coincidencias que entre uno y otro se perciben*" (201).

Montejo trazó variedad de analogías para acceder al sentido, o a los diversos sentidos profundos, de las obras literarias que leyó. Como decía Thomas Mann, el auténtico ensayista literario es aquel que distingue entre lo que opina un escritor y lo que verdaderamente siente. Montejo concuerda con este señalamiento cuando se ocupa de la obra del escritor mexicano, Carlos Pellicer: "*Poeta de los sentidos, nada parece estimular a su imaginación que no corresponda con la propia experiencia, ninguna de sus palabras apuesta a otra suerte que la de celebrar a veces con un propósito ingenuo pero henchido de vida, los dones del mundo, la energía de los elementos en perpetuo diálogo con el cuerpo*" (24). De esta manera, Montejo nos va enriqueciendo en la medida que descubre y va enunciando los elementos que se hallan en las recónditeces de las obras de los creadores artísticos.

Además de lo antedicho, en el ensayo que lleva el mismo título de este libro: "El Taller Blanco", Montejo nos permite deducir de dónde proviene su aprendizaje de crear, de asociar, de moldear elementos que componen el "corpus artístico" en constante transformación: "*Hablo de una panadería, como ya no existen, de una amplia casa lo bastante grande para amontonar leña, almacenar cientos de sacos de harina y disponer los rectos tablones donde la masa toma cuerpo durante la noche antes del horneado*" (130). Resalta, en este ensayo, un sentido vital y ornamental, que se traduce en la fusión del lenguaje escrito y el hablado, y lo relaciona con una actividad cotidiana. Las permanentes posibilidades que establece Montejo de tender puentes entre la escritura del yo y la interpretación del mundo, entre la situación concreta del autor y la inscripción de esa experiencia en un horizonte amplio de sentido, entre la filiación y la afiliación del escritor, confirma su admirable dinámica, así como su necesaria inclusión de la experiencia del lector y la experiencia de un sujeto universal, que se piensa como representativo de la condición humana toda.

Junto con esa capacidad de leer, observar, y captar lo minúsculo, en el ensayo sobre "Las piedras de Lisboa", Montejo comienza elaborando una ima-

2 Alfonso Reyes, "*Aristarco o anatomía de la crítica*", en *El ensayo mexicano moderno*, vol. I, Selección, introducción y notas de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 309

gen sencilla de Lisboa: una ciudad empedrada, rodeada por agua marina y fluvial. Los habitantes forman su sensibilidad en relación con el paisaje interior y la organizan de acuerdo a este entorno. A partir de ahí, Montejo sutilmente hace una fina transición entre la descripción del espíritu de la ciudad portuguesa y los poemas de Cernuda, o de Pessoa, o de las reflexiones del filósofo Eduardo Lourenço, o el poeta rumano Lucian Blaga, quien vivió largos años en ese ámbito lusitano: *“La armonía con que se integran los barrios entre los planos de sus colinas revela el cuidado del hombre a quien el mar ha enseñado a amar la tierra firme. Recordemos que los griegos distinguían, al hablar de los hombres, entre los vivos, los muertos, y los que estaban en el mar. La incertidumbre y las enseñanzas para sobreponerse a la fatalidad ha acompañado durante siglos la vida marinera de los hijos de Lisboa. Afirmaba Pessoa que los portugueses una vez cumplido el camino a la India, se habían replegado sobre sí mismo (139)”*. Gracias a esa perspectiva comparatista y universal, Montejo percibe mundos que de otra manera no saldrían a la luz. Me refiero a esa aguda capacidad de combinar las huellas que han dejado poetas y habitantes en la geografía de un legendario espacio urbano. Y a su vez, nos recuerda, a Charles Baudelaire quien, en efecto, el artista se mostraba como un ser privilegiado que posee la capacidad de observar todo lo que le rodea, pero selecciona y recoge aquellos elementos del complejo urbano que potencializan su capacidad creadora.

Montejo nos lleva con su espléndida prosa de poeta a la obra del poeta Constantino Cavafy con un ensayo iluminador. En un solo párrafo relativamente breve, Montejo hace un recorrido relámpago por la historia de la literatura universal sin pretensión alguna y desglosa claramente “El Dios Abandona a Antonio” un poema de Cavafy. Desde la mención de un fragmento de Plutarco sobre la vida de Marco Antonio pasando por Shakespeare hasta Marguerite de Yourcenar (45); este ensayo es significativo por el conocimiento de Montejo, la valoración de las obras y de los autores mencionados. Prosa musical para el oído y para la vista. Las referencias a Ruskin, Bergson, Baudelaire, Ekelöf, y las imágenes que plasma se funden perfectamente con los conceptos. Lucidez de Montejo poeta que ensaya, sobre todo, en el nivel semántico del lenguaje que al fusionarlo con la historia logra sin duda un acierto que le otorga una voz calificada.

En *El Taller Blanco* no podían faltar la inclusión de textos sobre intelectuales venezolanos. Montejo demuestra su empatía con uno de los librepensadores latinoamericano como lo fue, el venezolano, don Simón Rodríguez. En el ensayo “El tipógrafo de Nuestra Utopía”, un elemento fundamental en el pensamiento de Simón Rodríguez, que destaca Montejo, es la importancia que le otorga al lenguaje. Uno de los fragmentos que extrae Montejo de *Sociedades Americanas* es el de la geometría ya que para Simón Rodríguez existía una comparación entre esta disciplina y el raciocinio; así nos lo dice:

Acostúmbrese, pues, al hombre que ha de vivir en...

REPÚBLICA

a buscar desde su infancia (...)

por eso se dice que

la JEOMETRIA rectifica el RACIOCINIO. (82-83)

Y partiendo de esta máxima, Simón Rodríguez, propuso algunos cambios en la lengua castellana, entre ellos, el modificar su ortografía. Además, Montejo recobra lo que el maestro Rodríguez insistió en que las palabras deberían “pintar las ideas”, elemento éste que hace que su escritura responda a formas tipográficas particulares, hecho que hizo un tanto difícil la lectura de sus obras. Recordemos el uso constante que hace Rodríguez de las llaves, la supresión de palabras que se repiten, el uso de letras de distintos tamaños, de márgenes diversos y el uso del pictograma al definir la monarquía y la república;<sup>3</sup> Rodríguez los llamaba cuadros y la analogía con la composición pictórica, con el encuadre fotográfico y cinematográfico, con la gráfica que producen la colocación en un orden y una sintaxis visual determinada, fijan las ideas:

Sin cuadro no hay memoria

Sino ideas dispersas o amontonadas

(aunque haya alguna conexión entre ellas) (Rodríguez,222).

Aprendizaje significativo, que privilegia la creatividad y la experiencia como la base del aprendizaje. Resulta escandaloso darse cuenta de que hayan existido estos seres humanos con propuestas explícitas de la importancia del arte en el proceso de aprendizaje, de la necesidad primordial de educar y excitar la sensibilidad, enseñar desde la emoción, desde la intuición, a alcanzar el razonamiento, y que a estas alturas del siglo XXI aún sus propuestas educativas no sean los ejes para el desarrollo de la educación democrática que Simón Rodríguez propugnó.

Si no todos los ensayos de *El Taller Blanco* son de igual intensidad, no cabe duda que uno de los autores incorporados por Montejo fue Antonio Machado quien articuló conciencia sobre la problemática entre filosofía y poesía. Montejo subraya que: “*Imágenes, conceptos, sonidos –anotó Mairena-, nada son por sí mismos, de nada valen la poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia*” (106). Como todo agudo lector de Machado, sabe Montejo, que éste expresó su reflexión filosófica, sobre todo, a través de sus dos notables heterónimos: Juan de Mairena y Abel Martín. No solo era una mane-

3 Simón Rodríguez, *Sociedades Americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 283.

ra, a través del apócrifo, de aparecer como filósofo, dada la humildad del poeta, sino que forma parte de su concepción plural del sujeto. De manera puntual, Montejo, nos permite apreciar a través de su lectura de Juan de Mairena que la poesía se derrama sobre las cosas como la luz, de tal forma que se convierte en un medio para nuestra visión. En este sentido la poesía nos sirve para ver, para arrojar algo de luz sobre la oscura materia, para tomar conciencia del entorno y el tiempo que nos ha correspondido vivir.

Aunque *El Taller Blanco* es una colección de ensayos, escritos un tanto de manera inorgánica, Montejo compone el léxico literario -al que acabo de hacer referencia- con una notable precisión. En estas líneas simplemente subrayo algunos de los puntos principales y extraigo algunas valoraciones de orden general. En *El Taller Blanco* Montejo define la poesía como la expresión escrita de la forma individual e inevitable que tiene un ser humano de sentir y percibir el mundo. Esa forma es un secreto producido por las marcas biográficas y los determinantes de la época en la que vive el poeta. En la misma línea, Montejo sostiene que el ensayo es un texto en prosa en el cual el razonamiento discursivo toma como eje el secreto de la poesía. Esta idea general se determina como reflexión literaria y como interpretación histórica. El escritor pensativo como Montejo identifica el secreto de un autor y a partir de allí reescribe su obra por medio de su reflexión. De manera equivalente, Montejo propone una interpretación histórica que identifique el núcleo imaginario de una época y luego reconstruye los enlaces que articulan las diferentes manifestaciones simbólicas que la caracterizan. Con estas ideas, ensambladas en una lengua sobre lo universal, Montejo propone una interpretación de lo que es y deber ser la cultura universal. A través de variadas imágenes identifica un secreto colectivo, creado a partir de las relaciones que los hispanoamericanos podemos observar a través de la lectura. Con esto, Montejo nos ilustra que la cultura es un proyecto abierto, en constante formación y transformación.

Como un pulpo que se apropia de su entorno, o como un caracol que construye su caparazón con la tierra de la que se alimenta, en *El Taller Blanco*, Montejo define un mundo y lo estructura a su alrededor. En este libro concurren autores disímiles, diferentes, incluso opuestos al estilo de Montejo, aunque él los imanta como si fuera un verdadero secreto. Y, sin embargo, no deja de ser un compendio de ensayos eminentemente personal. Por cierto, en *El Taller Blanco* sutilmente se nota el uso de la primera persona: del “yo”, pero su estilo lo delata. La forma de su estilo se debe a que la escritura parece surgir de un diálogo consigo mismo. Montejo se dirige a un lector del cual no espera que posea la misma y extraña erudición que él, hecha de referencias literarias, con pleno conocimiento de arte, de historia, filosofía, código impredecible sobre el cual elabora metáforas y alusiones muchas veces irrecuperables. El mundo está replegado en *El Taller Blanco*, pero el estilo indica que ese mundo está creado a su imagen.

La biblioteca de *El Taller Blanco* lo sugiere a cada paso. Más allá de que

está conformada por autores a los dos lados del Atlántico, lo que revela Montejo es la forma que tiene de leer esa literatura, o el acercamiento a algunos autores con una inevitable tendencia a ver en ella los signos de una plenitud que a pesar de todo se le escapa. El texto sobre Jorge Luis Borges es elocuente en este sentido: “*Veo a Juan Liscano explicando con embarazo lo que ya había repetido en iguales ocasiones, y veo los ojos de Borges que, desasidos y errabundos, dan derecho a mi sin mirarme, mientras hace girar su bastón entre las manos. Tampoco allí, ni siquiera a propósito de los toros que tumban nuestros llaneros, le hablé*” (196). Montejo hace una elección, consciente o inconsciente, pero significativa al fin: coloca el ensayo en el centro del volumen, rodeado, de poesía, de autores, de los clásicos y no clásicos universales. En *El Taller Blanco* hay un juego de espejos entre el sentir de Montejo, revelado en sus preferencias literarias. Esto explica la inquebrantable profundidad de sus ideas, pero también revela que esas ideas se fundan en una perspectiva personal, tan rica como discutible, de lo que debe ser la cultura venezolana e hispanoamericana.

Y a manera de conclusión que deja la puerta entre abierta, los fragmentarios de “*El Taller Blanco*”, recuerdan lo que para Fernando Pessoa era un lamento, para otros escritores era un método que explota con mucha fortuna. Un lector distraído pensaría que la literatura fragmentaria es uno de los tantos géneros que la trillada “posmodernidad” ha reivindicado. Sin embargo, toda la literatura universal está llena de obras fragmentadas, inconclusas o perdidas: desde los restos que quedan de las literaturas grecolatinas: los poemas de Safo o Anacreonte como el *Satiricón*, pasando por los *Pensamientos* de Pascal y el *Zibaldone di pensieri* de Leopardi, hasta el *Juan de Mairena* de Machado que incluye Montejo, son el resultado de disquisiciones y preguntas que emergen al mundo real a través del “alma y las formas” de la literatura moderna, y contemporánea, concibiendo al lector como la posibilidad de mitigar un destino desde la sensibilidad poética, de la observación científica y de las conversaciones. Eugenio Montejo en sus fragmentarios confirma el hecho de que la literatura, en su modalidad ensayística, puede convertirse en un instrumento de cambio, en un movilizador de las conciencias, para construir un mundo humanamente humano como decía Nietzsche.

## Obras Citadas

Montejo, Eugenio. *El Taller Blanco*, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 1996

Reyes, Alfonso. “*Aristarco o anatomía de la crítica*”, en *El ensayo mexicano moderno*, vol. I, Selección, introducción y notas de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Rodríguez, Simón. *Sociedades Americanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990

# Honor, alegría y responsabilidad

*Lección de Eugenio Montejo al recibir el Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo (2004)*



**L**. No ha sido corto el camino para llegar a este recinto. Y en verdad no podría serlo porque se trata del camino de una vida cuyo rasgo más determinante, si alguno ha tenido, es haberse destinado a servir a la poesía. Los primeros pasos, ocultos ya por el olvido, quizá dejaron entre sus huellas la harina del taller blanco, el nombre con que en otra ocasión me he referido a la vieja panadería que cobijó mi infancia, al reivindicarla como la primera aula frecuentada en mi aprendizaje de la poesía. Tal vez resulte algo extraño relacionar el inicio en un arte verbal con los talleres de confección del pan, los mismos que hoy se ven reducidos a los grises implementos de un quehacer mecanizado, pero en las antiguas panaderías, y tal era el caso del taller blanco, aún pervivían intactos los rituales y procedimientos provenientes de una era bastante remota, muy anterior al predominio eléctrico. La olfativa evocación que se lee en uno de los versos de López Velarde, cuando menciona “el santo olor de la panadería”, sin duda proviene de una de aquellas antiguas casas del pan. Todavía en mi niñez era posible encontrar en su seno, como en otros núcleos de trabajos artesanales, ciertas prácticas de oficio que podían proporcionarnos algunas enseñanzas equivalentes a las de la escritura. Y sobre todo, dentro del cotidiano trajín de la cuadra, se aprendía a valorar la fraternidad como una luz esencial entre los hombres. Diría que la fraternidad, ese sentimiento tan propicio a la voz del poema, había adquirido en aquel ámbito el color impoluto de la harina que marcaba

su presencia en todas las cosas. Aquellos fueron, sin embargo, los primeros pasos, pues andando el tiempo debí percatarme de que la escritura más afín al taller blanco se reducía a una práctica tal vez cercana a la jeroglífica, ya que como todas las de su índole debía valerse siempre de la representación de un determinado signo y lo reiteraba con devoción casi sagrada: el pan, antes y después del horneado, en aquel tiempo y en éste, conserva la misma forma de un pez dormido y no debe de estar lejos de tal imagen el dibujo de su jeroglífico, en tanto que para la escritura de la poesía me era imprescindible valerme del alfabeto y de sus infinitas combinaciones. Del alfabeto cotidiano aprendido en la escuela y del otro, el inabarcable alfabeto del mundo, cuyos símbolos bien sabemos que no se alcanzan a descifrar en el curso de una vida. Dije antes que no había sido corto el camino para llegar hasta aquí. Quisiera añadir, además, que no he venido del todo solo. “Yo no voy nunca solo al fondo de mí mismo”, escribió Jules Supervielle. Y es que, además de la querida compañía de mi familia, pienso que, junto al recuento de las muchas personas que un hombre va siendo al paso del tiempo, hemos de contar también con aquellos que nos precedieron y ayudaron a hacer nuestro camino, con aquellos que contribuyeron de un modo u otro a que lográsemos formarnos. En el caso de nuestra poesía, sin mencionar la dilatada tradición hispanoamericana con sus ecos y variaciones, se encuentra la para mí más cercana poesía escrita en Venezuela. Pensando en ella, creo que de algún modo esta noche también han venido hasta aquí conmigo, acompañándome, los poetas Vicente Gerbasi y Juan Sánchez Peláez, para sólo nombrar a dos maestros ausentes, cuyos poemas resultan ya imborrables de cualquier florilegio lírico de Hispanoamérica. Temprano, con mis primeras letras, supe que la lengua que hablábamos en casa, la misma en que intentaría más adelante escribir mis poemas, se había escuchado por primera vez en nuestra tierra durante la fugaz permanencia del Almirante Cristóbal Colón en el tercero de sus viajes, cuando, al desembarcar en las inmediaciones del Orinoco, creyó localizar allí nada menos que al Paraíso Terrenal. Podía ponerle, por tanto, fecha precisa a la llegada de la lengua castellana a la región de la actual Venezuela, puesto que en esta misma lengua el Almirante se aprestó a bautizarla tan pronto la viera. La llamó, como se sabe, esta tierra de gracia. La lengua en que escribió estas palabras contaba para la época una antigüedad de quinientos años, exactamente la misma antigüedad que tiene ahora entre nosotros. En el curso de esos cinco siglos la antigua lengua traída por las carabelas se ha enriquecido al contacto con las lenguas indígenas, con las venidas de África y todas las otras, occidentales o no, habladas por quienes llegaron a vivir en nuestro suelo. Mucho de cuanto nos define —y mucho de cuanto por nosotros mismos nos es difícil definir— circula por su cauce. Con el tiempo, me he convencido de que en su entonación se halla inscrito el paisaje espiritual de nuestras gentes. De modo, pues, llegué a decirme, que si en algo podíamos reconocernos, era sin duda en esa

lengua, y sobre todo en las variaciones lexicales, morfológicas y tonales con que a lo largo de los siglos la habíamos hecho nuestra, las mismas variaciones con que, en el decurso de una lenta modulación sin término, la habían hablado las generaciones que nos precedieron. Ahondar en su tradición milenaria desde el espejo tonal de nuestras verdades afectivas me pareció, por tanto, el modo más cierto de servirla, de entrever a través de sus signos la enigmática sombra del dios Toth, el dios egipcio del lenguaje, con su cara de ibis y su cuerpo de hombre, desde las galerías de nuestras voces entrañables. Se debe a Toth, como es sabido, la primera afirmación de que en el principio de todas las cosas fue el Verbo.

II. “Junto al cielo de México —uno de los cielos más altos de la tierra—, contra sus nubes enormes y tempestuosas, alcanzando ese otro Sinaí de los volcanes, el hombre erigió aquellas pirámides con sus frisos y gárgolas de serpientes y jaguares como el más ingente conjuro al inicial espanto cósmico”; estas palabras de Mariano Picón Salas, que se leen en su ensayo “Gusto de México”, datan de 1950. Si las rememoro en esta ocasión es porque ellas ponen de resalte la admiración que de México y de su antigua cultura ha prevalecido desde hace siglos en mi país y en el continente. Hacia 1918 había caído en las manos del joven Picón Salas, a la sazón un estudiante en su nativa ciudad de Mérida, un ensayo de Alfonso Reyes, y desde entonces supo identificar en éste a un maestro y, varias décadas después, a un fraternal amigo. A través del suplemento literario que más tarde dirigió en Caracas, se hicieron frecuentes los ensayos y comentarios que Reyes enviaba periódicamente a Venezuela en la década de los años cincuenta, cuya lectura fue seguida con atención creciente. Fue en este mismo suplemento del diario *El Nacional* donde se divulgó por primera vez un notable ensayo de Octavio Paz, publicado en dos entregas, sobre la poesía mexicana. Ese diálogo secular, con la cultura y la historia de México, ha tenido una de sus más benéficas proyecciones en la noble hospitalidad que en distintas épocas los exiliados de muchos países han encontrado en esta tierra. Fue así un día para nuestro Rómulo Gallegos, como para tantos otros intelectuales que han conseguido en este país un refugio protector y amable. Sería extensa la relación de nuestros vínculos con la literatura de México. Basta con citar en nuestros días la reconocida obra de Alejandro Rossi, cuyos libros han creado un puente inmejorable entre ambos países. Así y todo, además de los escritores ya nombrados, deseaba recordar a José Juan Tablada, que publicó dos libros durante su permanencia diplomática en Caracas y trabó amistad con la generación literaria venezolana de 1918. Quiso el autor que uno de sus poemarios apareciese con ilustraciones coloreadas, en una época en que las imprentas caraqueñas no disponían de medios para la impresión en color. Los jóvenes escritores amigos del poeta, según me refirió seis décadas más tarde uno de ellos, Fernando Paz Castillo, se turnaron en la imprenta para colorear por propia mano las

ilustraciones de su libro. Los solidarios amigos coloristas, al adornar las páginas del libro de Tablada, parecían acoger por sí mismos la invocación consignada en los memorables versos de Carlos Pellicer: “Trópico, para qué me diste / las manos llenas de color. / Todo lo que yo toque / se llenará de sol”.

III. “¿Le interesa Octavio Paz?” —es el mismo Pellicer quien amablemente me interroga una lejana tarde de 1961. Tras el inicial saludo, le había preguntado a mi vez por el autor de *El arco y la lira*. Estábamos en la Valencia venezolana, adonde él había ido a dictar una charla sobre museografía. Desde la década de los años treinta, cuando muy joven Pellicer había propiciado la denuncia de la dictadura de Juan Vicente Gómez por los universitarios mexicanos, la estima artística y humana del maestro de Tabasco contaba con un cariñoso arraigo en nuestro país. Poeta de los enigmas de la luz, de “versos dados”, para emplear la justa expresión de Marina Tsvietáieva, la admiración por su obra era también la comprobación de una peculiar gracia verbal en parte desatendida en nuestra lírica durante la primera mitad del siglo XX. Mi pregunta acerca de Paz concernía, claro está, al autor que conocíamos en aquella época, al poeta que, si bien ya había escrito libros primordiales, no era aún objeto del reconocimiento que su nombre ganaría con justicia en las décadas siguientes. Y mi admiración temprana por su obra no era casual, pues tal como había ocurrido con otros escritores coetáneos, en nuestro itinerario formativo varios libros suyos habían constituido verdaderos hitos. Me refiero a *El arco y la lira*, *El laberinto de la soledad*, *Puertas al campo* y, poco después, *Cuadrivio*, entre otros libros que recuerdo haber leído lápiz en mano para apuntar mi lectura. Libros en que me propuse demorarme tanto como sus páginas me lo exigían. ¿Qué decir, por ejemplo, del magistral ensayo sobre Rubén Darío incluido en *Cuadrivio*, un esclarecimiento crítico tan perspicaz como no superado hasta el presente? ¿Y qué de *El arco y la lira*, esa obra inagotable que modeló en tantos jóvenes del continente un sentido de aproximación crítica refrendado por la lucidez y el rigor del análisis? Son obras que, en uno u otro sentido, nos modificaron, sirvieron para afinar el gusto y modelar nuestra propia tentativa literaria. A partir de ellas se abría un horizonte a nuestros ojos. Era un joven maestro hispanoamericano el que entonces nos proponía una exigencia más alta y más fértil. En títulos como estos se cifran instantes de juventud que cristalizaron como emblemas espirituales del muchacho que éramos en ese entonces. Tal vez ahora, al releerlos, nos hablen de modo distinto, puesto que la edad siempre interpone sus ecos. Sin embargo, en nuestro ánimo perdura el inicial deslumbramiento de sus páginas y cuanto éstas llegaron a decirnos, en cierto modo, para siempre. Fue así respecto a la obra ensayística del primer Paz como también respecto a los poemas reunidos en el libro *Libertad bajo palabra*. De hecho, al preguntarle a Pellicer por Paz, había preguntado —recuerdo bien— por el poeta de *Libertad bajo palabra*. Ambas vertientes, magistralmente acrecentadas en las siguientes décadas, conforman, dicho sea para suscribir la observación de Gabriel Zaid, un verdadero

milagro, un milagro que, como él ha afirmado, subió de nivel toda nuestra cultura en el lapso de una vida.

IV. En los actuales días, si bien aún se pregunta por los poetas y por sus obras, con mayor frecuencia se suele interrogar acerca de la utilidad de la poesía, acaso como uno de los distingos de la era presente, tan inclinada a sospechar de todo cuanto no propenda a un fin material y palpable. Las contestaciones a menudo esgrimen el contrasentido quizá para esquivar la futilidad de la pregunta, cuando no sirven de pretexto para desahogar los ánimos vanidosos. Una especie de respuesta, sin embargo, que es posible invocar desde la hora que vivimos, se concreta en la prueba que les correspondió afrontar a los artistas durante la centuria que concluyera hace apenas un lustro. Entre las lecciones dejadas por ese siglo terrible, una de las más decisivas concierne a los avatares del poeta frente a los regímenes totalitarios. Fue ésta, como sabemos, una prueba dolorosa, muchas veces cruenta, en la que no pocos pagaron con su vida la defensa de la libertad y de la tolerancia. Se sabe que al poeta Ossip Mandelstan lo pierde un poema contra Stalin, un poema que, a decir de Joseph Brodsky, resulta demasiado logrado como para que Stalin no sintiese que le había llegado muy cerca. Asimismo, al leer la obra de Ana Ajmátova, resulta difícil precisar qué asombra más en la genial poeta rusa, si el don verbal que la arrebató y la lleva a escribir poemas como *Réquiem*, creaciones icónicas de su tiempo, o la inaudita capacidad de sobreponerse a todos los golpes de sus perseguidores. De igual modo se sabe que en las confrontaciones de la época no faltaron los artistas que defendieron arduamente los dogmas ideológicos, algunos con rectificaciones más o menos oportunas, otros con la insistencia empedernida que hasta el final de sus vidas los hizo víctimas de sus credos. Desde nuestra hora, aunque la perspectiva histórica haya despejado la evaluación de las cosas, se hace visible la confusión que propició en muchos espíritus la proximidad de los hechos. Aquello que a una determinada adhesión añade en definitiva el carácter, más que los discernimientos de la inteligencia. De algún modo, las decisiones fundamentales siempre han dependido más del ser que del saber. Sin embargo, más allá de las posturas que son parte de la historia, una lección principal que nos depara la anterior centuria arraiga en el convencimiento de que nunca debe rehuirse la adhesión a la lucidez y a la tolerancia del pensamiento. De acuerdo con el ya citado Joseph Brodsky, en tales circunstancias siempre habrá que partir de un arte denso, pues “constituye una regla el hecho de que, para sobrevivir bajo la presión totalitaria, el arte debe aumentar su densidad en proporción directa a la magnitud de la presión a la que se ve sometido”. Y es en este dominio de las elecciones vitales donde Octavio Paz legó también otra de sus lecciones más perdurables. El poeta devoto de la renovación lírica de su lengua, el perspicaz y penetrante ensayista, fue también el pensador de la polis, el mismo que desafió denuestos e incomprensiones al reafirmar su lucha contra el dogmatismo fanático, cualquiera que fuese el disfraz de su prédica.

Diré más: de nuestros maestros literarios, de nuestros faros, para usar la metáfora baudelaireana, ¿no fue acaso Paz quien con mayor ahínco invocó en nuestro continente la necesidad de la puntualización crítica frente a las obcecaciones ideológicas? Recuerdo cómo José Bianco, otro maestro querido, mientras blandía una vez en sus manos un mazo de cartas manuscritas de Paz, me confirmaba una tarde en Buenos Aires la clarividencia del poeta mexicano que a él mismo le había servido para orientarse en su momento.

V. En el umbral de este milenio, las nuevas señales de la poesía no difieren mucho de las que resumió nuestro poeta en sus iluminantes ensayos. Se la tiene por el mismo arte minoritario, a la vez indispensable y secreto, cuya extinción se suele anunciar de tanto en tanto, sólo para convenir en que su condición periférica en los actuales tiempos apenas si delata la carencia de un sentido artístico más hondo por parte de la sociedad contemporánea. Digamos también que al menos se espera de ella, con la integridad con que lo ha reiterado Rafael Cadenas, que pueda hacernos “más vivo el vivir”. Monológica, oculta, la voz del poema elude en nuestros días las formas estridentes porque encarna el lenguaje esencial de la intimidad, el lenguaje con que a solas nos hablamos a nosotros mismos y hablamos a los seres y cosas que más nos atañen; la parte del lenguaje, en fin, que por sí misma es refractaria a cualquier indicio de mentira. Inmodificable pese al fundamentalismo del dinero que prevalece en la actual época, parece recordarnos, con palabras de Herbert Read, que “el dinero puede comprar casi todo menos la verdad, y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad”. Hemos hablado de la poesía, pero ¿qué idea nos hacemos del poeta en los días actuales? ¿Cuál misión se le supone tácitamente encomendada? “Siempre creí profundamente —afirmó el poeta brasileño Cassiano Ricardo— en la enorme tarea que corresponde al poeta en nuestro tiempo. Forma de gnosis, de autocritica o introspección para que el poeta se conozca a sí mismo, la poesía ejerce, simultáneamente, una decisiva función pacificadora frente al desespero lúcido de la preguerra atómica”. Y define al poeta como “Un hombre / que crea el poema / con el sudor de su frente”. Más canónica y en buena parte vigente desde finales del siglo XIX es la conocida definición de Stephane Mallarmé, para quien el poeta es aquel capaz de purificar las palabras de la tribu, de devolver las palabras a su estado de pureza genésica. Podríamos citar varias otras, pero me gustaría recordar, entre las más sugestivas, sólo una más que, por cierto, cuenta con el prestigio de provenir de la era prehispánica, puesto que se debe a los nahuas. Para ellos, que veneraban las formas de expresión noble y cuidadosa, según afirma Miguel León Portilla, el poeta o narrador, el tlaquetzqui, es “aquel que al hablar hace ponerse de pie a las cosas”. ¿Debemos ir a buscar otra definición del poeta en abstrusas bibliotecas, en culturas remotas, si disponemos de ésta que nos resulta tan entrañable? En todo caso, la antigua noción de magia verbal, tan cercana a esta definición, que ha logrado sobrevivir al asedio racionalista, viene a recordarnos que la escritura de un texto lírico nace acompaña-

da de una porción de enigma inseparable de la voz que la recorre.

**VI.** Con el nuevo milenio que despunta, sin embargo, se acentúan otros signos perturbadores que atañen en mucho a la vida y, por ende, a la poesía y al arte de nuestro tiempo. Me refiero, entre otros, al peligro mayor de una devastación nuclear, como una amenaza que otras generaciones desconocieron, al menos en la magnitud con que hoy ésta nos concierne. Puesto que la poesía lleva implícita la defensa de la vida, y la vida no se deja definir sino en términos de esperanza, la amenaza apocalíptica es un extraño sol negro, frente al cual hemos de escribir en el siglo que ha comenzado, un siglo, como pocos, difícil de atravesar en la historia de la humanidad. No trato de decir que el artista haya de imponerse como tema el sombrío referente atómico, pues es sabido que en el arte las determinaciones voluntarias casi siempre pueden poco. La noción apocalíptica, no obstante, forma parte de la vida en este nuevo siglo en una proporción desconocida por las generaciones de otras edades. De existir una determinada entonación que distinga a esta era que vivimos, en las distintas lenguas debería de escucharse una cierta sintonía en los tonemas que reflejan el peligro. El hecho de que nada sepamos del futuro, salvo que debemos crearlo entre todos, aumenta la responsabilidad del artista. Su adhesión ética ha de estar del lado de la civilizada tolerancia y de parte del desarme tanto por fuera como por dentro del hombre.

**VII.** Cuando la voz de la presidenta de la Fundación Paz, Marie-José Paz, me anunció al teléfono el veredicto del Jurado, luego de tan abrumadora sorpresa, tres palabras vinieron a mi mente al intentar discernir la reacción de mi ánimo en ese preciso momento: honor, alegría y responsabilidad. En primer término se trata de un alto honor porque es un premio que proviene de México, el país de más acendrada tradición cultural de nuestro continente. Además, me ha proporcionado una innegable alegría, una alegría que podía compartir con mi familia y con mi país, en un tiempo en que los percances de nuestra política y del militarismo autocrático no nos proponen demasiada alegría. La tercera palabra es responsabilidad, cuya noción en el dominio de la creación artística y de la postura ética asocio al nombre que lleva este honroso premio. Estas tres palabras compendian el sentimiento abigarrado que embargó mi ánimo al momento de conocer la noticia. Creo que las tres pueden resumirse en una sola palabra, que es tal vez la más hermosa de nuestra lengua: la palabra “gracias”.

Gracias a la Fundación Octavio Paz. Gracias a los integrantes del Jurado. Gracias al Fondo de Cultura Económica. Gracias a México.

# Muestra de la poesía de Eugenio Montejo

## Manoa

No vi a Manoa, no hallé sus torres en el aire,  
ningún indicio de sus piedras.

Seguí el cortejo de sombras ilusorias  
que dibujan sus mapas.  
Crucé el río de los tigres  
y el hervor del silencio en los pantanos.  
Nada vi parecido a Manoa  
ni a su leyenda.

Anduve absorto detrás del arco iris  
que se curva hacia el sur y no se alcanza.  
Manoa no estaba allí, quedaba a leguas de esos mundos,  
-siempre más lejos.

Ya fatigado de buscarla me detengo,  
¿qué me importa el hallazgo de sus torres?  
Manoa no fue cantada como Troya  
ni cayó en sitio  
ni grabó sus paredes con hexámetros.  
Manoa no es un lugar  
sino un sentimiento.

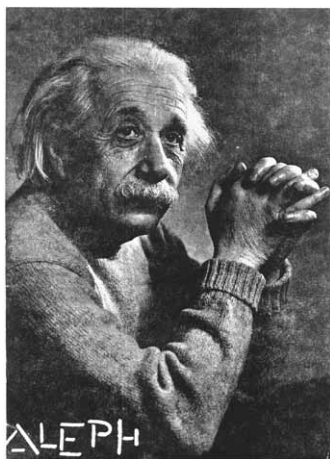
A veces en un rostro, un paisaje, una calle  
su sol de pronto resplandece.  
Toda mujer que amamos se vuelve Manoa  
sin darnos cuenta.  
Manoa es la otra luz del horizonte,  
quien sueña puede divisarla, va en camino,  
pero quien ama ya llegó, ya vive en ella.

## La hora de Hamlet

Esta mañana me sorprende  
con mi olvidada calavera entre las manos.  
Hago de Hamlet.  
Es la hora reductiva del monólogo  
en que interrogo a mi Hacedor  
sobre esta máscara que ha de volverse polvo,  
sobre este polvo que sigue hablando todavía  
aquí y acaso en otra parte.  
A la distancia que me encuentre de la muerte,  
hago de Hamlet.  
Hamlet y pájaro con vértigo de alturas,  
tras las almenas del ingrino castillo  
que cada quien erige piedra a piedra  
para ser o no ser según la suerte,  
el destino, la sombra, los pasos del fantasma.

## Tal vez

Tal vez sea todo culpa de la nieve  
que prefiere otras tierras más polares,  
lejos de estos trópicos.  
Culpa de la nieve, de su falta,  
-la falta que nos hace  
cuando oculta sus copos y no cae,  
cuando pospone, sin abrirlas, nuestras cartas.  
Tal vez sea culpa de su olvido,  
de nunca verla en estas calles  
ni en los ojos, los gestos, las palabras.  
Tantas cosas dependen noche y día  
de su silencio táctil.  
Nuestro viejo ateísmo caluroso  
y su divagación impráctica  
quizá provengan de su ausencia,  
de que no caiga y sin embargo se acumule  
en apiladas capas de vacío  
hasta borrarlos de pronto los caminos.  
Sí, tal vez la nieve,  
tal vez la nieve al fin tenga la culpa...  
Ella y los paisajes que no la han conocido,  
ella y los abrigos que nunca descolgamos,  
ella y los poemas que aguardan su página blanca.



## Notas

**El tiempo: materia poética en la obra de Eugenio Montejo** (por: Leonardo Maicán; “Letralia”, 15.VIII.2005). *El tiempo es la imagen móvil de lo eterno*: Platón. Hay poetas para quienes la literatura no es sino reflejo, casi milimétrico, de la sociedad y el tiempo que les ha tocado vivir. En cambio, hay poetas cuya escritura no conoce de límites ni de tiempos, pues su única preocupación es la interpretación del hombre, de la esencia con que afirma su propia trascendencia. Eugenio Montejo pertenece al rebaño de estos últimos. Poesía que pone de relieve los sentimientos y misterios del hombre y, a partir de allí, la relación de éste con el universo que lo circunscribe: la naturaleza, el tiempo. En buena parte de la obra del poeta caraqueño se rompe con la horizontalidad del tiempo. Veamos los cuatro primeros versos de la segunda estrofa del poema “Retornos”, perteneciente a su libro *Muerte y memoria* (1972): “Todas las formas del paisaje / pasarán del negro al verde / y otra vez del verde al negro, / según las vueltas de la rueda...” (p. 45). El paisaje, eterno compañero del tiem-

po, es susceptible de variar de acuerdo a la mirada del otro. En el poema que nos ocupa, pasa del negro al verde, y viceversa. Pero puede abarcar otros matices, que aunque no se encuentran de manera literal dentro del texto, puede hallarse por intermedio de una lectura capaz de roer la osamenta estructural del poema. Pues el paisaje encierra en su naturaleza todas las formas y colores posibles. La rueda, en el texto señalado, simboliza el tiempo, el indetenible girar de los instantes concatenados. El galopar que hace al viento, velado de misterio. Galopar del tiempo que palpa las piedras del camino. Este camino no es otro que la vida del hombre, y que nos conduce hacia adelante (futuro) o bien hacia atrás (pasado, retorno).

Vemos entonces que la voz vuelve y desaparece en el tiempo, ya sea en sueños o cabalgando en el recuerdo. En el mismo libro (*Muerte y memoria*) hay un poema titulado “Regreso”. Antes que nada, llama la atención la sinonimia presente entre retorno y regreso. Semánticamente, ambos vocablos nos remiten a un tiempo o lugar que precede al

“ahora”, a un volver. Esta recurrencia de participar del pasado por parte de Eugenio Montejo, nos lleva a creer que para el poeta caraqueño el pasado, lejos de ser un estado temporal inerte, estático, es por el contrario un universo vivo, espacio de múltiples e infinitas posibilidades.

En *Partitura de la cigarra*, uno de los libros más representativos de la obra montejiiana, el juego temporal, o más bien, de anacronía, es evidente. Pero no es una anacronía en el sentido literal de confusión temporal. De ninguna manera. En el mencionado libro, al igual que en el resto de su obra, el poeta, inteligentemente, desliza su conciencia a través del permeable terreno de la temporalidad; como quien mira a través de un cristal y palpa con sus manos la vida o muerte que allí palpita. El tiempo es relativo, afirmó Albert Einstein. En tal sentido, qué más da vivir en presente o pasado (pareciera decirnos Montejo), si en todo caso la literatura, y más exactamente la poesía, es la tierra de los encuentros posibles. Y más aun: a partir de lo que plantea el autor, el lector es capaz de hacer una reflexión profunda, filosófica, acerca de su compromiso como ser individual en cuanto a su tiempo actual (presente), que inevitablemente lo conlleva a una serie de interrogantes acerca de su futuro, tanto en lo individual como en lo colectivo.

En definitiva, se podría decir que Eugenio Montejo es un poeta que escribe sin “camisas de fuerza”. Para este autor venezolano, el tiempo es una cosa viva, asible, que al igual que el viento puede parecer sereno unas veces, con un norte definido; otras veces puede embestir la brújula de nuestros sentidos, y arrastrarnos de la mano al tiempo donde real-

mente nace el poema; haciéndonos sentir que somos partícipes de su aventura. Referencias: Montejo, E. (1996). *Antología*. Editorial Monte Ávila Latinoamericana. Caracas. — (1999). *Partitura de la cigarra*. Editorial Pretextos. Caracas.

**Salutación a Eugenio Montejo** (por: Adolfo Castañón: “Literal Magazine”, 20.IX.2007). ¿Por qué estamos aquí? En el marco de la VII Bienal de Literatura Mariano Picón Salas, que la Universidad de los Andes de la ciudad venezolana de Mérida organiza junto con la Fundación “Casa de las Letras Mariano Picón Salas”, hemos venido a saludar el doctorado *Honoris Causa* que esta ilustre Universidad ha decidido imponer al poeta Eugenio Montejo.

¿Pero quién es Eugenio Montejo? ¿Qué merecimiento tiene para que esta eminente casa le conceda su más alta distinción? ¿Qué significa un grado académico de este orden? ¿Qué se encuentra en juego en este ceremonial que parece prometido por su misma condición a reiterarse y reinar en el tiempo? ¿Qué singular clave une los destinos y los escritos de Mariano Picón Salas y de Eugenio Montejo?

Nacido en Caracas en 1938 (como él mismo recuerda en el “terrible año de la muerte de Lugones, de Vallejo, de Maldenstam. Una herencia demasiado fuerte que he compartido con Óscar Hahn, Miyó Vestrini y con nuestro inolvidable Francisco de Cervantes”) y luego crecido en la Valencia venezolana, Eugenio Montejo es, junto con Rafael Cadenas y Ramón Palomares, uno de los tres nombres que dan vida hoy, en el año 2007, a la poesía en Venezuela, nación de nombres tan eminentes como Andrés Bello,

José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasi, Juan Sánchez Peláez y Juan Liscano, entre los más significativos. Eugenio Montejo es autor de una obra rica, innovadora y compleja, que se vierte sobre todo en libros de versos y poemas. Varias facetas innovadoras conviven en su diamante. Dos, sin embargo, saltan a la vista como decisivas: la primera tiene que ver con su idea o más bien, para recordar al poeta italiano Giuseppe Ungaretti, con su inteligente sentimiento del tiempo —idea o sentimiento que se afina y enraíza en una profunda experiencia amorosa en la que cristalizan y culminan las experiencias y, a veces, los experimentos de la piedad, la compasión amorosa y la afinidad o afinación órfica— registros, todos, que hacen de la poesía lírica y dramática de Eugenio Montejo, un ente, un ser que dialoga, un ser hecho para el diálogo y el coloquio.

La segunda faceta ahonda y prologa la primera a través de líneas simétricas, paralelas, tangenciales y asíntotas de esas otras personas o máscaras poéticas que, a partir de Fernando Pessoa, Antonio Machado y Octavio Paz, se conviene en llamar heterónimos. Esta legión lírica, engendrada en la garganta mental del poeta, la conforman autores como Blas Coll, el insigne tutor originario de los colígrafos, el sueco Tomás Linden con su indescrutable *Hacha de seda*, don Lino Cervantes, y otros contertulios, quienes voluntaria e involuntariamente ayudan al lector a calibrar mejor, a situar con mayor exactitud la obra en expansión de este Eugenio Montejo que se presenta con las apariencias tímidas del que camina por los abismos como un despreocupado equilibrista que casi parece pedir perdón al público por la inquietud que le pudieran causar sus proe-

zas. Es un poco, Eugenio, como ese Charlot, Charlie Chaplin, tan admirado por la poeta y ensayista cubana Fina García Marruz, que sale ileso de todos los desastres por el poder de la inocencia y el amor.

La otra faceta, la de la pluralidad creadora que se asienta y traduce en la fábrica de heterónimos, siembra la semilla del des-concierto en muchos órdenes, pero principalmente en dos: las nociones de enseñanza, prosperidad y riqueza. Don Blas Coll se inscribe en esa genealogía que acaso tiene un remoto lugar de origen en Platón pero que en el mundo moderno arranca en el *Zaratus-tra* de Nietzsche, *Monsieur Teste* de Paul Valéry, sigue con el *Juan de Mairena* de Antonio Machado, el *Oliver Alstone* del norteamericano Van Wyck Brooks y el Lord Chandos del austriaco Hoffmanstal; dicha genealogía se prolonga, por supuesto, en Álvaro de Campos del propio Fernando Pessoa y desemboca en esas figuras hilarantes y corrosivas que son el Bustos Domecq y el César Paladín de Borges y Bioy Casares, el Gorrondona y el Leñada de Alejandro Rossi, el Eduardo Torres de Augusto Monterroso, y acaso —cómo no— en el *Maqroll* de Álvaro Mutis. Todos estos nombres declinan a su modo plural una sola sombra corrosiva: la crítica de la enseñanza. Ponen en crisis la noción de aprendizaje y de riqueza o prosperidad. Eugenio Montejo dibuja a don Blas Coll y a su *Taller Blanco* como una suerte de Robinson Crusoe hispanoamericano que ha sido capaz de sobrevivir en el recóndito Puerto Malo a las estruendosas y vacuas convulsiones de una civilización que perdió la brújula hace mucho tiempo. Una de las ideas rectoras de Coll es la de un minimalis-

mo desvelado por reducir y condensar donde otros quieren ampliar y explayar. Esta idea, enunciada desde una América que ha puesto su esperanza en su tamaño (de ahí el título de aquel libro juvenil que Jorge Luis Borges supo censurar juiciosamente: *El tamaño de mi esperanza*) no deja de ser subversiva y de tener un potencial más que explosivo, catalizador. Y esta palabra catálisis, de origen químico y casi bioquímico, pues alude a la disolución, me parece conveniente para ensayar una caracterización de la obra de Eugenio Montejo como un doble tubo de ensayo o sistema de vasos comunicantes en el cual se da como necesaria una operación de conversión o transmutación incesante, de *catálisis* a través de la palabra. A su vez, la palabra transmutación remite a la praxis peligrosa de la alquimia que buscaba transformar el plomo en oro y prometía a sus amorosos oficiantes una íntima y radical transformación. Y algo tiene nuestro Eugenio Montejo del alquimista sigiloso que vierte en el atañor del lenguaje sus menas, sus gangas, sus ganas y sabe transfigurarlos en oro, platino y otros metales radioactivos, como si fuese una suerte de Paracelso criollo, familiarizado con los espíritus elementales de las plantas, las piedras y, desde luego, los insectos y el resto de la fauna. La radioactividad que encierran sus obras es, como la de Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges, contagiosa, aunque no infecciosa, pues en su proceso o proyecto biomimético, Eugenio Montejo se ha cuidado en cada paso de la estilización y de la copia de sus propios procedimientos retóricos que, él como buen alquimista y celoso boticario, sabe tener bien guardados en la alacena. Vivimos en una edad de radical instrumentalización y mercantilización del

saber y de la inteligencia, y una obra ondulante pero incommovible como la de Eugenio Montejo es una buena medicina para bajarnos las fiebres de la movilización total, porque apunta a la conservación y mantenimiento de eso que no se puede mover ni movilizar que es la reserva de inocencia y de sentido común, la sensata razón humana que sale en busca de su bebida y alimento no a las plazas donde corean las multitudes sino a los claros del bosque donde el zumbido de la sangre se confunden con el estridular de las luciérnagas y su música.

Apunta la amena y fértil obra de Eugenio Montejo a la conservación de ese oasis inteligente y espiritual que se abre en el paréntesis del tiempo libre investido en la contemplación, la lectura, la crítica y la autocrítica. Es un buen signo que, en la altiva Mérida venezolana, cuna del ensayista Mariano Picón Salas, poderosa y fecunda inteligencia que supo amistar con Alfonso Reyes y Octavio Paz, se le otorgue a un poeta y casi se diría a un grupo de poetas como los que conviven bajo la epidermis de Eugenio Montejo, una distinción como ésta del doctorado *Honoris Causa* concedido por la Universidad de los Andes que con este acto que lo honra y se honra, da muestras (ella, la Universidad) de una honestidad intelectual que es poco común en nuestro tiempo.

¿Qué significa pues que un poeta reciba un doctorado *Honoris Causa* por parte de una prestigiosa Universidad? ¿Acaso se puede enseñar lo innenseñable, transmitir lo intrasmisible? ¿Qué enseña un poeta y cuáles, si los hay, son los procedimientos o métodos de enseñanza? ¿Cuál es la materia de su conocimiento? ¿Cuál es su *sylabbus*, su plan de estu-

dios, su *trivium* y su *cuadrivium*? Un poeta ¿es un científico, un técnico, un artista, un actor, un bibliotecario? ¿Qué representa, ante quién se da esa representación?

El instrumento de un poeta es el lenguaje y su materia es ese mismo idioma preñado de emociones públicas y privadas. Pero el poeta, para citar una conocida frase de John Keats expresada en una carta a su amigo Lord Houghton —traducida por Julio Cortázar—: “no tiene identidad propia, es todo o es nada, vive sin cesar en otro cuerpo”. Es cierto que esta renuncia a la identidad propia llama la atención viniendo de labios de un poeta que representa la flor del romanticismo inglés, pero también es cierto que suena espontánea y natural, pues el oficio de la poesía consiste, según una antigua sabiduría china retomada por Ezra Pound, en el proceso de rectificar los nombres, enderezar el sentido de los vocablos y restituir la pureza de su sonido originario a las palabras de la tribu, para evocar otra consigna, la de Stéphane Mallarmé. La poesía es flor y canto, lluvia de flores para el corazón, dicen los antiguos *Cantares náhuas*. La poesía es antes que nada música, dice Paul Verlaine en una de sus *Chansons*, “y lo demás es literatura”, o como diría Monterroso, haciendo juego con Shakespeare: *lo demás es silencio*.

El poeta viene del silencio elemental y pasa por la vida, la escritura y la historia antes de llegar a ese segundo silencio, que es como el que queda vibrando en la sala cuando el violinista termina de tocar y todavía no estallan los aplausos o como ese silencio, inasible e insondable que, en forma de blanco, separa un poema del otro o como ese otro silencio de los enamorados que se quedan inmóvi-

les y al acecho del relámpago suspendido suspenso entre abrazo y abrazo, entre beso y beso. Pero el poeta no sólo está en su propio cuerpo y en el del otro o la otra. La poesía, como quiere Octavio Paz en *El arco y la lira*: “...es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. *Pan de los elegidos, alimento maldito*”. No sólo es una forma y un arte de vivir, es también una forma de convivir y de estar en la ciudad a través del lenguaje, a través del uso cuidadoso, metódico, crítico del idioma. De ahí que un poeta, entonces, no pueda entregarse al placer de la cháchara, al ludibrio del bla-bla irresponsable, al automatismo sonámbulo y mecánico del que dice sin decir, lee sin leer y escribe sin escribir, tan en boga en el clima demótico que ya se va haciendo estación de nuestra edad mecanizada y virtual.

De ahí entonces el valor —en diversas acepciones de la palabra— de una obra como la de Eugenio Montejo. Obra compleja y a la par transparente, sencilla y redonda como una fruta pero henchida y embebida de juegos imprevistos y zumos inéditos, articulada desde la perspectiva o la actitud implícita en los diversos géneros de su ceremonial oficio. Porque éste es uno de los misterios felices de la enseñanza que es lección de Eugenio Montejo: su gobernada versatilidad, su ondulante transvase o injerto de poema en poema, de prosa ajena en himno propio, de ensayo en estudioso diagnóstico de las artes plásticas — como en sus luminosas aproximaciones al pintor y escultor Alirio Palacios—, y

de vuelta a la canción, al aforismo, a la sentencia proferida por un maestro imaginario. Aquí tocamos una de las claves de esa apasionada y discretamente vehemente “defensa de la poesía” (Schelley), que es uno de los baluartes de este caballero andante de las letras que es Eugenio Montejo, el poeta venezolano que es como pariente fonético y acaso poético y rítmico, del italiano Eugenio Montale con quien, por cierto, tiene algunos *huesos de sepia* en común. Dije: “...la sentencia proferida por un maestro imaginario...” Pues, a reserva de ir descubriendo y reconociendo a cada uno de sus maestros en las letras y en la vida —y se me ocurre mencionar a tres: Juan Sánchez Peláez, José Bianco, Alejandro Rossi—, la obra poética y crítica de Eugenio Montejo parece haber sido compuesta como un diálogo real con un maestro imaginario, quien es a su vez discípulo de un inalcanzable maestro interior al que nada se le escapa.

En esas tensas partidas, entre el *uno y el otro*; entre Montejo-Montejo y Blas Coll y su cohorte de pensadores y mustios mitógrafos, no sólo se ajusta y condensa una peculiar evolución de las estructuras líricas elocuentes sino que se despliegan, siempre desde el foro de la página, otras lecciones a veces críticas y a veces plásticas.

El diálogo con el maestro imaginario tiene en la voz, casi diríase en la garganta, del poeta un efecto polinizador que lo lleva a decir y deslindar ésa su pasión por el conocimiento y en especial por el conocimiento poético. Eugenio Montejo ha venido creando a lo largo y a lo ancho de numerosos libros un estilo y algo más: un hábitat, un territorio imaginario, una inconfundible esfera men-

tal y anímica, en la cual, como en un microcosmos, se reproducen y amplían otras esferas de la sensibilidad y del conocimiento. Esas son algunas de las razones que lo han hecho merecer esta toga invisible y honrada. ¡Felicidades y honores al doctor en Letras Humanas y divinas! ¡Gloria al doctor demiúrgico: Eugenio Montejo!

¡Gratitud para esta insigne Universidad que, con esta designación se deslinda de los nombres del instante!

**Amigos de Eugenio Montejo resaltaron el legado del notable poeta venezolano** (por: Arturo García-Hernández; “La Jornada”, 05.XII.2008) Un grupo de amigos de Eugenio Montejo (1938-2008), uno de los máximos poetas de Venezuela, se reunió la noche del martes en la Casa del Poeta Ramón López Velarde para recordarlo a unos meses de su muerte y para resaltar la importancia de su legado.

El poeta sevillano, Francisco José Cruz-Pérez, director de la revista *Palimpsesto*, se refirió al “esmero formal” que hay en la poesía de Montejo, quien resumió esta preocupación estética en el siguiente verso: “En un viejo país desabrochado, yo iba de puerta en puerta, mendigando la forma”.

Quizás “en esta nostalgia de la forma, o sea de la armonía del mundo, arraigue la dimensión abarcadora de su obra, hasta convertirse en un admirable correlato de su vida interior”.

**Cruz-Pérez**, quien asistió a otro homenaje que se rindió a Montejo en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, dijo también la labor de maestro involuntario, “que animaba a menudo, sobre todo a los jóvenes, a volver al romance-

ro, con la idea de que su lectura ayudaría a recuperar esa especie de ilusión o inocencia artesanal, tan necesaria en una poesía menos desaliñada y superflua, más emotiva y entrañable, capaz de acompañarnos en nuestros ancestrales deseos e incertidumbres”.

Su poesía y su trato, añadió Cruz, eran apacibles, “como si viniera de otro siglo a éste, estridente y ostentoso; su trato tenía algo de prudencia desusada que hacía compatibles el respeto y confianza, la ilusión afectiva y su insondable intimidad”.

Adolfo Castañón dijo que “en el océano de voces de la literatura y la poesía, es más fácil extraviarse que encontrarse, seguir una o varias pistas falsas, sin darse cuenta”, de ahí que sea “tan grave, oceánica, la pérdida de una voz como la de Eugenio Montejo, que se distinguía no por hablar o gritar, si no por su callado hacer diciendo y su elocuente callar entre los mundos y las formas”. Montejo, agregó el ensayista y editor, “es una referencia, un hombre brújula, alguien que impone orden, un mago en la exploración de la realidad síquica, poética y terrenal.”

**Patronato histórico de la Revista.** Alfonso Carvajal-Escobar (✉), Marta Traba (✉), José-Félix Patiño R., Bernardo Trejos-Arcila, Jorge Ramírez-Giraldo (✉), Luciano Mora-Osejo (✉), Valentina Marulanda (✉), José-Fernando Isaza D., Rubén Sierra-Mejía, Jesús Mejía-Ossa (✉), Guillermo Botero-Gutiérrez (✉), Mirta Negreira-Lucas (✉), Bernardo Ramírez (✉), Livia González, Matilde Espinosa (✉), Maruja Vieira, Hugo Marulanda-López (✉), Antonio Gallego-Urbe (✉), Santiago Moreno G., Rafael Gutiérrez-Girardot (✉), Ángela-María Botero, Eduardo López-Villegas, León Duque-Orrego, Pilar González-Gómez, Graciela Maturo, Rodrigo Ramírez-Cardona (✉), Norma Velásquez-Garcés (✉), Luis-Eduardo Mora O. (✉), Carmenza Isaza D., Antanas Mockus S., Guillermo Páramo-Rocha, Carlos Gaviria-Díaz (✉), Humberto Mora O. (✉), Adela Londoño-Carvajal, Fernando Mejía-Fernández, Álvaro Gutiérrez A., Juan-Luis Mejía A., Darío Valencia-Restrepo, Marta-Elena Bravo de H., Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Martha-Lucía Londoño de Maldonado, Jorge-Eduardo Salazar T., Jaime Pinzón A., Luz-Marina Amézquita, Guillermo Rendón G., Anielka Gelemur-Rendón (✉), Mario Spaggiari-Jaramillo (✉), Jorge-Eduardo Hurtado G., Heriberto Santacruz-Ibarra, Mónica Jaramillo, Fabio Rincón C., Gonzalo Duque-Escobar, Alberto Marulanda L., Daniel-Alberto Arias T., José-Oscar Jaramillo J., Jorge Maldonado (✉), María-Leonor Villada S. (✉), María-Elena Villegas L., Constanza Montoya R., Elsie Duque de Ramírez, Rafael Zambrano, José-Gregorio Rodríguez, Martha-Helena Barco V., Jesús Gómez L., Pedro Zapata P., Ángela García M., David Puerta Z., Ignacio Ramírez (✉), Georges Lomné, Nelson Vallejo-Gómez, Antonio García-Lozada, María-Dolores Jaramillo, Albio Martínez-Simanca, Jorge Consuegra-Afanador (✉), Consuelo Triviño-Anzola, Alba-Inés Arias F., Alejandro Dávila A.

# Colaboradores

**Antonio García-Lozada** (Colombia). Doctor en Literatura Latinoamericana, de la Universidad de Maryland, College Park. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Central del Estado de Connecticut (EUA). Sus colaboraciones han aparecido en *Anthropos*, *Quimera*, *Hispanamérica*, *Revista de Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia, *Mapocho*, *Aleph* e *Inti*, entre otras publicaciones. Ha sido invitado a dictar conferencias en la Universidad de Bonn (Alemania), Universidad Inter-Americana (Puerto Rico), Universidad de Málaga (España), Universidad Paul Verlaine (Francia), Universidad de Valencia (España), Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales. También ha participado en encuentros literarios realizados en Guadalajara, Salamanca, Milán, Madrid y otras ciudades. En la actualidad trabaja simultáneamente en dos proyectos de investigación que se titulan: “La visión crítica de Europa a través de la literatura latinoamericana”, y “Poética de Andrés Bello”.

**Miguel Gomes** (Venezuela). Profesor Titular de la Universidad de Connecticut. Ha publicado numerosos artículos sobre poesía, narrativa y ensayo hispanoamericano, tanto en revistas especializadas como en revistas literarias. Entre sus volúmenes de crítica e investigación se cuentan *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia* y *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*.

**María Gómez-Lara** (Colombia). Estudió Literatura en la Universidad de los Andes en Bogotá donde se graduó con una tesis sobre el poeta venezolano Eugenio Montejo. Ha publicado poemas en la revista de poesías *Golpe de dados* y el periódico *El Espectador*. En 2007 publicó su libro de poemas *Preguntas para el azar*. Algunos ensayos y artículos se han publicado en revistas culturales y académicas entre ellos “La escritura del yo en La Nieve del Almirante” en *Convergencias*, (2011); “Pessoa, ¿el anti-Whitman?: una lectura de dos poemas de Fernando Pessoa a la luz del “Canto a mí mismo” (2011) y “De vuelta a lo sagrado” en *Revista Vendimia*: Bogotá, 2011. Ha ganado entre otros los premios de poesía *Contrababel*: La poesía en los oficios, Casa de Poesía Silva, categoría menores de edad, en 2007 y Primer puesto Concurso Intercolegiado de poesía, Casa de Poesía Silva y Fundescul en 2006. En la actualidad enseña en la Universidad de Harvard, Boston, en el Departamento de Lenguas Romances y Literatura.

**Arturo Gutiérrez-Plaza** (Venezuela). Poeta y ensayista; Profesor Titular emérito de la Universidad Simón Bolívar y actualmente *Distinguished Visiting Professor* en la Universidad de Oklahoma. Ha recibido diversos premios de poesía y ha publicado, entre otros poemarios, *Principios de contabilidad* y *Pasado en limpio*. Entre sus volúmenes de investigación y crítica se cuentan *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana* y *Las palabras necesarias. Muestra antológica de poesía venezolana del siglo XX*.

**Pedro Lastra** (Chile). Poeta, ensayista y crítico; Profesor Titular emérito de la Universidad de Stony Brook. Entre sus libros de poesía se cuentan *Noticias del extranjero* y *Carta de navegación*. Ha reunido algunos de sus ensayos más importantes en los volúmenes *Relecturas hispanoamericanas*, *Leído y anotado* e *Invitación a la lectura*. Ha editado también compilaciones críticas, entre las que cabe destacar *Ase-dios a Óscar Hahn* y *El arte de Óscar Hahn*.

**Antonio López-Ortega** (Venezuela). Narrador, crítico literario y ensayista. Su extensa trayectoria como cuentista y novelista, con títulos como *Naturalezas menores*, *Ajena*, *Indio desnudo* y *La sombra inmóvil*, se complementa con su quehacer como promotor cultural y editor de revistas culturales y literarias. Entre sus libros de ensayo y crítica destacan *El camino de la alteridad* y *Discurso del subsuelo*, además de las numerosas compilaciones de poesía y narrativa venezolana que ha organizado y prologado.

**Nicholas Roberts** (Reino Unido). Profesor Asociado en la Universidad de Durham. Ha dedicado numerosos artículos y un volumen, *Poetry and Loss*, a la labor de Eugenio Montejo; ha estudiado, asimismo, diversos aspectos de la narrativa de Julio Cortázar y Roberto Arlt. Entre sus proyectos actuales se cuenta un estudio comparado sobre la escritura heteronímica en Fernando Pessoa, Antonio Machado y Eugenio Montejo.

**Armando Romero** (Colombia). Perteneció al grupo inicial del Nadaísmo en Cali. En la actualidad es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Cincinnati. En Grecia escribió su primera novela, *Un día entre las cruces* (1993) y el libro de poemas, *Cuatro Líneas* (2002). Traductor e investigador, ha sido distinguido con el título de Charles Phelps Taft Professor de la Universidad de Cincinnati. Autor de varios poemarios, libros de cuentos y novelas *Un día entre las cruces* (1993); *La piel por la piel* (Caracas, 1997) y *La rueda de Chicago* (2004), Este libro ganó el Premio a la mejor novela de aventura (Latino Book Festival, New York, 2005) y *Cajambre* (2010) ganadora en el 2011 del Premio Novela Corta del Consejo de Siero, en España. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, portugués, griego, italiano, alemán, rumano y árabe. En el 2008 recibió el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Atenas, Grecia.

**Gina Saraceni** (Venezuela). Poeta —ganó el XI Premio Transgenérico de la Fundación de la Sociedad de la Cultura Urbana de Caracas con el poemario *Casa de pisar duro*— y Profesora Titular emérita de la Universidad Simón Bolívar (Caracas), actualmente afiliada a la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). Entre sus volúmenes de investigación y crítica se cuentan *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria* y *La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea*.

**Bedřiška Uždilová** (n. 1954). Pintora checa, *artist painter*, hija del profesor Jaromír Uždil y de la escritora Jarmila Uždilová, dos veces premio nacional de literatura en la República Checa. Con formación básica en la “Escuela de artes y oficios de Praga”, graduada en la “Academia de Bellas Artes” (Praga, 1980) y continuidad de estudios en la “Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas” (París, 1982/83). Selección de su obra en el período 1980-2004, con dibujos, pinturas y diseños, fue recogida en bello catálogo (Praga, 2004). “Colorista de fino arte, su construcción resulta tan lógica y coherente dentro del ritmo y el movimiento, que todo parece aflorar en ella de modo natural, pero obedece sin duda también a un permanente control intelectual”, expresa el maestro Guillermo Rendón en su artículo “Homenaje al profesor Jaromír Uždil”, incluido en la Revista Aleph No. 141 (2007).



*Bedřiška Uždilová*

## Edición monográfica sobre la obra de Eugenio Montejo (1938-2008), poeta, ensayista y académico hispanoamericano

Manuscrito autógrafo de Eugenio Montejo	1
Presentación <i>/Miguel Gomes y Antonio García Lozada/</i>	2
Dos Poemas a Eugenio <i>/Pedro Lastra/</i>	4
Apólogo de los árboles <i>/Armando Romero/</i>	5
De la Quietud- La Muerte de Eugenio Montejo <i>/Antonio López-Ortega/</i>	10
Eugenio Montejo: Las voces que confluyen <i>/Antonio López-Ortega/</i>	13
El pan y Las palabras: poesía de Eugenio Montejo <i>/Pedro Lastra/</i>	17
¿Quién es el autor?: Eugenio Montejo y las voces nodales de la escritura oblicua <i>/Nicholas Roberts/</i>	22
“Estar aquí en la tierra” o la <i>terredad</i> como umbral: una lectura de <i>Terredad</i> de Eugenio Montejo <i>/María Gómez-Lara/</i>	38
El ronco clamor. Reflexiones sobre <i>Partitura de la cigarra</i> de Eugenio Montejo <i>/Gina Saraceni/</i>	47
Ecos de voces montejianas en una caja de resonancia triangular <i>/Arturo Gutiérrez-Plaza/</i>	57
Eugenio Montejo, ensayista <i>/Miguel Gomes/</i>	65
<i>El taller blanco</i> : lectura reflexiva de Eugenio Montejo <i>/Antonio García- Lozada./</i>	74
Honor, alegría y responsabilidad (Lección al recibir el Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo, México 2004) <i>/Eugenio Montejo/</i>	81
Poemas de Eugenio Montejo: “Manoa”, “La hora de Hamlet”, “Tal vez”	88
NOTAS	
/El tiempo: materia poética en la obra de Eugenio Montejo (por: Leonardo Maicán)/ Salutación a Eugenio Montejo (por: Adolfo Castañón)/ Amigos de Eugenio Montejo resaltaron el legado del notable poeta venezolano (por: Arturo García-Hernández/ Patronato histórico de la Revista	90
Colaboradores	97