Universidad del Zulia
Vicerrectorado Académico
SERBILUZ
LUZ Repositorio Académico

Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 63, Julio-Diciembre, 2011: 101 - 137
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

La experiencia poética de Eugenio Montejo[1]

Marlon Rivas Sánchez* y Fátima Yadira Celis**

**Departamento de Lengua y Literatura. Universidad Nacional Experimental "Rafael María Baralt". Cabimas, Venezuela. E-mail: unermblengualiteratura@gmail.com*
*** Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela. E-mail: yadirac6@gmail.com*

Resumen

A partir de entrevistas, comentarios, ensayos, conversaciones o en las mismas obras de ficción del poeta venezolano Eugenio Montejo se pretende describir y explicar sus teorías personales con relación a la escritura, particularmente a la escritura poética: el universo íntimo del proceso de creación y/o de construcción de su obra literaria. Para este fin se trabajó con un corpus de dieciséis entrevistas dadas por el poeta, así como con su ensayo *El taller blanco* y una breve selección de sus poemas. Se procedió a la construcción de un discurso explicativo que permitiera que la voz del poeta se dejara oír, y organizara, planeara e hilvanara el hilo discursivo, de modo que nos sirviera para reflexionar, en conjunto con el autor, sobre el proceso de creación y construcción de la obra literaria. Como corolario se pudo apreciar la importancia de la tradición lingüístico-literaria en la obra poética del autor, así como la consideración de divergentes estados de habla que conviven en la mis-

1 Este trabajo es uno de los capítulos de la investigación ***Voces de ficción: en torno a las entrevistas literarias***, trabajo de grado adscrito al Programa de Maestría de Literatura de la División de Estudios para Graduados de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, diciembre, 2011. Además de Montejo, la investigación se centró igualmente en Ramón Palomares, Salvador Garmendia y José Manuel Briceño Guerrero.

Recibido: 10-10-11 • Aceptado: 13-11-11

ma voz del poeta, la confirmación de una concepción de la poseía ligada a lo místico-profano y el cultivo de la poesía como una manera de interactuar con imágenes, cuidar de ellas y ofrecérselas a los demás seres humanos, pues la poesía constituye el "fin antropológico genético" de la especie humana.

Palabras clave: Entrevista, proceso de creación, poesía, poema, escritura.

The Poetic Experience of Eugenio Montejo

Abstract

Based on interviews, commentaries, essays, conversations or works of fiction by the Venezuelan poet, Eugene Montejo, this study seeks to describe and explain his personal theories related to writing, particularly poetic writing: the intimate universe of the process of creation and/or construction of his literary work. The study worked with a corpus of sixteen interviews given by the poet, as well as his essay, *El taller blanco* (*The White Workshop),* and a brief selection of his poems. An explanatory discourse was constructed that allowed the voice of the poet to be heard, and organized, planned and stitched the discursive thread, so that it might help us reflect, together with the author, on the process of creating and constructing a literary work. As a corollary, the importance of the linguistic-literary tradition in the poetic work of the author could be appreciated, as well as the consideration of divergent states of speech that coexist in the poet's voice, confirmation of the concept of poetry combined with the mystic-profane and the cultivation of poetry as a way to interact with images, take care of them and offer them to other human beings, because poetry constitutes the "anthropological genetic aim" of the human species.

Key words: Interview, creation process, poetry, poem, writing.

Introducción

El poeta siente **abundantemente** la poesía de todo
Wallace Stevens

La poesía ayuda porque tiene que dar paz
Elizabeth Schön

Eugenio Montejo[2] (1938-2008) ha sido una de las voces poéticas de Venezuela más reconocidas internacionalmente. Su primer libro data de 1959[3], y su obra atraviesa varios momentos que la caracterizan y definen.

De todas las entrevistas y conversaciones concedidas y cedidas por Montejo en el transcurso de los años, vamos a trabajar con dieciséis (16) de ellas[4]. Quizá sean las más recientes o más accesibles, pero lo que sorprende de ellas es la constancia de las ideas del autor a lo largo del tiempo; es más, al leer y comentar el material de las entrevistas llegábamos a pensar que el autor, de una u otra forma, era un especie de actor que respondía siempre según el mismo libreto, amén de que solían coincidir las mismas inquietudes en la mayoría de los interlocuto-

2 Eugenio Montejo (Caracas, 1938-Valencia, 2008) es uno de los poetas venezolanos más reconocidos de la contemporaneidad, perteneciente a la generación de 1958. Publicó los siguientes libros de poesía: *Élegos* (1967); *Muerte y memoria* (1972); *Algunas palabras* (1977); *Terredad* (1978); *Trópico absoluto* (1982); *Alfabeto del mundo* (1987); *Adiós al siglo XX* (1992); *Partitura de la cigarra* (1999); *Papiros amorosos* (2002), *Fábula del escriba* (2006). En ensayo publicó: *La ventana oblicua* (1974); *El taller blanco* (1983). En escritura heteronímica u oblicua se le conocen los siguientes títulos: *El cuaderno de Blas Coll* (con el heterónimo de Blas Coll, 1981, 1983, 1998); *Guitarra del horizonte* (con el heterónimo de Sergio Sandoval, 1992); *El hacha de seda* (con el heterónimo de Tomás Linden, 1995); *Chamario* (con el heterónimo de Eduardo Polo, 2004). Algunas de las selecciones de su obra poética son: *Antología* (Monte Ávila, Caracas, 1996); *El azul de la tierra* (Norma, Bogotá, 1997); *Tiempo transfigurado* (Ediciones Poesía, Valencia, 2001); *Poemas selectos* (Libreria Lectura, Caracas, 2004); *Geometría de las horas* (Universidad Veracruzana, México, 2006), entre otras.

3 El primer libro del autor fue *Humano paraíso* de 1959, del cual renegó apenas publicado. Se trata de un libro de sonetos en gran formato. El primer poemario con el que Montejo se sentía completamente a gustó y el que ha sido reconocido por los discursos críticos es *Élegos* (1967).

4 Las entrevistas han sido organizadas cronológicamente. La fecha que aparece entre corchetes remite al momento de su realización, y la que aparece entre paréntesis alude

res del poeta. Aunque lo que nos recuerdan estas entrevistas es la constancia y lucidez del pensamiento de un poeta cuya coherencia se mantiene en el eje temporal.

Debido a la reincidencia de ciertas ideas y opiniones de Montejo, decidimos proceder a agrupar, bautizar o renombrar distintos apartados que pudieran dar cuenta de la amplitud y la asociación de ciertos temas presentes en las palabras del autor recogidos en las entrevistas y conversaciones consultadas. En este sentido vamos a ir comentando esos rasgos en las páginas que siguen, así como podremos irlos contrastando con algunos de sus poemas y con las opiniones de otros poetas y/o creadores.

Montejo, la poesía y el oficio de poeta

Eugenio Montejo recuerda en varias conversaciones que su aproximación a la literatura fue durante sus años de infancia cuando en la escuela le estimulaban a componer coplas; así como durante la adolescencia cuando estudiaba en un internado militar en La Grita, allí pudo conformar una primera revista literaria con sus compañeros de estudios. En su casa paterna no había suficientes libros "Nací en una casa donde había más panes que libros..." (Antillano, 1999: 86); sin embargo, estos panes de la panadería paterna llegan a representar un inicio de lo que podríamos llamar

a su publicación: Las entrevistas y conversaciones son las siguientes: 1. Szinetár, Miguel (2004) [1982] Eugenio Montejo. La poesía es la última religión que nos queda. 2. Arráiz Lucca, Rafael (1989) [1987] Eugenio Montejo: La poesía es la última religión que nos queda. 3 Martins, Floriano (2009) [1989] Eugenio Montejo. Anotaciones de la permanencia del canto. 4. Antillano, Laura (1999) [1996] Entrevista a Eugenio Montejo. 5. Dagnino, Maruja (1997) Eugenio Montejo: La poesía es una verdad. 6. Gutiérrez, María (2000) Entrevista – Artículo. Eugenio Montejo. 7. Rivasáez, Ramón (2001) Entrevista a Eugenio Montejo. 8. Rodríguez M., Javier (2002) Eugenio Montejo: "Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor". 9. Cruz, Francisco J. (2007) [2001] Entrevista a Eugenio Montejo. 10. Bracho, Edmundo (2007) [2004] Respuestas para Edmundo Bracho. 11. López Ortega, Antonio (2004) [2003] Entrevista a Eugenio Montejo: La poesía ha sido esencial en todas las culturas del mundo. 12. Simne, Petruvska (2005) Eugenio Montejo: Diálogo con el misterio. 13. Szinetár, Miguel (2007) [2005] Entrediálogos. Conversación entre los poetas José Barroeta y Eugenio Montejo. 14. Sosa S., Maylen C. (2009) [2005] Entrevista a Eugenio Montejo. 15. Ortega, Julio (2007) Palabras sobre el hacer poético. 16. Márquez C., Gonzalo y Osorio, Amparo (2010) [1998] El tiempo no me habla de la muerte (entrevista a Eugenio Montejo).

una 'poética de la vida', un instante de contemplación que queda fijado para siempre en la memoria, intuición e imaginación del poeta.

En el texto *El taller blanco* (1996b: 131-132), Montejo compara la responsabilidad del poeta con aquella que tuvieron los panaderos de la antigua panadería de su padre en proveer "el pan" diario, el alimento, a las personas, a los enfermos, a los colegiales, a los soldados, los vecinos. Esta metáfora de la poesía con el pan, con el alimento, es una comparación nutricia que nos lleva a pensar que una de las "funciones" del poeta es "alimentar" a la sociedad, pero es un alimento que lejos de ser material es más bien espiritual, más aproximado al desarrollo de la sensibilidad o al despertar de la conciencia y el autoconocimiento de los lectores del poema.

> Nocturna era la faena de los panaderos como nocturna es la mía, [...]. ¡Los doctos y sabios operarios! (los panaderos). Hay algo de quirófano, de silencio en las pisadas y de celeridad en los movimientos. Es nada menos que el pan lo que silenciosamente se fabrica, el pan que reclamarán al alba para llevarlo a los hospitales, los colegios, los cuarteles, las casas. ¿Qué labor comparte tanta responsabilidad? ¿No es la misma preocupación de la poesía?

Esta metáfora nutricia que relaciona la poesía y el pan o el lenguaje –poético– y el alimento no es nueva, Jorge Larrosa (2007) nos recuerda que la relación entre la lectura y la salud ha generado, a lo largo de los siglos, "una rica imaginería"; las lecturas pueden ser beneficiosas para la salud, pueden "alimentar el gusto", pero también hay lecturas que infectan o pueden corromper al lector... En todo caso, de lo que habla Montejo es de la función de la poesía y el parecido que, según su experiencia, posee con la disciplina de los panaderos al emprender la faena del pan. Dos tareas emparentadas, según el poeta, por la preocupación de proveer el sustento material y espiritual a los seres humanos.

Entonces el pan, desde antes de Cristo hasta nuestros días, resulta el alimento por excelencia. Es la satisfacción de la necesidad, es la tranquilidad del hambre pero de un hambre física y también espiritual. El pan es metáfora de alimento como el maná que cae del cielo a los hebreos en el Éxodo. El *Padre nuestro* dicta: "el pan nuestro de cada día". Pan y lengua resultan de una necesidad tal que se encuentra próxima a lo mágico y lo sagrado en la tierra, ¡cuántas cosmogonías intentan darle una explicación mítica al origen del lenguaje y a la creación del alimento!

El taller blanco, al cual ha de referirse Montejo en incontables momentos, hace que el poeta descubra un orden que le llevará a restituirlo

en su poesía. De allí proviene el oficio. En primer lugar, el de la búsqueda de la belleza irrepetible de la faena de los panaderos de antaño y de la humilde entrega silenciosa del pan. En segundo lugar, la estimación de una labor que no será reconocida en particular, que no se verá rodeada de elogios y carteles. La labor de la entrega de lo mejor que se pueda lograr en el propio oficio. Esta impresión de las manos, el silencio, la blanca harina, el horno reverberando en lo nocturno, amén de los olores, se conjugan en un maravilloso universo donde este orden especial se trasluce, años después, en el justo orden del lenguaje y de las cosas:

> Mi acercamiento al poema ocurre por la vía de las imágenes, que es el lenguaje natural de lo afectivo, de lo anterior al raciocino. Los sentidos siempre nos hablan por imágenes (Martins, 2009: 415).

La imagen como centro inicial del poema, como raigambre del hablar poético es un punto de confluencia entre muchos creadores. Creemos que toda poesía verdadera, asimismo que los poetas más genuinos con su vida y su experiencia se relacionarán en este tema; al respecto dice Wallace Stevens "En poesía hay que amar las palabras, las ideas, las imágenes y los ritmos con toda la capacidad con que uno ama cada cosa" (Stevens, 1977: 10).

La imagen como fuente evocadora de la palabra, de su sonido, de su ritmo y su sentido. Es más concebir la imagen como origen de la palabra, así como de la noción y de la visión humana en torno a la palabra y el mundo. Imagen como eje sensible que remite a significados fuera de toda fijeza, significados ligeros o leves fuera de todo sentido fijo u objetivo o ligazón lingüística, como si se tratara de un nombrar primigenio, parecido al que, quizá, los primeros homínidos profirieron al ver los bisontes o al comprobar la fragilidad de la vida de un compañero. Dice José Antonio Marina: "Podríamos decir que la tarea del poeta –al menos de los grandes poetas– es crear primero significados no lingüísticos y después darles forma" (Marina, 1999: 35).

La imagen así entendida por el poeta, como un espacio en el que aún los significados están por construir, significados de una opacidad incandescente; es más, una imagen que es al poema como el poema es al significado: "Un poema no necesita tener un significado y, como muchas cosas en la naturaleza, a menudo no lo tiene" (Stevens, 1977: 27). Porque ¿cuántas veces hemos experimentado la dispersión de sentido y significado que el poema nos hace vivir, como si se tratara de un momento previo a todo orden de la palabra y su sentido? Una imagen no requiere necesariamente cristalizarse en un poema,

pero el poema necesita de una imagen para ser, para espesarse y licuarse en la retentiva y la imaginación de un lector "En la poesía estimulamos la dispersión de significados..." (Marina, 1999: 67).

Si nos detenemos y atendemos al poema *Mi lámpara*[5] podremos constatar la dispersión de la que habla Marina:

> De noche, al apagarla, en mi silencio / puedo oírla rezar. / Cansada ya de arder, de tanto estar en vela / frente a la oscuridad del mundo, / ruega no sé en qué lengua solitaria / por ti, por mí, por todos los que doblan / atormentados el último periódico / y en sueño apartan la sombra de sus letras, / como quien ya no indaga, aunque le importe, / cuánta vida nos guarda la tierra todavía / cuando mañana se despierte (Montejo, 1987: 109).

El hecho de crear un poema a partir de un objeto inanimado, una cotidiana y hogareña lámpara o cualquier otro como una mesa o una silla, de adjudicarle personalidad y sentimiento humanos, la prosopopeya como simple recurso dirían los entendidos, pero además conferirle una voz, un espíritu y el deseo "...puedo oírla rezar. Cansada ya de arder, de tanto estar en vela / frente a la oscuridad del mundo, / ruega no sé en qué lengua solitaria / por ti, por mí, por todos..."; al darle esa voz, le ofrece la posibilidad de hacerla cantar como ser humano, de hablar una lengua, de hacerla padecer la humanidad.

La dispersión en este poema se experimenta al instaurar un espacio para imaginar, por breves instantes, un objeto exangüe como un ente animado que sufre y desea. Es también una muestra de que el poeta se integra al universo de las cosas, de los objetos y ellos son parte también del universo vital del poeta. Por otra parte, la voz que nos comunica la otra voz, la de la lámpara, es una voz testigo que se transfigura en la del propio autor y/o personaje testigo en el interior de la construcción poética; en ello también podemos comprobar cómo las voces que hablan se dispersan dando la sensación de ser una, la misma y otra a la vez: nos enteramos de la lámpara y su rezo mediante la voz que vive en el poema. Quizá haya que escuchar las palabras de Montejo para que nos aclare el asunto de la voz poética:

> Creo que en un poema, en verdad, dialogo en muy diversos sentidos, no sólo con otros poemas que gravitan en nuestra memoria, sino además con diferentes estados de habla que también nos determinan, aunque éstos últimos puedan o no

5 Poema perteneciente al poemario *Alfabeto del mundo* (1987).

estar respaldados por el prestigio literario (Martins, 2009: 415-416).

"Estados de habla", voces que se traslucen en el poema, las cuales evidencian la dispersión de sentido, asimismo que las *familias verbales* del escritor. Esta dispersión se establece al comprobar que el significado se cristaliza y se torna transparente en la medida que el poema nos invoca, solicitándonos atención, y nos convoca en la experiencia de la confiada resignación de unos versos en los que una humana lámpara es sentida orando y rogando con una actitud contemplativa e imperturbable previa al sueño y al cansancio "...como quien ya no indaga, aunque le importe, / cuánta vida nos guarda la tierra todavía..." de quien la observa y del mismo objeto humanizado.

En estos versos el ejercicio del comentario podría proceder y llevarnos, por caminos in-transitados, a una lectura del poema poco frecuente y no autorizada, pero sentida y sugerida por el mismo verso, en el que las interpretaciones posibles se dejen escuchar y resuenen para develar una lectura del poema por un lector y, también viceversa, una lectura del lector por el poema. Así como sugiere Larrosa en relación con la inversión de la lectura:

> ...una inversión de la relación entre el lector y el texto: no es el lector el que da razón del texto, el que lo interroga, lo interpreta y lo comprende, el que ilumina el texto o el que se apropia de él, sino que es el texto el que lee al lector, le interroga y le coloca bajo su influjo (Larrosa, 2007: 169).

En el poema *La mesa*[6], cuyo motivo es otro objeto inanimado, se dice:

> ¿Qué puede una mesa sola / contra la redondez de la tierra? / Ya tiene bastante con que nada se caiga / cuando las sillas entran en voz baja / y en su torno a la hora se congregan. / Si el tiempo amella los cuchillos, / lleva y trae comensales, / varía los temas, las palabras, / ¿qué puede el dolor de su madera? / ¿Qué puede contra el costo de las cosas, / contra el ateísmo de la cena, / de la Ultima cena? / Si el vino se derrama, si el pan falta / y los hombres se tornan ausentes, / ¿qué puede sino estar inmóvil, fija, / entre el hambre y las horas, / con qué va a intervenir aunque desee? (Montejo, 1996a: 85).

A la mesa también se le humaniza, se le compadece, se le integra y siente como propia en el espacio que inaugura la experiencia interior del escritor... pero este proceso también involucra su inverso, su complemento, al hombre se le cosifica, se le torna inerme entre las cosas que

6 Poema que pertenece a *Terredad* (1978).

habitan el poema, es otro de los elementos del paisaje poético "...y los hombres se tornan ausentes...".

Acá Montejo le trasfiere al objeto el sentir del poeta ante cierta inutilidad de la participación en los asuntos del mundo. Ante la inanidad humana de luchar contra una naturaleza que se le resiste, la voz poética inquiere como quien afirmara para expresar la puerilidad y el desamparo de una mesa ante el acontecer del tiempo, las creencias e intereses humanos, la problemática que resulta del vivir del hombre sobre la tierra, la utopía de dominio que las gentes conservan sobre el mundo natural, el descreimiento, la pérdida de lo sagrado en la tierra...

Una mesa no es nada si no hay gente "una mesa sola", sin embargo la mesa convoca, sirve de punto de reunión a un ritual diario en el que la familia comparte el pan y el vino, reúne seres que comen y dialogan entre sí; pero resulta que la mesa de Montejo no reúne personas sino que congrega sillas "...cuando las sillas entran en voz baja / y en su torno a la hora se congregan"... Además resulta que es una mesa en la que el tiempo ha dejado su impronta, una huella que se refleja en el desgaste de los utensilios, en el tránsito de personas anónimas y en conversaciones y palabras anodinas y gastadas "...Si el tiempo amella los cuchillos, / lleva y trae comensales, / varía los temas, las palabras, / ¿qué puede el dolor de su madera?..." La última interrogante asegura inquiriendo en torno a la insuficiencia de la madera de la mesa, su materia, ante la dureza de la vida y la edad moderna, su encarecimiento, la incredulidad e indolencia de sus gentes, la nula espiritualidad... "¿Qué puede contra el costo de las cosas, / contra el ateísmo de la cena, / de la Última cena?...".

La referencia bíblica a la Última cena resulta significativa si la contrastamos con el verso anterior (¿qué puede hacer la mesa? "...contra el ateísmo de la cena..."). Para el cristiano la cena representa el momento sagrado para comulgar con Dios, para encontrarse con Él. En ella el pan y el vino son el cuerpo y la sangre de Cristo; representa un momento propicio para que la persona sienta lo que hay de Dios en sí misma, agradezca y adore su doctrina en el rito de la cena entendida como un tributo de Dios hacia los hombres. Pero ¿qué representa en nuestros días esa mesa de la Última cena o la simple mesa nuestra de la cena familiar? Pues casi nada, la vinculación en torno a la mesa tanto con lo sagrado bíblico como con la reunión de la familia ha desaparecido a causa del tiempo, la vida rápida y lo moderno. Quizá a ello es a lo que se refiere Montejo en el verso.

El eclipse de la poesía

"¡Sed incómodos, sed arena y no aceite en el engranaje del mundo!".
Günther Eich

La poesía custodia la esperanza, aunque no deba hacerlo de modo enfático ni demasiado ingenuo.
Eugenio Montejo

También el poema *La mesa* nos puede motivar a entender lo que Montejo concebía en relación con el tiempo presente y lo desfavorable que resulta para el poeta y la creación poética; dice el poeta "Pienso que la poesía en el día de hoy está eclipsada si la comparamos con otras épocas de la historia" (López Ortega, 2005: 91).

> La imagen que define la poesía en este tiempo es la del eclipse. La poesía está eclipsada en el sentido en que no es objeto de la atención absolutamente preferente que le dispensaron otras épocas. Y no tan antiguas, hablo de hace un siglo. Hoy día tiene un culto minoritario, que mantiene la llama encendida. Prefiero la imagen del eclipse porque al fin y al cabo los eclipses son pasajeros. Tan pronto termine esta fascinación por lo audiovisual, volverá la poesía a tener el sitial preferente que ha sido la constante en todas las culturas. Los antropólogos no han podido datar una sola cultura que prescinda del canto. Hay, eso sí, culturas que prescinden del signo.

Este eclipse de la poesía motivado por los "cuerpos eclipsantes" de los medios audiovisuales, la vida rápida, la importancia cada vez más creciente que cobra el deseo de poseer, tener, ser algo a partir del dinero, hacen que la poesía se encuentre en lo que el poeta llama "un vasto cono de sombra", su desvanecimiento y el abandono le hacen, en estos tiempos, competir con *otras formas del discurso* que promueven la pereza del pensamiento entregando a la lectura imágenes y textos ya procesados e, infatigablemente, contribuyendo al descreimiento.

Pero el eclipse, como bien lo dice Montejo, es *algo pasajero*, momentáneo. Ante la fuerza avasalladora de los medios y el uso de la electrónica, la poesía propone un espacio íntimo donde el ser humano puede refugiarse y crear. Esto fortalece su fuerza y la hace mostrar una vía más esperanzadora ante la pérdida de creencias y de fe en el prójimo.

Dice Montejo:

> El descreimiento mutuo es tan antiguo como el hombre, al menos eso es lo que leemos en un libro como el Dhammapada, que data de hace seis mil años. Han sido siempre, pues, los tiempos del descreimiento y de la descalificadora crítica del otro. Es probable, sin embargo, que los nuevos medios técnicos hayan potenciado esa inclinación al parecer tan humana. El verdadero poeta, sin embargo,

necesita postular en todo instante la fe en el prójimo, digamos que se nutre de ella. El poeta la ha requerido ayer como la requiere hoy (Montejo, 2007: 438).

¿Qué es la poesía?

Una de las preguntas que se repite en la mayoría de entrevistas consultadas tiene que ver con la definición de la poesía, si es que es posible su definición; llama especialmente la atención que en casi todas las respuestas de Montejo aparecen las mismas ideas en torno a este interrogante.

Desde Rimbaud, como bien nos recuerda Gustavo Pereira, la poesía ha tenido la facultad de *iluminar*, o sea, "...hacer visible lo oculto, develar otra realidad –o la verdadera realidad–..." (Pereira, 1990: 284); para Montejo esta 'verdadera realidad' viene de la mano de la poesía, la cual "...es una verdad", una verdad marcada por su experiencia. El poeta estadounidense Wallace Stevens sentencia en su Adagia "Cosechar poesía de la propia experiencia en el curso de la vida, es distinto de escribir simplemente poesía"; sentencia que podemos atribuir si no a la existencia de Montejo, sí a su *ars poética*: "...En cuanto a mi poesía yo la he planteado siempre, la he sentido más que la he planteado, la he sentido como un diálogo con la tradición de mi lengua" (Rivasáez, 2001: 1). Una tradición que se debe entender como una búsqueda de 'familias verbales'.

Las respuestas de Montejo van desde concebir el arte poético como "...la última religión que nos queda", "...es también un aprendizaje de la existencia...", "...se trata de un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario...", "...En cuanto a mi poesía [...], la he sentido como un diálogo con la tradición de mi lengua...", "...es una forma de redención que toma el lugar de la creencia abandonada de Dios...", "La poesía ha sido fundamental, esencial, indispensable en todas las culturas del mundo...", "'la poesía no es esencialmente un arte, sino algo superior: ella constituye nuestro fin antropológico genético'".

Para nadie es desconocida la dificultad que entraña definir qué es la poesía. La más de las veces, lo hacemos desde un complicado tejido que, finalmente, nada dice. La poesía está unida a la idea de ritmo y, tiempo atrás con la métrica, a la idea de medida. Sólo que las ideas de ritmo y medida cambian según ha ido cambiando el ser humano, descubriendo otros sonidos y otras formas con los que mostrar, representar lo que siente.

Está claro que si lo que se está buscando es una definición de "poesía" del tipo que podríamos encontrar en un libro de texto o en un ma-

nual, tal vez, no la hallaremos porque no se trata de una cosa o de un objeto del mundo material. La ciencia, por ejemplo, no puede definirla porque para ello debería demostrar no solo su existencia -cosa perfectamente demostrable y comprobable a través de los tiempos en libros, poemas, etcétera, publicados- sino la existencia de algo así como lo poético. De todas formas la psicología, la sociología, y otras tantas disciplinas que han alcanzado el status de ciencias tratan de explicar los fenómenos que están ligados al espíritu del ser humano, como por ejemplo, la capacidad para crear (la creatividad), para apreciar la belleza, la intuición, la percepción....

La poesía, se nos dirá también, es un género literario que se caracteriza por su forma y por su ritmo, bien sea logrado a partir de la rima o utilizando los versos libres. Pero esto no es suficiente, se trata aún de algo más, no sólo de formas y ritmos. Tiene que ver con una suerte de espiritualidad que coloca en conjunción, en relación los seres y las cosas del mundo y que, a partir de la contemplación, puede vislumbrar las junturas de la silenciosa red del universo y, con ellas, un orden, una armonía, un ritmo que busca traducirse en el lenguaje. Pero ¿cómo denominaremos a esta especie de "traducción" de lo que es espiritual y sagrado en el orden del universo?, puesto que todas las figuras, seres y objetos forman en los lugares tanto extensos como mínimos un universo particular, móvil y único al mismo tiempo. Cada intento por definir la poesía nos lleva hacia el ser humano que la crea, que la concibe, hacia el acto misterioso, esta "música interior" indistinguible que hace que se muestre y se revele, en este caso, en palabras, imágenes y formas en apariencia independientes.

Por esta razón, al no hallar una "definición" de lo que es la poesía, preguntamos a quienes la han elegido como oficio, por ella. A esta pregunta Eugenio Montejo ha tenido, en diversas entrevistas, repuestas de gran coherencia, que siguen mostrándonos, todas ellas, cómo poesía y vida están tan estrechamente ligadas que es imposible casi distinguir los fenómenos de esa ligazón pues están ligadas a sentimientos, sensaciones, percepciones, intuiciones e imaginación que se corresponden con la vida (en su sentido más extenso: haceres y vínculos) del poeta. "La poesía es ontología" dice Maritain (1945: 18), y continua diciendo "...y (...) siendo del hombre, no podrá apartarse de las cosas más que él (...) la poesía lleva sobre todo a las raíces del conocimiento del ser".

En una de sus respuestas dice Montejo:

> La poesía a medida que uno avanza, es también un aprendizaje de la existencia,

> un acontecimiento de cosas más profundas que las que uno ve en apariencia. El hecho de vincularse a la última religión posible en nuestros días, te vincula a procesos de visión y de conocimiento que no son comunes y que se te dan. La poesía te hace más hombre, en un sentido raigal de tu experiencia. Aprendes a comprenderte a ti y al otro (Szinetár, 2004: 58).

A la experiencia de vida se une la experiencia poética vista como un estado de contemplación ante el mundo y sus revelaciones hacen intuir al poeta sus conexiones y ritmos. El oficio de la poesía se constituye en un ejercicio espiritual que lleva a la meditación del ser, de sí mismo y de su relación con los otros, un entendimiento de lo que subsiste en cada una de las cosas que le rodea, sus alegrías, humildades y miserias, "una especie de isla de salvación, de conexión con algo arcaico que hace que el hombre sea hombre y que ha desaparecido o tiende a desaparecer" (Szinetár, 2004: 58). En fin como nos dice Montejo: "un aprendizaje de la existencia."

Ya en otras entrevistas Montejo menciona a la poesía como "la última religión que nos queda". Una especie de sustituto de una religiosidad que, sujeta a las creencias y dogmas de la iglesia, se desvanece poco a poco en el ser humano. Pero ¿por qué hablar de la poesía como una religión? Montejo sitúa la poesía en oposición a la *religión del dinero* a la que habrá de referirse en estas entrevistas:

> Alguna vez escribí que la poesía es un melodioso 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, a fin de cuentas, la única que podemos contraponer a la omnipresente religión del dinero. Sin embargo, al reconocerla próxima a la oración 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 (Montejo, 2007: 463).

Esta religión que constituye la poesía tendría las trazas de un contacto místico con el mundo donde el poder de la contemplación muestre su belleza y su misterio. Una religión que reconoce en cada piedra, árbol u objeto una manifestación de lo sagrado. Tal como lo dice Mircea Eliade (1981:10) "la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»".

Así la poesía "...te vincula a procesos de visión y de conocimiento

que no son comunes y que se te dan" (Szinetár, 2004: 58). La poesía oración que no está sujeta al ritual eclesiástico, que no asume ninguna de sus formas y que se expresa en una palabra liberadora que no busca definir el mundo dividiéndolo en partes sino más bien la vivencia del todo, es el establecimiento de un cosmos que permita al ser humano acercarse y reencontrarse consigo y con Dios.

Esta hierofanía, este reconocimiento de la presencia de lo sagrado en lo que nos rodea, constituye la experiencia poética y da lugar a la poesía como una religión que, ante el descreimiento, el *político ritualismo de las iglesias*, el afán de sacar provecho de todo y acumular dinero (donde todo es comprable y vendible) hace partícipe al poeta de una revelación. Dice Mircea Eliade (1981: 16).

> La [experiencia] del espacio sagrado [implica][7], la revelación de un espacio sagrado permite obtener «un punto fijo», orientarse en la homogeneidad caótica, «fundar el Mundo» y vivir *realmente*. Por el contrario, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. Toda orientación *verdadera* desaparece, pues el «punto fijo» no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas. A decir verdad, ya no hay «Mundo», sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de «lugares» más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial.

De lo anterior nos habla el siguiente poema de Montejo:

LABOR[8]

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

Dios rota en sus eclipses
y se deja soñar desde muy lejos.
En medio de la noche
las sombras borran las ventanas
de rectos edificios.
Son pocas las lumbres encendidas
que tiemblan a esa hora
en la intemperie,
son pocas, pero cuánto resisten
para inventar la cantidad de Dios
que cada uno pide en sueño.
(Montejo, 1996a: 109).

7 Los corchetes son nuestros.

8 Poema perteneciente a *Terredad* (1978).

Guardar el *canto de la tierra*, ser un *centinela*, como lo dice el mismo Montejo, es tal la labor del poeta, revelar lo que le ha sido revelado desde su experiencia religiosa y acercarse a lo que tiene de sagrado el mundo.

Por esto los objetos se convierten en otra cosa sin dejar de ser lo que son pues siguen siendo partícipes de lo que nos rodea y como dice, de nuevo, Mircea Eliade, "...para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía". Y ocurre la revelación de otra *realidad* distinta de la que participa en su existencia cotidiana y que "...es una forma de redención que toma el lugar de la creencia abandonada de Dios" (Arráiz, 1989: 144).

La poesía, diálogo con el misterio

En una de las entrevistas dice Montejo, al referirse a la poesía "...cuando digo poesía digo arte en general, creación artística" (Arráiz, 1989: 145). Entonces la poesía estaría presente en todas las manifestaciones artísticas del ser humano como una condición espiritual que hace que el arte establezca relaciones particulares con el mundo. Una condición que lleva al artista a descubrir, a intuir, una realidad más profunda que surge de su espíritu para quebrar o vaciar de significados aparentes la espesa tela que cubre y oculta al universo. La poesía estaría situada en un plano superior (si podemos hablar de planos superiores) y sería consecuente con todo creador, así podríamos hablar de poesía en la pintura, por ejemplo, como la revelación del estado particular del sujeto creador ante las estrechas relaciones del mundo. Estaría compuesta de un orden que parte de la visión del creador, de su evolución como ser humano y del descubrimiento de lo sagrado, esa especie de comunión, de diálogo con lo que nos rodea, que lleva al creador a establecer lazos por encima de lo aparente, de lo común, de lo más presente y claro del mundo, por ejemplo, de los objetos que nos rodean. Dice Maritain (2004:31):

> Por poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y más primario: el de intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (tal como se lo concebía en tiempos antiguos, el vates era para los latinos tanto un poeta como un adivino). En este sentido, la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes.

A la pregunta de Edmundo Bracho: "¿Sería una osadía de mi parte decir que existe en buena parte de su

obra poética una búsqueda de religiosidad propia y heterodoxa?", el mismo Montejo alude a la poesía como un "...diálogo con el misterio, con esa otra parte de nuestra vida que no sabemos dónde está. El sentimiento religioso le es próximo, como, por lo demás, a toda manifestación artística" (Montejo, 2007: 449).

En este "diálogo con el misterio" se revelan las experiencias y sus significados de una manera total, casi como una "iluminación" que lleva al poeta a trascender las preguntas acerca de ese misterio y a sentirlo como algo íntimo y particular. Lo misterioso es lo no revelado, lo que estando allí oculta algo que nos atrae y nos hace buscarlo, lo que se resiste a la explicación, al análisis. En ese momento de iluminación, en este "satori", este instante de descubrimiento es como un relámpago en el alma del poeta y su breve duración impone la pregunta, el deseo de experimentar con las palabras la reproducción de su goce. Se constituye en una búsqueda espiritual desde el interior más profundo de sí mismo donde lo común, lo corriente, lo cotidiano se muestra en su pureza impalpable y nos hace partícipes de su presencia. Se trata de:

> ...un sentimiento de piedad cósmica que es más o menos natural a todo poeta y diría que a todo hombre. En la poesía, además, se manifiesta con mayor fuerza pues su elemento esencial es la palabra, y esta resulta por demás misteriosa; solemos pensar que es un invento del hombre, pero como pensamos con palabras es posible que ellas mismas nos induzcan a tal creencia (Montejo, 2007: 449).

¿Cómo explicar ese sentimiento, ese instante de iluminación? Las palabras que surgen del mismo, la poesía, revela parte de ese misterio pero ellas mismas lo ocultan. El poema no explica, muestra, alude, trata de entonar su música con la música de la revelación y finalmente nos entrega, desde el mismo misterio de su origen, otro misterio envuelto en las palabras. Es como si flotando sobre el poema estuviera, transparente pero lúcido el origen del mismo. "Quiero ser poeta -dice Rimbaud- y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos".

En el poema *Alfabeto del mundo* Montejo muestra su deseo de expresar mediante el lenguaje, y en su totalidad, el mismo mundo, y en este sentido nos habla del silencio que queda entre lo "sentido", lo "experimentado" ante la inmersión en el orden, la realidad del mismo y lo escrito. En este viaje desde la imagen y su sentir hasta el papel y la palabra, algo ha quedado sin decirse, algo que es impronunciable.

> En vano me demoro deletreando el alfabeto del mundo. / Leo en las piedras un oscuro sollozo, / ecos ahogados en torres y edificios, / indago la tierra por el tacto / llena de ríos, paisajes y colores, / pero al copiarlos siempre me equivoco (Montejo, 1987: 112).

La conciencia del origen de las cosas, va de la forma del objeto hasta su forma pasada y transgrede el tiempo y lo convoca en una sola, única imagen, cuya sutileza nos deja percibir la existencia pasada e imaginada del objeto. Así figura su origen y lo sumerge en un paisaje anterior, dándole, aunque sea solo en las palabras, vida. Por un instante, en el poema, el objeto vuelve a ser lo que fue:

> Regreso
> Un instante la silla ha regresado
> a su lejano árbol
> con sus verdes tatuajes ya secos.
> Sus pájaros están dispersos, muertos,
> y la manada del rugoso cuero
> yace plegada bajo las tachuelas.
> Ya no hay más que silencio nivelado
> bajo la sombra de un follaje extinto
> donde se curte todo su misterio.
> Fiel a sus tablas, sólo da reposo,
> cuando en tardes la hemos recostado
> a la pared, ahogando una memoria
> de días que crecieron como un árbol
> y la vida tronchó por cosa muerta,
> claveteada con viejos pensamientos.
> (Montejo, 2007: 43).

Sin embargo es también la muerte la que trasunta en la vida de la silla como árbol pues ésta ha abandonado su forma original y sólo puede presumirse una existencia pasada que ahora se muestra como una especie de recuerdo ante el poeta. Un objeto sencillo, cotidiano, de uso diario, al que sólo tomamos en cuenta al sentarnos o arrimarlo, adquiere una significación más profunda relacionada con el transcurrir del tiempo y la muerte. Ver el mundo en toda su extensión implica, entonces, verlo tal y como era sujeto al como es: una historia única que se alberga en cada objeto y que muestra su maravilla, o su tormento y se desnuda ante la mirada acuciosa del poeta. Un instante basta para percibir todo esto casi como en una especie de retrospectiva de la silla y su abandono.

La poesía, isla de salvación

> (…)Para mí, a los veinte, la poesía era una embriaguez y una fuerza donde no aparecían estas preguntas. Estas son preguntas de un hombre que comienza a envejecer. En un hombre que se aproxima a la vejez, se da un proceso de maduración en el que se plantean estos interrogantes. (…).
>
> Eugenio Montejo

La poesía es también para Montejo una "Isla de Salvación" donde puede situarse el ser humano ante la barahúnda de ruidos y distracciones de lo moderno. Ante la invasión mediática que hace que las palabras va-

yan perdiendo su valor, su preeminencia y el oficio del poeta decrezca en el ánimo de las gentes y pierda, por ello, su vinculación. Al mismo tiempo la poesía es darse al otro. Pero poco puede hacerlo quien no se aísla y se concentra para adquirir una vida en donde los sentidos no se vean invadidos por el trajín de estos tiempos que transcurren y cuya rapidez, cuya prisa es siempre desordenada y vacua. Esta isla de salvación, este espacio sin ruido, esta meditación de la vida nos lleva a incluirnos en el diálogo con el mundo, en el misterio de ese diálogo del que habla el poeta. En este sentido la poesía es un lugar de reposo para el alma. Sin embargo, dice Montejo, desde el oficio, que constituye también una maldición, una "...esclavitud de las palabras". Tal vez podríamos concebir el sentido de estas palabras como una sujeción de la experiencia poética, de su ritmo y su presencia, al ritmo y a la presencia de las palabras, a la búsqueda de una forma que expresa, que muestre y que adopte las formas percibidas y el ritmo de estas formas y siga fiel a la experiencia poética. En donde las palabras no perviertan su origen más puro y puedan ser, ellas también, puras. Dice Montejo: la poesía es una

> "...isla de salvación, de conexión con algo arcaico que hace que el hombre sea hombre y que ha desaparecido o tiende a desaparecer. Pero también la poesía se experimenta como maldición, como esclavitud de las palabras. Entre esos dos polos uno oscila, según sus ritmos internos o sus momentos de duda o de certeza (Szinetár, 2004: 58).

Esta conexión con algo arcaico, de donde proviene la relación del hombre con el universo no nombrado sino sentido, hace que el poeta, desde su religiosidad y su fuerza espiritual, puede reconocerse a sí mismo como ser humano y explorar y acercarse a su condición humana.

La maldición podría transformarse en una persecución del lenguaje que aspira a mostrar el sentimiento, la imagen, su armonía y, en esta búsqueda, el temor de no lograrlo. En el poema *El esclavo* (Montejo, 1987: 68) ilustra el poeta este sentimiento:

> El esclavo
> Ser el esclavo que perdió su cuerpo
> para que lo habiten las palabras.
> Llevar por huesos flautas inocentes
> que alguien toca de lejos
> o tal vez nadie. (Sólo es real el soplo
> y la ansiedad por descifrarlo.)
>
> Ser el esclavo cuando todos duermen
> y lo hostiga el claror incisivo
> de su hermana, la lámpara.
> Siempre en terror de estar en vela
> frente a los astros
> sin que pueda mentir cuando despierten,
> aunque diluvie el mundo
> y la noche ensombrezca la página

Ser el esclavo, el paria, el alquimista
de malditos metales
y trasmutar su tedio en ágatas.
en oro el barro humano.
para que no lo arrojen a los perros
al entregar el parte.

Al mismo tiempo Montejo declara que "...la poesía es algo, por esencia, indefinible" (Gutiérrez, 2000: 2) y que cambia con el tiempo, a lo largo de los años, tal vez hace referencia a una madurez que tiene que ver con la madurez alcanzada en el trato con la poesía como algo espiritual y único y, de igual manera, a su acercamiento al lenguaje, a su relación con el lenguaje y sus propuestas, su certeza o su duda ante el poema. El poema está hecho de palabras, la poesía es una condición espiritual, una experiencia iluminadora que está ligada al arte, a la vida, al amor.

En *"su diálogo con el enigma"*, rasgo que le concede Montejo a la poesía, ésta es indescifrable. ¿Cómo explicar lo que en esencia no se muestra? La poesía es liberadora pero al mismo tiempo es esquiva en su definición. ¿Qué es un diálogo con el enigma? ¿Es acaso un diálogo con dioses, con Dios, con nuestra infancia, con nuestros deseos y temores, con nuestras alegrías y miserias? Cómo interpretar este diálogo. Montejo nos deja estas palabras: "se trata de un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario. Me doy cuenta ahora, sin embargo, de que en el juego de ajedrez se procura a toda costa ser ganador. En este otro ajedrez que menciono nada se desea ganar ni perder, y tal vez por ello resulte tan atractivo" (Ídem). Inútil tratar de explicar estas palabras porque parecen ser dichas para que el que escucha lo interprete desde sí mismo.

Para terminar quisiéramos citar a Paul Valery cuando dice:

> Ninguno se había arriesgado a representar el misterio del lenguaje.
> ¿Por qué no consentir que el hombre sea fuente, origen de enigmas, cuando no existe objeto, ni ser, ni instante que no sea impenetrable, cuando nuestras sensaciones no se explican en modo alguno, y cuando todo lo que se ve es indescifrable, apenas nuestro espíritu se asienta y deja de responder para preguntar? (Valery, 1940: 134-135).

La creación

> La "creación" es crucial para la teología, para la filosofía y para nuestra comprensión del arte, la música y la literatura.
>
> George Steiner

Retomando el tema del origen del poema, podemos decir que el poeta habla de dos cosas. En primer lugar de la imagen como "el lenguaje natural de lo afectivo, de lo anterior al raciocinio..." y a la palabra, y, en segundo lugar, "de la destreza técni-

ca del oficio" de escritor. Ambas cosas están vinculadas estrechamente, pero mantienen diferencias también. Acá la imagen es entendida como un cosmos sensible, diferente al concepto, lejana de la racionalidad, distinta de la palabra y su sentido. Sartre dice que "la palabra poética es un microcosmos", el poeta al crear a partir de una imagen lo que está haciendo es inventando un universo, un cosmos ordenado de acuerdo a su experiencia personal, sus filiaciones afectivas y sus palabras, y, con una dosis de elementos biográficos, experienciales y cotidianos.

La relación del poeta con el mundo –diríamos más ampliamente del ser con el mundo– evidencia la ambigüedad de la imagen como origen de la creación poética. Es decir, la imagen es experimentada como fragmento del mundo, de las cosas, y luego forma uno solo con el poeta y su consciencia. Pero esta forma en que poeta e imagen se funden viene por vías muy diferentes a las provistas por la razón, por el orden de los conceptos o de las ideas; proviene, por el contario, de influencias más cercanas al juego, al azar, al sueño o a lo inconsciente, y que se revelan y son originadas por la relación del poeta con el mundo.

La relación del poeta con las cosas del mundo está marcada por la identidad que de sí mismo tenga el creador, la identidad de las cosas o sus aspectos particulares que las hagan ser lo que son. Cuando el poeta experimenta el mundo, está, a la vez, relacionándose con las palabras, pues éstas *representan* para él las cosas que hay en el mundo, todo lo experimenta en tanto imagen que luego es palabra y su oficio está atravesado íntimamente por la palabra; cuando Sartre dice que la poesía "no se sirve en modo alguno" de las palabras, es porque piensa que la poesía, más bien, sirve a las palabras. "Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje" –dice el filósofo, y esto se motiva en que:

> ...el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su *realidad* y considerarlo como *objeto* (Sartre, 1981: 49).

Mientras que para el hombre corriente el lenguaje está domesticado, para el poeta se halla en estado salvaje. El primero entiende las palabras como instrumentos que median entre sí y las cosas; en cambio, el segundo siente las palabras y sus significados como elementos integrados al mundo natural en el que conviven él, los demás seres y las cosas.

Al experimentar las palabras como una especie de cosa, el poeta establece relaciones y afinidades entre ellas y los demás entes, elementos y objetos del mundo; va descubriendo sus filiaciones, sus vecindades y parecidos velados a simple vista, va desnudando las capas de la cebolla hasta engendrar una primera metáfora. Es como si se tratara de un cosmos indiferenciado de cosas –en el que habita también la palabra– que es descifrado por el poeta para luego a partir de él, crear la primera palabra, la primera imagen inusitada.

Resulta evidente que este *proceso* no es consciente en el poeta, éste no emprende una búsqueda para hallar la imagen que desencadenará el poema; sencillamente se topa con la imagen, se encuentra con ella, o la imagen le encuentra, *se le revela*, halla en el poeta su transmisor natural y su espacio de desarrollo. Esto funciona así porque el poeta, su palabra y el mundo forman parte de un todo indiferenciado e integrado en el que la imagen reina como punto de partida. Dice Jacques Gerelli, recordando las palabras de Baudelaire, que:

> ...La conciencia del poeta no se encuentra ya en relación dialéctica de sujeto a objeto con el mundo. La disolución del yo en el mundo, realizada por el ensueño, ha quebrado esta dualidad. No hay más yo; no hay más cosas, sino un mundo que se expresa y se revela a sí mismo por un lenguaje no conceptual. Este lenguaje, (...), es el de la imagen... (Gerelli, 1978: 10).

Yo es otro, dice Rimbaud en sus conocidas Cartas del vidente, y con ello testimonia una actitud, un estado primigenio de indistinción, una suspensión del yo para licuarse y mezclarse con las cosas y el mundo en un universo previo a la palabra, más raigal, más genuino, más revelador.

> El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas. Incapaz de servirse de la palabra como signo de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de sus aspectos. Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para designar estos objetos (Sartre, 1981: 50).

La imagen de que parte

Ya hemos dicho que el origen del poema, la manera como el poema *coge forma y cuerpo*, proviene de la

imagen, de una imagen de las cosas del mundo, de un fragmento que apenas es atisbado o presentido por el poeta en ese estado de revelación, dispersión, indistinción de las cosas, los seres y el mundo en que se asienta voluntariamente; es aquí cuando la sentencia de Wallace Stevens expande todo su fulgor significativo: *El poeta siente* ***abundantemente*** *la poesía de todo*, pues se trata de un vivir poético que no tiene por qué prescindir del aprendizaje de las cosas y de la experiencia poética como "un aprendizaje de la existencia"[9] o como diría en otra conversación[10], que en conjunto con el trabajo poético "se va cumpliendo también el trabajo de ser, el trabajo del Yo" (Montejo, 2007: 450).

En el fragmento de la entrevista ya citada[11], Montejo continúa diciendo: "Los sentidos siempre nos hablan por imágenes. A partir de un *breve núcleo*[12] se desarrolla la forma del poema..." (Martins, 2009: 415). El núcleo al que se refiere es la imagen, imagen ligada íntimamente con su propio ritmo; en otra entrevista, el poeta sostiene: "En cuanto a la primacía de la imagen o del ritmo en la génesis del poema, creo que una y otro se dan, cuando se dan, de modo indiscernible, anudados en una sola presencia, formando una sola cosa"[13]; la indistinción o la simultaneidad en que imagen y ritmo se condensan dan cuenta de un orden natural que se dispone de acuerdo a criterios subjetivos más cercanos a los rasgos sensibles de las palabras que a sus sentidos objetivos o lógicos: "Toda imagen trae consigo su ritmo, viene constituida junto con él como partes inseparables de un mismo fenómeno" (Montejo, 2007: 433).

Sin embargo, en la entrevista a Martins, Montejo sigue diciendo que: "...Todo cuanto en él (en el poema) pueda desplegarse más tarde en ritmo, tono, significados, etc., parte de una imagen primera que no siempre se nos muestra nítidamente..." (Martins, 2009: 415); la imagen aquí tiene un sentido más origi-

9 "La poesía a medida que uno avanza, es también un aprendizaje de la existencia..." (Szinetár, 2004: 58) [La poesía es la última religión que nos queda, entrevista a Eugenio Montejo realizada en 1982].

10 Respuestas para Edmundo Bracho, entrevista originalmente publicada en la revista Qué leo, Caracas, 2004.

11 Entrevista realizada por el poeta brasileño Floriano Martins, Eugenio Montejo. Anotaciones de la permanencia del canto, realizada en 1989 y editada por la editorial del estado venezolano el perro y la rana en 2009.

12 Las bastardillas son nuestras.

nario, más elemental o primario ("...parte de una imagen primera..."); es la imagen con un sentido borroso que no se distingue claramente... Pero no importa si la imagen es anterior o simultánea al ritmo o si posee un significado más o menos claro, lo relevante es el estado genésico que auspicia, el germen que aporta en la creación poética que luego irá cuajando en ritmos, entonaciones, musicalidades que el poeta deberá ir decantando.

Por su parte, Gerelli sostiene que la palabra al transmutarse en imagen poética lo que experimenta es un cambio o tránsito del estado de concepto al estado de imagen, y como tal atraviesa el universo del sentido objetivo hasta posarse en el universo del no-sentido, terreno fértil para el poeta o el creador: "Al pasar del estado de concepto al de imagen, la palabra pasa del universo del sentido objetivo a otro universo distinto de éste... universo del no-sentido" (Gerelli, 1978: 15).

El poema

Así como la poesía, el poema surge de este encuentro de interioridades entre el poeta y su entorno. Una especie de diálogo entablado con los seres y las cosas que debe ser transcrito, recordado a partir de las palabras. José Barroeta en conversación con Montejo le llama *escriba,* Montejo asume, divertido, el nombre; mas si se reflexiona sobre ello, el poeta pasa a ser un escriba de sus relaciones con el mundo, un copista, un transcriptor que, semejante a los antiguos copistas, deposita en palabras no lo que copia de un texto también escrito con palabras sino lo que entrevé del mundo y sus cambiantes imágenes.

"El poema nace", dice Montejo:

> "es lo que precede a la escritura. Lo anterior es el amor y la poesía. El amor es anterior al lenguaje. Tan anterior que tiene un lenguaje propio. ¿Qué es si no es eso? Es otro lenguaje, otra forma de comprensión de lo humano y de la realidad. Vivimos una época alfabética. Todo está dominado por el alfabeto como un absoluto, y olvidamos que el alfabeto es un invento. De hecho, decimos analfabeto como un insulto. Una vez un amigo me dijo: 'No despreciemos a los analfabetos. Ellos inventaron la escritura" (Rodríguez, 2002).

El poema es también parte de la armonía circundante entrevista, esta vez, en el lenguaje. Si la poesía es un acto de meditación y encuentro

13 Palabras de Montejo en entrevista cedida a Julio Ortega: Palabras sobre el hacer poético (2007: 433).

con el secreto de las cosas, el poema es una especie de derivación de esa meditación y meditación también. Posteriormente vendrá el trabajo, la tarea de perfeccionamiento de ese poema pero para Montejo ya está "dado", ya ha sido entregada su revelación en una suerte de azar cósmico:

> Uno no puede hoy decir: «mañana, esta noche, voy a soñar con tal cosa. Yo predigo que esta noche voy a soñar...». ¡Tú no puedes! Tú sueñas con lo que tú sueñas, y así mismo, de la misma fuente, viene el poema (Szinetár, 2007: 32).

Entonces cada poema es único, un haz entre los haces de luz espiritual desprendidos de la intuición y el sentimiento, es una especie de "devenir mágico" e irrepetible que se consuma en las palabras: "...Cada poema representa para mí una unidad psíquica, una mónada de sentimiento y significado" (Arráiz, 1989: 143).

Así como en el caso de la *poesía*, si tratamos de buscar en las entrevistas de Montejo definiciones absolutas con respecto al poema, no las encontraremos. Para Montejo el poema concilia y armoniza tiempos, lugares, experiencias e imágenes. Se trata de un diálogo con sentimientos, emociones, voces del pasado, libros leídos, las "familias verbales" y "las familias fraternas" de las que habla el poeta, etcétera; que luego pasarán a ser plasmados en "...las menos palabras que puedan ser" (Montejo, 2007: 434). Así como lo expresa John Crowe Ransom en su libro **El cuerpo del mundo**, "El poema celebra los objetos reales, individuales y cualitativamente infinitos" (Citado por Maritain, 2004: 475).

Cómo se acercó a la literatura. Por qué escribe

> El poeta en uno nace, no se improvisa.
> Eugenio Montejo

Es clásica ya esta pregunta dirigida a los escritores cuando son entrevistados. El entrevistador curioso no deja de inquirir por las razones por las que un escritor dedica su vida al oficio de la escritura. Tal como lo dice Petruvska Simne (2005: XIII-XIV) en ¿Por qué escriben los escritores?: "parece una interrogante sencilla, pero es, en realidad, una pregunta compleja, porque entra en el terreno de las cosas que no requieren explicación, sino que forman parte de lo que somos o de lo que queremos ser".

Al contestar la pregunta, en las diversas entrevistas, Montejo realiza un recorrido por lo que fue su contacto con la escritura y la poesía en sus inicios. En primer lugar atribuye su vocación a algo *innato*, que no tiene que ver con el aprendizaje de la escritura (aunque alude a esto)

sino a una condición que forma parte de su ser:

> Mi camino comienza como algo innato. El poeta en uno se da de forma innata. El contagio de los maestros puede muy poco. Uno viene ya, en gran parte, con el don de la palabra (Szinetár, 2004: 59).

En la misma entrevista Montejo alude a su encuentro con la poesía relacionado con la composición de coplas en la escuela, lo que representó un ejercicio con la palabra, o como le llama él: un "encuentro con la verbalidad como creación":

> Yo me descubro poeta muy temprano. La primera experiencia con la poesía se me da en un internado de niños, cuando voy a un colegio de Maracay, el único colegio comunista que ha habido en Venezuela, una especie de Koljós. (...) Esas coplas fueron mi primer encuentro con la verbalidad como creación (Szinetár, 2004: 59).

Es cierto que Montejo, al responder a la pregunta sobre sus inicios en la literatura alude a la panadería de su padre o al *taller blanco* donde ve en el oficio de los panaderos, su disciplina y entrega, una síntesis del oficio del poeta. Pero, además de esto, una imagen de belleza plena que se muestra desde un orden y una armonía que lo inauguran en el sentimiento de la existencia de lo poético:

> Nací en una casa donde había más panes que libros. Me rodeó desde temprano el mundo oral de los panaderos, a quienes me he referido en *El taller blanco*, algunos de ellos analfabetas pero sabios de vida (Antillano, 1999: 86).

Es en el liceo militar de La Grita que Montejo entra en contacto con la lectura y la escritura. Él y otros compañeros de estudio fundan un grupo literario y editan una revista. Dice Montejo: "Aparte de este contacto fundamental para mí" (la panadería de su padre), "entré en relación con la literatura en los colegios donde estuve internado en la niñez y en la adolescencia" (Antillano, 1999: 86).

En algunas ocasiones se refiere a una posible herencia familiar que dirigiría o marcaría su vocación: su padre que solía recitar poemas en los matrimonios y familiares poetas por la filiación materna. "Yo pienso", dice Montejo, "que todo esto se vincula a una cosa, si no hereditaria, por lo menos de fenotipo" (Szinetár, 2004: 60).

La respuesta, que tiene tanto de poética y enigmática, de Montejo ante la pregunta de Miguel Szinetár sobre por qué escribe, nos devuelve a las reflexiones sobre lo que Montejo considera es la poesía. En todo caso lo que podemos ver en esa respuesta es la necesidad de establecer un diálogo con una fuerza espiritual más elevada, llámese esa fuerza Dios, como en efecto dice el poeta, o el Cosmos, lo que atribuye a la labor de la poesía un sentido místico:

> Yo trato de escribir, para convencer a Dios de que el hombre es inocente. En mis noches de vigilia, lo que defiendo es la inocencia de los hombres. Una inocencia de la cual, a veces, hay que convencerlos. En la medida en que tú aguzas la mirada, lo que avizoras es el sentido de sus limitaciones y de su inocencia (Szinetár, 2004: 65).

En la respuesta a la pregunta de Petruvska Simne ¿Por qué escribe?, Montejo responde:

> Tal vez uno no suela planteársela en la intimidad porque sabe que sólo dispone de respuestas imprecisas o provisionales. (...) En la escritura artística –y sólo a ésta ahora me refiero– como en todo acto artístico hay un lado consciente y gobernable, pero también hay otro, acaso más determinante, que no se deja predecir fácilmente. Este otro lado, donde mora nuestro *daimón* o nuestro duende, es el que ata de por vida al poeta a su cuaderno, el que ata al pintor a su tela o al músico a su partitura (Simne, 2005: 65).

En la misma respuesta y, aludiendo a la poesía como "magia verbal, diálogo con el misterio, comprobación constante de lo inexplicable, ¿no bastan estos motivos para dedicarnos a la escritura?" (Ídem); Montejo nos habla del placer de escribir, de crear a partir de las palabras tal como la inspiración espiritual, el pensamiento creador, el genio, Dios, el espíritu o el destino, le han impulsado. Su "daimón" que le hace descubrir en el poema esta magia verbal, de naturaleza misteriosa o secreta, y crea o destruye universos, le ayuda a establecer este diálogo que Montejo llama misterioso.

Del nacimiento del poema, los versos dados y las familias verbales

Si bien el poema implica el conocimiento y la praxis de la técnica del acto de escribir, es decir, la destreza técnica, la labor de escriba, la escritura, el trabajo y el tiempo necesarios para la maduración y elaboración del verso como escritura; hay que entender, sobre todo, que en ello no está puesto todo el esfuerzo del poeta, puesto que en el oficio de poeta se conjugan tanto el proceso de escribir o componer versos como el alumbramiento y la contemplación del hombre que asume una actitud de atender, observar y escuchar las cosas y las voces que el mundo le entrega.

En un diálogo[14] de Montejo con el también poeta José Barroeta (1942-2006) se forma una amena conversa que gira en torno a la poesía y muchos recuerdos comunes a ambos poetas. Entre los temas que abordan resalta uno sobre la primacía del nacimiento del poema o su hechura. Ambos coinciden en que el *poema nace*, así como también que el *poeta nace*; también piensan que luego del alumbramiento del poema,

es que se puede trabajar en él, en su cuidado, su mejora, su 'pulitura' o perfeccionamiento. Este tema está relacionado con la proliferación de talleres literarios, la cercanía a las Escuelas de Letras; lo que diverge de la experiencia de los poetas de la generación de Montejo y de Barroeta, quienes más que a talleres, se reunían con los amigos a conversar sobre poesía y compartir sus creaciones.

El nacimiento del poema es una metáfora de varias cosas. Por una parte de la actitud del hombre que hace y siente poesía, es decir, del hombre que se integra y es solidario con el Otro, con lo otro, que es capaz de disolver por instantes su Yo individual y constituirse en Uno con el mundo y las cosas –la impersonalidad del poeta[15]. Por otra parte, revela la influencia de la intuición, la revelación y la experiencia personal y verbal del poeta a la hora de dejarse llevar por la imagen primera que podría desencadenarse en las palabras de un primer verso.

Dice Denice Levertov que los poetas son videntes pero que los resultados de esa videncia deben ser elaborados en el lenguaje, a consecuencia deben ser también artesanos de la palabra:

> Creo que los poetas son instrumentos tocados por el poder de la poesía.
> Pero también son *hacedores*, artesanos; al vidente le es dado ver pero luego es su responsabilidad comunicar lo que ve para que vean quienes no pueden ver ya que somos "miembros unos de otros" (Levertov, 1979: 13).

A veces el primer verso se le aparece al poeta, está presente en y para él, está allí, pero el creador no sabe

14 Conversación sostenida entre los poetas José Barroeta y Eugenio Montejo, con motivo de la celebración de la VI Bienal de Literatura Mariano Picón-Salas a finales de 2005, realizada en la ciudad de Mérida. Originalmente son diálogos televisivos, organizados por Miguel Szinetár y el equipo de ULA-TV durante la realización de la Bienal. Fueron editados en texto por la Fundación para la Cultura Urbana. **Entrediálogos**, Coordinación, prólogo y notas de Miguel Szinetár. Fundación para la Cultura Urbana. Caracas, 2007, pp. 27-34.

15 Lo que no hay que confundir con la enajenación de la sociedad moderna, así lo plantea Guillermo Sucre en *La máscara, la trasparencia*: "La impersonalidad del poeta (...) no debe ser confundida con la enajenación en la sociedad moderna. Si es cierto que todos los sistemas sociales tienden hoy a uniformar al hombre y a privarlo de toda intensidad personal, ¿no es verdad también que a un tiempo practican el exhibicionismo del yo, la idolatría de los supuestos seres excepcionales? (...). La impersonalidad estética, en cambio, es un rechazo implícito de ambas. Ni represión del yo ni sublimación, sino verdadera liberación: inventarse en los otros y descubrirse en ellos" (Sucre, 1990: 88).

claramente de dónde proviene; la imagen se le presenta con tal transparencia, con tal esplendor, que con su contacto le enceguece de in-videncia. Videncia en la posibilidad de crear verdaderas invenciones verbales que a un tiempo se inscriban en la tradición de su lengua, pero que al mismo tiempo la trasciendan, la revolucionen; e in-videncia en la experiencia de muchos poetas modernos de encarnar la poesía como terrible maldición de las palabras sobre sí, esclavitud del lenguaje y la tradición sobre la consciencia del escritor, etc.

En ambas nociones podríamos inscribir la idea de *versos dados*. Montejo gustaba de la obra de una poeta rusa llamada Marina Tsvietáieva (1892-1941). Según el poeta, Tsvietáieva cuando comentaba los poemas de otros autores valoraba 'lo dado del verso', si el *verso era dado o no*, Montejo se lo comenta a Barroeta en la conversación aludida de la siguiente manera:

> Hay una rusa, una gran poeta rusa que se suicidó: Marina Tsvietáieva que en un libro que se llama *El poeta y el tiempo*[16], habla de «versos dados». Ella leía en un poema, en un libro de algún poeta, y subrayaba: «estos son versos dados, que se los dieron a él». ¿Quién se los dio? **Esa voz, esa cosa**[17]. Lo demás, él lo añadió. Pero estos son «versos dados». Ella hablaba siempre de «versos dados». Y cuando encontraba que un poema no tenía «versos dados», decía: «no, aquí no hay versos dados, aquí hay otra cosa, otra búsqueda» (Szinetár, 2007: 32).

Lo *dado* siempre implica alguien que da y otro que recibe. ¿Cómo se explica los versos dados Montejo, quién le da al poeta esos versos?: "Esa voz, esa cosa", es lo único que atisba a decirle a Barroeta. Luego, en la presentación del libro antológico de Barroeta en la editorial catalana Candaya[18], Montejo encuentra en los poemas de Barroeta *versos dados*, es decir:

> ...se percibe la presencia de algunos *versos dados*, de esos infrecuentes versos que parecen imponérsele a un poeta de modo autónomo y con pleno aduehamiento de su voz. Los *versos dados*, cuando realmente aparecen en la página, guían al conjunto de la composición y en cierta forma la ordenan, pues son éstos los que aportan las respuestas antes de que las preguntas lleguen a formularse. Marina Tsvietáieva va aún más lejos al afirmar que "uno de los indicios de la fal-

16 *El poeta y el tiempo*, edición y traducción del ruso de Selma Ancira. Barcelona: Anagrama, 1990. - 156 p. (Colección Argumentos; 106).

17 Las negritas son nuestras.

18 Este texto salió de las prensas un mes después de la muerte de Barroeta.

> sa poesía es la ausencia de versos dados" (Barroeta, 2006: 6).

Quizá los versos dados sean provistos por la atención que los poetas le presten a su daimón –el Daemon de los latinos o el Δαιμων de los griegos, el espíritu creador, la inspiración, el trabajo creador–, pero más posiblemente se deba, a como dice Montejo, a una disciplina e intuición con la que se nace (*El poeta en uno nace, no se improvisa*[19]) pero también una persistencia en el oficio, aquella que ata de por vida al poeta a su cuaderno:

> En la escritura artística –y sólo a ésta ahora me refiero– como en todo acto artístico hay un lado consciente y gobernable, pero también hay otro, acaso más determinante, que no se deja predecir fácilmente. Este otro lado, donde mora nuestro *daimón* o nuestro duende, es el que ata de por vida al poeta a su cuaderno, el que ata al pintor a su tela o al músico a su partitura (Simne, 2005: 65).

Sin embargo, estas palabras dejan colarse el sentido enigmático, inconsciente del acto de *poetizar*. Lo relevante es que también dejan claro que el oficio de poeta implica también *un estar atado* a la página, al cuaderno; y ¿qué situación es más comprometedora, más penosa y trabajosa que el estar atado a algo? La poesía conjuga en el creador un don de escuchar sus propias palabras, un don de *purificar las palabras de la tribu*[20] –clarificar y ser fiel a sus enigmas y a los de sus congéneres–, pero también le somete al dominio de la maldición de las palabras, del lenguaje, del hacer poético.

Los versos dados entonces guiarían u ordenarían el hacer poético, el deslumbramiento de la creación del poema, su nacimiento, su combinación y su término. Implican tanto el daemon que se apropia del poeta en el proceso de creación, pero igualmente le ayudan a disponer y soliviantar el trabajo de composición del verso pues dan las respuestas al creador antes "de que las preguntas lleguen a formularse".

En relación con las familias verbales, fraternas y demás tipos sanguíneos

Es una variable persistente, en la mayoría de entrevistas a creadores y escritores –artistas, poetas, novelistas, etcétera–, sean hechas por otros creadores o periodistas, las interrogantes referidas a la noción de influencia. El caso Montejo no es una excepción. Floriano Martins, consi-

19 Palabras dichas a Miguel Szinetár en entrevista citada (2004).

20 Conocidísima misión del poeta, frase atribuida a S. Mallarmé.

derando la intertextualidad, le pregunta al poeta por las obras de otros autores que se relacionan con su poesía; Laura Antillano inquiere sobre su identificación a la generación literaria de 1918 o su militancia con otra posterior, además que indaga en torno a las lecturas tempranas que hizo Montejo en su infancia y adolescencia; Javier Rodríguez Marcos, previa alusión de Montejo a las *familias poéticas*, interroga al poeta sobre sus familias poéticas; Francisco José Cruz le solicita al poeta que examine los autores, obras y reflexiones ajenas que orientaron la propia búsqueda de Montejo en la literatura; recordando las palabras de Borges en relación con la idea de que *hay escritores que crean su propia tradición*, Edmundo Bracho interpela a Montejo en torno a cuál es su tradición; Maylen Sosa le pide que señale sus principales influencias literarias; Julio Ortega le pide al poeta que le hable de su biblioteca, su árbol genealógico en cuanto a la poesía o que mencione los libros de poesía que motivaron la juventud de su ejercicio poético; Antonio López Ortega registra los tipos sanguíneos y verbales en la poesía de Montejo.

Las familias o filiaciones verbales dan a Montejo su tradición. Lo insertan en la tradición literaria de su lengua, de la cultura castellana y latinoamericana. Le dan la sangre y un tronco en el que encauzar su propia voz poética. Le ofrecen un camino a seguir, una trilla que andar; asimismo le ayudan a clarificar su voz propia y a distinguirse de las demás. Como respuesta a Martins dice Montejo:

> En vez de "redes de intertextualidades", preferiría hablar más simplemente de "familias verbales", con las cuales imagino que ocurre lo mismo que con los grupos sanguíneos en el campo biológico. Es decir, existen muchas obras que con sinceridad admiramos pero que pertenecen, por decirlo así, a una sangre distinta. No podríamos asimilarlas sin riesgo (Martins, 2009: 416).

La noción de influencia es asociada entonces por Montejo con la de filiación, la simpatía; una asociación dada por la sangre, por la de compatibilidad sanguínea, por el campo biológico; igualmente es una metáfora nutricia, en la que la lectura de poesía sería así como el gran alimento del poeta, el maná del que se nutre, la sangre y el verso que le son afines: "En poesía hay tipos sanguíneos y hay tipos verbales. Hay poetas que uno lee con fruición y admira, pero que a la hora de nutrirnos de ellos, no nos sirven" (Rodríguez, 2005: 87).

Montejo distingue entre las familias verbales –las afinidades en relación a los autores y los libros de la literatura y de la tradición– de las familias fraternas. Las familias verbales de Montejo abarcarían el Ro-

mancero, el Lazarillo, El Conde Lucanor, fray Luis de León, Francisco de Quevedo, Cervantes, Jorge Manrique, César Vallejo, la generación del 27 en España, la generación del 18 en Venezuela, el primer Carlos Pellicer, Eliseo Diego, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Teillier Álvaro Mutis, Octavio Paz, Vicente Gerbasi, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas; pero esta filiación no sólo se circunscribe a la tradición en lengua castellana, o a los límites geográficos impuestos por una nacionalidad y una cultura, "Las familias poéticas no siempre coinciden con las fronteras geográficas", le diría Montejo a Javier Rodríguez Marcos; también estaba la poesía brasileña, Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, Cecilia Meireles; las literaturas en otras lenguas, Marina Tsvietáieva, Lucian Blaga, Fernando Pessoa, Constantino Cavafis, Mario de Sá Carneiro, Jules Supervielle, Günnar Ekelöff, entre otros.

Pero la familia verbal no se limita sólo al inventario de los autores que leía Montejo, sus afinidades y simpatías consanguíneas y poéticas; también implica una proximidad temática, unas búsquedas comunes en la poesía, en el tratamiento del verso, en el ritmo encontrado a partir del juego de las imágenes: "Hay familias verbales y hay también familias fraternas. Las verbales responden a los temas que uno elige y las fraternas son las que nos impone la vida o los intereses comunes" (Rodríguez, 2005: 86).

La escritura oblicua

> El yo no es mío / se me disuelve al encontrarme sujeta por la belleza, la humildad, las aves y los deseos que me cercan. / Si alguien grita Soy. / Desconoce que ese ser es una multiplicidad aprisionada en busca de salida.
> Elizabeth Schön

El poema que sirve de epígrafe a este apartado muestra y sugiere con una certera precisión el sentido general del empleo de los heterónimos. Quizá se trate de un desdoblamiento del ser, de una búsqueda de voces en la multiplicidad del tiempo y en las fuerzas que confluyen en el ser. Implica un juego de espejos en que se da la posibilidad de los contrarios, en el que además participan los complementos, los otros yoes, o el poli-yo del que habla Montejo en varias de sus conversaciones; igualmente es un ejercicio de desidentificación con el yo, una separación y integración del propio yo que se instaura en la relación del poeta consigo mismo y con los demás, en este sentido es una forma de encontrar la sintonía que armonice con las voces comunes a todos los hombres. Le dice Montejo a Julio Ortega:

> Cada poeta se vale de sus palabras de todos los días, pero el verdadero hallazgo se encuentra al sintonizar, a través del vocabulario plural de las diversas lenguas, aquellas palabras secretas que componen las voces comunes a todos los hombres. Las palabras humanas de la tierra, de lo que me he atrevido a llamar la *terredad* (Montejo, 2007: 434).

Pero también el recurso de la escritura heteronímica o apócrifa es un ejercicio de escritura que invoca al juego, al recurso de las voces que nos circunscriben, nos determinan, nos limitan y nos habitan.

La escritura heteronímica en Montejo se revela en la década del ochenta con la publicación de El cuaderno de Blas Coll[21], firmado por el propio Blas Coll. En torno a este cuaderno fundacional de la escritura apócrifa montejeana aparecen luego *Guitarra del horizonte* (1992), firmado por Sergio Sandoval; *El hacha de seda* (1995), firmado por Tomás Linden; *Chamario* (2004), firmado por Eduardo Polo; *La caza del relámpago* (2006), firmado por Lino Cervantes.

Todos estos heterónimos han sido llamados por el propio Montejo como los colígrafos, pues se agrupan y se reúnen en torno al viejo tipógrafo de Puerto Malo, Blas Coll, "Todos tenían al viejo Coll por centro de su afecto e interés" (Antillano, 1999: 87). Cada uno de ellos tiene sus propias voces, sus propias obsesiones, y demonios y sus propias revelaciones, pero todos ellos confluyen alrededor de Coll como figura central.

La respuesta de Montejo a Maruja Dagnino, cuando ésta le pregunta qué motiva a un escritor asumir un apócrifo, revela el porqué este tipo de recurso puede lindar con el juego y el manejo de la creatividad, es decir, sirve para abrir o ampliar las posibilidades de la creación, y el despojamiento del yo propio para darle cabida a otras voces y a otros ritmos que sin embargo moran en él.

> Pessoa decía que el heterónimo es un personaje de teatro, pero vivo. La razón fundamental es que uno tiende a violar la máscara del yo que te obliga a escribir de una determinada manera, y cuando asumes otra posición abandonas ese plano y puedes asumir el otro. Aquí ya no entra el yo sino el poliyó (Dagnino, 1997-C).

Si nos vamos al extremo, el recurso de los heterónimos sería un adentramiento en el yo y sus máscaras, sería un sumergirse en el terreno de la *psique humana* y de la identi-

21 *El Cuaderno de Blas Coll* fue publicado por primera vez en 1981.

dad. El mismo nombre Eugenio Montejo es un pseudónimo[22]. Creemos que con un guiño se lo expresa Montejo a Arráiz Lucca:

> Al comenzar a publicar, en mi adolescencia, elijo el nombre de Montejo, un nombre sin equis, como digo en otro poema. Este "complejo del nombre", como diría un psicoanalista, tal vez ha fijado mi predilección por la voz oblicua en la escritura, es decir, por la manifestación de los heterónimos, esa otra voz que es y no es la del autor, tal como se aprecia en Unamuno, Machado, Valéry, Pessoa en grado supremo y casi anómalo, en Rilke pasajeramente y, entre nosotros, en Bolívar Coronado. Mi Blas Coll desde su modesta y atrabiliaria propuesta, se suma a esta filiación. Son entes apócrifos que reivindican, desde la poesía o el cuaderno de fragmentos, la misma autonomía de un personaje novelístico (Arráiz, 1989: 148-149).

Entonces los heterónimos al tiempo serían y no serían la voz del poeta; los personajes que atormentan al narrador, las voces poéticas que conviven en la voz del poeta, la riqueza percibida en el poeta cuando asume diversas voces que le podrían posibilitar divergentes formas de crear.

Igual de reveladora es la réplica que le ofrece Montejo a Francisco José Cruz en torno al tema de los apócrifos:

> Creo que la opción de la escritura oblicua, como la he llamado, proporciona la ocasión de desembarazarse de la tiranía del yo y acceder a nuevas perspectivas creadoras. (...)Creo que al recurrir a un heterónimo, el poeta se vale, más que del yo, de lo que convendría llamar el *poliyó*, un ente más complejo y proteico que, si nos paramos a pensar, se semeja al ratón del ordenador (Montejo, 2007: 460-461).

Recurso válido para permitirse crear con más libertad, de modo que pueda despojarse del tono, la entonación, los ritmos, los temas, las imágenes a los que está habituado el mismo Montejo, aquellos que delimitan y encierran su poesía y la personalizan. No se trata de un ejercicio de despersonalización, más bien, es un encuentro con las personas y las voces que moran en el mismo yo del poeta. Es decir, la integración del yo personal del creador al de otros yoes que sólo conviven en el espacio instaurado por la imaginación y la creación literaria.

En este sentido la escritura apócrifa u oblicua –como la ha bautiza-

22 El nombre del poeta era Eugenio Hernández Álvarez, desde temprano prescindió de sus apellidos y añadió el apellido Montejo tomado de unos antepasados familiares por el lado paterno.

do el propio Montejo– sería una forma de transcender las circunstancias biográficas del autor, ampliar y revolucionar la propia tradición vinculada con la cultura y la lengua en la que ha nacido el poeta, enriquecer las perspectivas o enfoques desde los cuales el creador hace su obra, diversificar y complejizar una obra, matizar las circunstancias y cualidades de un hombre cuyo oficio ha sido el de ser poeta.

Conclusiones

En Montejo el lenguaje ocupa un lugar de capital importancia. En él la literatura, y particularmente la poesía, le han permitido la inserción en la tradición literaria de la lengua castellana. Montejo siente y experimenta el lenguaje a partir de las imágenes que en él se convocan como punto cardinal del nacimiento de un poema, la imagen como centro sensorial primario es la que desencadena los ritmos, sonoridades que luego formarán parte del poema. Montejo también cree que una de las funciones transgresoras de la palabra poética es restituir al lenguaje a su lugar preeminente, en este sentido, el poeta es un fiel celador que ejerce una vigilancia ética –no exenta de cierta vigilia– en torno al lenguaje. En Montejo la poesía se presenta como revelación, como aprendizaje de vida, como la restitución de lo sagrado en la tierra.

La información que guardan las entrevistas posibilita una lectura más diáfana alrededor de las obras y la vida del escritor, así como ofrecen una vía expedita para la investigación literaria. En otras palabras, son datos que alimentan la comprensión del lector porque le abren un mundo más iluminador cuando el autor logra encontrar un espacio para explicarse, contemplarse y atenderse a sí mismo; porque en ese espacio sus obras están, en su mirada, necesariamente interrelacionadas e interconectadas en un ámbito que le es propio. Se encuentran enlazadas y responden a fuerzas que les son comunes, fuerzas que concurren para formarlas y que les hacen generar, al mismo tiempo, otros aspectos complejos que son motivados por ellas. Este contemplarse del escritor ¿no es análogo a la creación literaria?, es decir, ¿a la creación de la obra literaria, obra singularísima que sin embargo se relaciona y asocia necesariamente, ya sea por oposición, complementariedad, adición, correlación, etc., con el resto de las obras que se insertan en una tradición lingüística y literaria determinada cultural e históricamente en una región del mundo?

Bibliografía

ANTILLANO, Laura (1999). *Entrevistas.* 1ª edición. Carabobo, Venezuela. Ediciones el caimán ilustrado.

ARRAIZ LUCCA, Rafael (1989). *Grabados.* 1ª edición. Caracas, Venezuela. Academia Nacional de la Historia.

BARROETA, José (2006). *Todos han muerto. Poesía completa (1971-2006).* Presentación de Eugenio Montejo / Prólogo de Víctor Bravo. 1ª edición. Barcelona. España. Editorial Candaya.

DAGNINO, Maruja (1997). Eugenio Montejo: "La poesía es una verdad" (entrevista) En: Diario El Universal. Caracas, Venezuela. Tomado de: http://www.revista.agulha.nom.br/bh8montejo2.htm Recuperado: 5/5/2006.

ELIADE, Mircea (1981). *Lo sagrado y lo profano.* 4ª edición. Traduce: Luis Gil. Madrid, España. Guadarrama/Punto omega.

GERELLI, Jacques (1978). *Poesía y temporalidad.* Caracas, Venezuela. Fundarte.

GUTIÉRREZ, María Alejandra (2000). "Entrevista-Artículo. Eugenio Montejo", en Verbigracia N° 2, año IV. El Universal. Caracas, sábado 14 de octubre de 2000. Recuperado el 5/5/2006 de la World Wide Web http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N124/apertura.html Disponible también en El diálogo con el enigma de Eugenio Montejo, en la World Wide Web: http://www.literaturas.com/EMontejoI.C.htm.

LARROSA, Jorge (2007). *La experiencia de la lectura.* 1ª reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica.

LEVERTOV, Denice (1979). *El poeta en el mundo.* Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores.

LÓPEZ ORTEGA, Antonio (2005). "Entrevista a Eugenio Montejo: La poesía ha sido esencial en todas las culturas del mundo", en Rodríguez, Aníbal (Comp.) (2005): *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética.* 1ª edición. Mérida, Venezuela. Consejo de publicaciones, Universidad de los Andes (ULA). Pps. 83-94.

MARINA, José Antonio (1999). *La selva del lenguaje.* 1ª edición. Barcelona, España. Editorial Anagrama.

MARITAIN, Jacques (2004). *La intuición creadora en el arte y en la poesía.* 1ª edición en español. Traduce: Alberto Luis Bixio. Madrid, España. Ediciones Palabra.

_____ (1945). *Fronteras de la poesía y otros ensayos.* 1ª edición en español. Traduce: Juan Arquímedes González. Buenos Aires, Argentina. Editorial La Espiga de Oro.

MARTINS, Floriano (2009). *Escritura conquistada. Conversaciones con poetas de Latinoamérica*. Tomo II. 1ª edición. MPPC. Caracas, Venezuela. Fundación editorial el perro y la rana. Págs. 411-422.

MONTEJO, Eugenio (2007). *La terredad de todo*. 1ª edición. Mérida, Venezuela. Editorial El otro el mismo.

_____ (1996a). *Antología*. 1ª edición. Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores.

_____ (1996b). *El taller blanco*. 1ª edición. México, D.F. Universidad Autónoma Metropolitana.

_____ (1987). *Alfabeto del mundo*. Antología poética. 1ª edición. Barcelona, España. Editorial Laia.

PEREIRA, Gustavo (1990). *El peor de los oficios*. 1ª edición. Caracas, Venezuela. Academia Nacional de la Historia. El libro menor.

RIMBAUD, Arthur (1986). *Una temporada en el infierno. Las iluminaciones. Carta del vidente*. 1ª reimpresión en español. Traduce: Raúl Gustavo Aguirre. Caracas, Venezuela. Monte Ávila editores. Disponible también en Rimbaud, Arthur. Cartas del vidente. (De Arthur Rimbaud a Georges Izambard. Charleville, [13] mayo 1871). Versión de Ramón Buenaventura. Recuperado: 23/08/2011, en la World Wide Web: http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartas-vid.htm

RIVASÁEZ, Ramón (2001). Entrevista a Eugenio Montejo (inédita).

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2002). "Eugenio Montejo: 'Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor'", en El País, España, Sábado 22 de junio de 2002. Recuperado el 13/10/2007 de la World Wide Web http://www.jornal-depoesia.jor.br/bh11montejo.htm

RODRÍGUEZ SILVA, Aníbal (2005). "Poesía y poética: la escritura en espejo", en Rodríguez, Aníbal (Comp.) (2005): *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética*. 1ª edición. Mérida, Venezuela. Consejo de publicaciones, Universidad de los Andes (ULA). Pps. 71-81.

SARTRE, Jean-Paul (1981). *¿Qué es la literatura?* Situations, II. 7ª edición en español. Traduce: Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada.

SIMNE, Petruvsca (2005). *¿Por qué escriben los escritores?* 1ª Edición. Caracas. Fundación para la Cultura Urbana.

STEINER, George (2005). *Gramáticas de la creación*. 4ª edición en español. Traduce: Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid, España. Ediciones Siruela.

SUCRE, Guillermo (1990). *La máscara, la transparencia*. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. 1ª reimpresión. México, D.F. Fondo de cultura económica.

STEVENS, Wallace (1977). *Adagia*. 1era edición. Traducción de Guillermo Sucre. Caracas, Venezuela. Fundarte/Dirección General de Cultura/GDF. Colección "Breves" N° 6.

SZINETÁR, Miguel (2007). *Entrediálogos*. 1ª edición. Caracas, Venezuela. Fundación para la cultura urbana.

_____ (2004). *De la poesía. Diálogos con poetas*. 1ª edición. Mérida, Venezuela. Ediciones Actual. Colección Entrevistas. ULA.

VALERY, Paul (1940). *Política del espíritu*. 1ª edición en español. Traduce: Ángel J. Batistesa. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada.