

De allí se origina el falso espejismo de la fragmentación espacio-temporal que gobierna (...) la forma de todo discurso»³. Si el paso de la vida a la muerte es el tema central de la poesía de todos los tiempos, motivo de reflexión desde que el hombre tomó consciencia de sí mismo, en el «Cementerio de Vaugirard» (*Muerte y memoria*, 1972) estamos ante la misma perplejidad de Jorge Manrique. El poema nace en el mismo tono elegíaco pero va más allá ya que los muertos están también vivos y, por tanto, pueden morir otra vez: morir de estar muertos. Aquí la pregunta adquiere una dimensión insospechada, la dimensión extrema del misterio: la poesía de Montejó parece resolver o, al menos, vislumbrar la realidad de la muerte pero no esa metamorfosis en que el muerto desaparece y no hay ya constatación física suya. Vemos, pues, cómo mientras haya materia hay vida. La pregunta de Manrique se sitúa en el cambio que va de vivo a muerto y la de Montejó la que va de muerto a desaparecido, es decir, a la disolución de la materia, a la falta de huellas de la ceniza:

Los muertos que conmigo se fueron a París
vivían en el cementerio Vaugirard
...
muertos bajo tierra a caballo
¿Qué queda allí de esa memoria
ahora que la última luz se ha embalsamado?
...
¿qué quedó allí de aquellos huéspedes
agradecidos de tanta posada?
¿Qué noticias envían ahora lejanos
a los caídos, a los vencidos, a los suicidas olvidados?

En este punto, es donde, acaso, el tiempo empieza a mirarse a sí mismo y se haga redondo. Esto explica que Eugenio Montejó, en su poesía, contemple la existencia de los no nacidos aún y que, por tanto, los hijos por nacer estén ya viviendo en sus padres. El tiempo es una lección que no hemos aprendido todavía.

Al abolir la muerte, nos quedamos sin tiempo personal: somos en la medida en que siguen siendo nuestros antepasados, al igual que ellos dependen de nuestra voluntad de existirlos. Esta instintiva trabazón nos integra en el tiempo terrestre. En «Provisorio epitafio» (*Terredad*, 1978), Montejó vuelve a encontrarse con Rilke para darnos una visión de lo cósmico, apoyada en el cambio continuo de la materia. Percibimos un cambio que se aleja de lo terrestre. Aquí es una metamorfosis ascendente. La muerte no es abolida por el proceso ininterrumpido de la sangre inmemorial sino por la integración en lo cósmico. Sin embargo, el poema está desnudo del tono abismal y vertiginoso de los poetas románticos al uso. El poema nos presenta una realidad que pretende ser vista de la forma más normal y verosímil. También encontramos aquí el sentido del viaje, vinculado a la abolición de la muerte:

Ignoro a dónde voy,
de qué planeta seré huésped,
a partir de cuál forma de materia
—carbón, sílex, titanio—
me explicaré después por aerolitos.

³ El cuaderno de Blas Coll (1981), libro de escritura heteronímica, es una arriesgada y rica meditación sobre el lenguaje, donde el humor distancia a Montejó de sí mismo a la vez que le permite desconfiar de sus propias reflexiones. De esta manera, Blas Coll es y no es Eugenio Montejó. El poeta declara a Floriano Martins: «Como personaje, Coll se halla tan distante de mí como pueden estar de un novelista o de un dramaturgo sus propios caracteres. (...) En cuanto a los reflejos de sus cavilaciones en mi poesía, sólo podría suponerlos en el plano artesanal de la escritura, es decir, en la búsqueda de una precisión lo más leve posible que nos permita obviar las fórmulas rígidas del idioma».

¿No hablan, en verdad, estos versos la misma lengua que el siguiente párrafo de Rilke: «Como las diferentes materias del Universo no son más que diferentes coeficientes de vibración, preparamos de esta manera no solamente intensidades de naturaleza espiritual sino ¿quién sabe?, nuevos cuerpos, metales, nebulosas y astros»?⁴. Texto éste recorrido por un tono de neutra lógica científica, por lo que, como ocurre en el poema de Montejo, la imaginación se reviste de normalidad. Sin embargo, como apunta Guillermo Sucre, «no habría que confundir lo cósmico con ninguna desmesura planetaria. No sólo porque la memoria de Montejo nos hace ver el universo desde cierta intimidad; igualmente porque en toda su obra es muy evidente la entonación mesurada, la trama reflexiva y aún irónica que la aleja de cualquier desencadenamiento visionario o verbal»⁵.

Y, además, porque la dimensión de lo cósmico, apuntada arriba, no es la habitual en esta poesía. La relación con lo terrestre es, efectivamente, abarcadora pero alejada de las abstracciones metafísicas. Montejo alcanza una visión de lo terrestre a partir de la referencia concreta. Al aludir a una zona del mundo, no olvida las antípodas. Afán totalizador. En este sentido, debe entenderse el sentimiento cósmico del poeta, expresado en «Otoño en el sur» (*Trópico absoluto*, 1982):

Este lánguido fuego del otoño en el sur
ya por el norte se aviva en primavera.
Este viento de pampa que retira las hojas
de la luz,
allá las abre nuevamente verdes.

Más que ver cómo los días pasan, en los poemas de Montejo sentimos cómo la tierra gira.

De esta constatación global del mundo nace el sentimiento de insatisfacción y la importancia del deseo en esta poesía. En los poemas de Montejo vemos siempre el afán de pasar de la teoría del lenguaje a la práctica de la vivencia. De esta manera, el poeta comprueba su limitación, venida de su consciencia del espacio. Si la memoria logra enlazar pasado y presente, el deseo, sin embargo, no basta para juntar los espacios de la tierra:

Me voy con cada barco de este puerto
...
Me voy a Rotterdam donde ahora cae densa la nieve
...
Si mediara otra senda más simple, más humana,
saldría sin ausentarme.
(«Partida», *Terredad*, 1978)

Poesía cósmica pero también, como apunta Ramos Rosa, «poesía de la separación»⁶. Estamos en un mundo poético que se sitúa, como señala Sucre, entre «la nostalgia de lo cósmico inmemorial y la desacralización del presente (...) pero sin entregarse a ningún patetismo, sin acentuar una dualidad irreconciliable»⁷. Así, la ciudad es el

⁴ Texto recogido de la carta a su traductor polaco, apéndice de la obra citada.

⁵ Guillermo Sucre, «La metáfora del silencio», en *La máscara, la transparencia*, F.C.E., col. Tierra Firme, México, 1985.

⁶ Antonio Ramos Rosa, «La imposibilidad del canto», en *Jornal de letras, artes e ideas*, Año X, n.º 444, Lisboa, 8 a 14 de enero de 1991.

⁷ Opus. cit.

ámbito y el símbolo donde Montejo expresa ese conflicto entre su sentido mítico del mundo y el desarraigo respecto a su entorno. En «Manoa» (*Trópico absoluto*, 1982), ciudad legendaria, el poeta no encuentra dificultad en descubrirla. La imaginación hace de esa ciudad inexistente una posibilidad real. Montejo se reacomoda al mito y acaba incorporándose a él: *Manoa es la otra luz del horizonte/ quien sueña puede divisarla, va en camino/ pero quien ama ya llegó, ya vive en ella*. Aquí la intuición puede fundar la realidad hasta que lo imaginario nos hace verdaderos. Lo que buscamos está en nosotros, en nuestra capacidad de crearlo, en la necesidad de inventarlo. El mito aquí se hace humano y depende de nosotros, no nosotros de él. Montejo hace del paraíso original, de su nostalgia, una inmediatez recuperable. La ciudad también es la metáfora de la imposibilidad y del desarraigo, así como el espacio real del extravío, de la soledad, de la incomunicación. La ciudad es donde con más frecuencia instante y memoria no se reconcilian. En «Mural escrito por el viento» (*Trópico absoluto*, 1982), la ciudad cambia más que el hombre. Su continua metamorfosis la hace, al fin, irreconocible hasta aislar al poeta, que rechaza la velocidad del mundo urbano y su imposible relación íntima. Es el entorno quien se hace hostil. Estamos ante el amor de Montejo por ciertas ciudades y su temor de que cambien demasiado deprisa. En este poema parece pasar más rápido ciertos espacios que el tiempo. Los paisajes de la ciudad cambian pero no de manera circular. No buscan el entorno:

Una ciudad no es fiel a un río ni a un árbol,
mucho menos a un hombre.

...

Cuando se ven por la ventana de un avión
todas atraen
con sus cumbres azules
y largos bulevares rumorosos,
pero al tiempo son sombras amargas.
Sus edificios nos vuelven solitarios,
sus cementerios están llenos de suicidas
que no dejaron ni una carta.
Por eso el río pasa y no vuelve,
por eso el árbol que crece a sus orillas
elige siempre la madera más leve
y termina de barco.

Este cambio incesante de la modernidad está a la vez reflejado y contradicho en la poesía de Montejo, es decir el poeta nos muestra dicha realidad y nos da salida siempre desde el esfuerzo de la reconciliación y nunca de la fuga. No estamos ante un poeta evasivo sino ante quien denodadamente busca el rostro de la resurrección. Así, en «Los gallos» (*Terredad*, 1978), la memoria, de manera sorpresiva, inesperada para el poeta, vuelve a tender un puente entre el mundo natural y la crudeza sin fondo de la ciudad. Puente por donde el pasado llega hasta el presente. El poeta no nos presenta el acto de recordar, no nos dice que está recordando. Pretende que lo

que él recuerda sea la auténtica realidad o una realidad tan vigente como la del instante en que escribe. Por eso, el pasado se escribe en tiempo presente:

¿Por qué se oyen los gallos de pronto
a medianoche
si no queda ya un patio en tantos edificios?

...
Cruzan el empedrado,
la niebla de la calle,
alzan sus crestas de neón,
entran cuando el televisor borra sus duendes.

Es este uno de los pilares fundamentales sobre los que esta poesía se sostiene: la relación entre hombre-naturaleza y el conflicto que para el hombre moderno esta relación conlleva. La naturaleza en Montejo no está considerada como un ente general, casi abstracto, al modo de los presocráticos. El poeta venezolano, al dirigirse a ella, lo hace siempre desde el plano de lo concreto, rozando incluso la consideración individual. En este sentido, el árbol y el pájaro son los seres a los que Montejo con mayor asiduidad se refiere. El árbol es un ser vivo pero no a la manera rebajada de la biología sino al modo sorprendente de lo vital, del temblor de la consciencia. El poeta lo humaniza, dándole las cualidades propias del hombre:

Hablan poco los árboles, se sabe.
Pasan la vida entera meditando
y moviendo sus ramas.
Basta mirarlos en otoño
cuando se juntan en los parques:
sólo conversan los más viejos
(«Los árboles», *Algunas palabras*, 1977)

Montejo ve en la reunión de los árboles una estructura social regida por los ancianos, una distribución primitiva que se nos antoja un orden perfecto, en acuerdo con el entorno. A esta armonía de un mundo mítico, el poeta venezolano, muy esporádicamente, logra unirse. Así, en «Algunas palabras» (*Algunas palabras*, 1977), el lenguaje conecta de manera profunda con el ritmo vital de los seres de la naturaleza: *Palmeras de lentos jadeos / giran al fondo de lo que hablamos*. Esta extraordinaria simbiosis, esta interdependencia de fondos no pasa de ser en esta poesía un vislumbre muy esporádico. Por lo general, como apunta Ramos Rosa, en Montejo constatamos «la insuperable nostalgia de una coincidencia con los seres y las cosas del mundo»⁸. En su relación con los elementos del mundo natural es donde comprobamos la doble dimensión de esta poesía. Su recuperación del mito, no como un ornamento culturalista del poema sino como ámbito de correspondencia ya perdido, al que el poeta trata de reingresar. Esto hace de Montejo, como señala Francisco Rivera, «poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos»⁹. En una conversación mantenida con Floriano Martins, el poeta venezolano expresa, de manera admirable, su visión sobre lo mítico, que nace de la consciencia de no pertenecer ya a este mundo y del senti-

⁸ Opus. cit.

⁹ Francisco Rivera, «La poesía de Eugenio Montejo», en *Inscripciones*, col. *Ensayo*, Fundarte, Caracas, 1981.