

miento de desarraigo del hombre moderno: «La magia del mito como historia verdadera constituye un elemento fundamental del arte de nuestro continente. (...) [Los precolombinos] definían al poeta como aquél que, al hablar, hace que las cosas se pongan de pie. Esto último es imposible sin la fuerza mítica de la palabra». El poeta se sabe exiliado pero con la misma claridad entiende la necesidad de reiniciar un diálogo con la naturaleza, y su poesía es, en su centro, la atención de ese esfuerzo:

Quien está solo y llama
a los árboles desde lejos
inventando sus nombres con un grito,
sabe que al fin ninguno ha de acercarse.

...
No hay voz que diga el nombre verdadero
de uno siquiera de los árboles.

(«Como Orestes», *Alfabeto del mundo*, 1986)

Llegamos a uno de los grandes dilemas de la poesía contemporánea, que es la posibilidad o no de que el lenguaje pueda asir la realidad. Sin embargo, en Montejo no encontramos una radical desconfianza en el lenguaje. Efectivamente, el poeta venezolano ha meditado a fondo sobre la insuficiencia del lenguaje poético. Sin embargo, su agudeza teórica no se ve, de modo práctico, reflejada en la ejecución del poema. El poeta discute con el lenguaje pero jamás la discusión desemboca en ruptura. El problema está en lo que con verdadero acierto indica Américo Ferrari: «La poesía no es exacta, primero, porque la realidad no es sino imperfectamente legible, y segundo, porque su alfabeto interminable y necesario es irreductible a los treinta signos convencionales del nuestro»¹⁰. Su acercamiento a la naturaleza está perfectamente explicado por Sucre: «Montejo no describe ni enumera, tampoco se deja llevar por la fabulación genérica. Su terredad supone siempre una busca de inmediatez anímica con el mundo»¹¹. Bajo estas premisas, la figura de Orfeo en Montejo, a diferencia de la de Rilke, es un canto que duda de sí mismo. Si el poeta alemán ya advertía las dificultades de expresión para Orfeo y su acorralamiento por parte del mundo moderno («Tú juego fecundo se elevó por sobre las demolidoras/ (...) Pero te aplastaron, al fin, furibundas, locas de venganza;/ mientras en peñascos aún y en leones tu voz perduraba,/ y en pájaros y árboles. Ahí es donde ahora cantas todavía»¹²), en Montejo el canto ya no es celebración sino tanteo, testimonio de un derrumbe:

Orfeo, lo que de él queda (si queda),
lo que aún puede cantar en la tierra,
¿a qué piedra, a cuál animal entenece?

...
Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
ante todas las puertas. Aquí se queda,
aquí planta su casa y paga su condena
porque nosotros somos el Infierno.

(«Orfeo», *Muerte y memoria*, 1972)

¹⁰ Américo Ferrari, «Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo», prólogo a *Alfabeto del mundo de Eugenio Montejo*, F.C.E., col. Tierra Firme, México, 1988.

¹¹ Opus. cit.

¹² Rainer María Rilke, *Elégias de Duino. Sonetos a Orfeo*, opus. cit.

Ya no estamos ante el «dios de la lira», según Rilke, sino ante un Orfeo desmitificado, hecho nombre común: *Orfear, acaso, tendido en las aceras/ con monológico orgánico...* («Orfeo revisitado», *Alfabeto del mundo*, 1986). Orfeo, además, en esta poesía, junta en su símbolo al poeta moderno, aquél que escribe sin saber bien qué, y al poeta del comienzo, aquél intermediario entre la memoria y la voz. De ahí que el poeta moderno, confundido en su mundo de letras, quiera averiguar qué es lo que debe escribir, prefiriendo oír a la naturaleza antes que a sí mismo: *No pude separar el pájaro del canto/ (...) anoté cuanto pude sin espantarlo/ (...) Ignoro si inventaba o traducía.* («Canto lacrado», *Adiós al siglo XX*). El poeta se halla en esa encrucijada que es estar entre la escritura y la oralidad. Para Montejo, el poema siempre debe pasar de la página a la memoria; más que leído, debe ser dicho. El poeta declara a Floriano Martins: «La poesía es anterior a la era alfabética y seguramente la sobrevivirá. No es, por tanto, la lectura su verdadero lugar sino la memoria colectiva». Sin embargo, no podemos confundir esta actitud con el mundo poético de Pablo Antonio Cuadra, cuyos poemas buscan reproducir la simplicidad y naturalidad del lenguaje común, del mundo épico y terrestre en que se desenvuelven. El empeño de Montejo está en conseguir para el poema una impregnación anímica pero dentro de un lenguaje poético que sabe que su misión no es reflejar sino sugerir. De ahí que Américo Ferrari señale: «La consciencia que tiene el poeta del alcance y las limitaciones de la expresión por la palabra es lo que seguramente lo aleja en el aspecto formal de todo recurso a onomatopeyas o aliteraciones que traten de imitar torpemente los sonidos del mundo»¹³. Así, la presencia del silencio en esta poesía no se proyecta en la negación del decir sino en la consciencia de qué es lo que se puede decir y cómo. Miguel Gomes explica con nitidez la función del silencio en Montejo: «La pobreza en él se traduce en precisión y no en los oceánicos espacios en blanco de la página. No desperdiciar el decir, pero tampoco cohibirlo»¹⁴. O sea: el silencio ni se ve ni se oye pero, por esto mismo, está no en medio de las palabras, no separándolas sino por debajo de ellas. En este mismo sentido, la contemplación no excluye al lenguaje sino que lo depura. En «Mayo» (*Élegos*, 1967), la visión de la naturaleza es el resultado de una limpia contemplación y, por tanto, el poema se configura a partir de anotar, sin apoyatura de la reflexión, lo visto. Sin embargo, el relieve de la expresión y su sobriedad alejan al poema de toda anécdota, y lo instalan en la dimensión de la presencia: *Es mayo aún su cielo plúmbeo/ gordas moscas husmean viejas cáscaras/ brótan escarabajos de la tierra húmeda.* En *El cuaderno de Blas Coll*, la contemplación se desnuda de lenguaje y la convivencia palabra-mundo se quiebra. La radicalidad de Blas Coll no es, en ningún momento, compartida por Montejo. Sin embargo, nos da idea de la exigencia del poeta venezolano y, además, nos vuelve a situar en el dilema planteado entre el tiempo verbal y el tiempo real. Nuevamente, la lúcida pobreza de la escritura frente al mundo en movimiento: «El río que contemplamos no cabe en sus tres letras, la mente cesa de percibirlo como nombre o máscara y se funde en su fluencia maravillosamente». El lenguaje, pues, no expresa la realidad y,

¹³ Opus. cit.

¹⁴ Miguel Gomes, «Poesía de la estación perdida», *El pozo de las palabras, Fundarte, Caracas, 1990.*

sin embargo, no tenemos nunca la impresión de que esta poesía la anule. Lo predominante en Montejo es el esfuerzo y nunca la claudicación. El poema necesita encontrar la vida, no sustituirla ni callarla. El lenguaje, aquí, a pesar de todo, sigue siendo un milagro y una esperanza:

Café con el aroma de las horas
y la mesa en el aire
donde al primer hervor los vivos y los muertos
levitemos

...
Sólo para avivar su aroma escribo a tientas
al dictado del fuego.
Sólo para servirlo siempre dejé oculta
alguna taza que se beba entre líneas,
detrás de mis palabras.

(«Café», *Alfabeto del mundo*, 1986)

Si el caballo une vida y muerte en el transcurrir, el café es, en momentos de reposo, en momentos en que el tiempo parece estar detenido en el lago ambiguo del presente, el elemento diario en que con más frecuencia convoca y reúne a vivos y muertos. Estamos en el espacio de un tiempo mítico pero dentro de un presente. De ahí que, aunque encontramos una reconciliación con el entorno, a esta poesía no la abandona ese conflicto que viene de no entender del todo casi nada. Instante y memoria, conciencia e instinto se interfieren y el poema acaba siendo una tensión entre la intimidad y el desarraigo, entre la palabra y el mundo. Una tensión que no siempre fracasa. Como en la poesía de Antonio Porchia, en ésta todo está vivo, aunque la vida aquí se desnuda de la metafísica y se nos da desde una elementalidad humanizada y originaria. Las cosas tienen el don de la humanidad. Ellas también se sienten exiliadas, destilan mansedumbre, irradian debilidad. Esta visión sobre las cosas comparte la que nos da la poesía de Roberto Juarroz, aunque en éste las cosas desarrollan inquietud e incertidumbre y, en Montejo, están barnizadas de intimidad, de sosiego y nostalgia. Aquí, el reino de las cosas participa del reino natural, forma parte de él:

Un instante la silla ha regresado
a su lejano árbol
con sus verdes tatuajes ya secos

...
Fiel a sus tablas, sólo da reposo
cuando de tarde la hemos recostado
a la pared, ahogando una memoria
de días que crecieron como un árbol.

(«Regreso», *Muerte y memoria*, 1972)

El instante y la memoria tensan el hilo que los une y los separa y por él, la silla viaja a su origen, demostrándonos que no ha dejado de vivir. La silla es ella misma y, a la vez, metáfora de la metamorfosis y de la añoranza del comienzo. Viaje hacia atrás, necesidad de empezar de nuevo. La silla nos recuerda que no estamos ya donde

debiéramos, que no somos quienes fuimos. La humanización de las cosas es característica lógica en este mundo poético antiartificial, no rígido. Por esto, las cosas también tienen el don de la memoria y el sentimiento de exilio. El árbol se halla confinado en la estrechez de la silla, como el hombre moderno, en la estrechez de su casa, de sus normas sociales y de su lenguaje convencional y utilitario.

Así pues, la vida es un engranaje cuyo ritmo es marcado por el tiempo de la tierra. Vivir, por tanto, es movimiento y expresa, por un lado, la dimensión integral de la existencia y, por otro, el sentimiento de orfandad del hombre moderno. De ahí, la recurrencia al viaje, que es un deambular y una aceptación. El viaje es la forma de temblar del tiempo mítico, su modo de ser y, a la vez, de no ser, la vía por la que el punto de fuga y el punto de encuentro establecen su diálogo de fondo. El viaje vuelve a enlazar vivos y muertos y, a través de él, el poeta se sabe otros pero unos otros que son el verdadero sí mismo. Su cuerpo es el punto de encuentro donde él y sus antepasados se reúnen. El cuerpo, pues, es un lugar común, una transferencia interminable. Somos en la medida en que viajamos por los cuerpos: pertenecemos al tiempo de la tierra y no al de los relojes. La consciencia individual se asoma al fondo común de la especie y, al verse, nos descubre muertos y vivos a la vez, nacidos y por nacer. La identidad en Montejo equivale a la remota correspondencia que se establece entre él y los suyos: *Bajo mi carne se ven unos a otros/ tan nítidos que puedo contemplarlos/ y si hablo solo, son ellos quienes hablan/ (...) Mis mayores van y vienen por mi cuerpo* («Mis mayores», *Trópico absoluto*, 1982). La búsqueda de una identidad común no sólo ocurre en el ámbito de la memoria familiar. En *Nostalgia de Bolívar* (1976), el hombre se hace río. Nuevamente, Montejo desciende al fondo de la especie, sembrando en el poema una identidad que podríamos llamar identidad reunida. El verdadero yo del mundo es el formado por todos. Bolívar aquí es la metáfora de la congregación, de la comunidad instintiva. De esta forma, el sentido del tiempo se borra y entramos en el terreno de lo mítico, en el espacio donde habita el temblor, no las horas:

En el mapa natal que tatuamos en sueño
sobre la piel, las manos, las voces de esta tierra,
Bolívar es el primero de los ríos
que cruzan nuestros campos.

...

Adentro de nosotros Bolívar se desborda,
nos hundimos en su rumor profundamente
y dejamos que en las ondas nos lleve
espacio, de la mano, entre el sueño y el agua.

Viaje ancestral y no estelar como los de Sor Juana Inés de la Cruz y Vicente Huidobro. Estos nos muestran la caída y aquél nos enseña a navegar por la sangre. Vértigo del alma en Sor Juana, del lenguaje en Huidobro y de la memoria en Eugenio Montejo.

Esta interdependencia de cada uno de los elementos del mundo encuentra su reflejo en la composición del poema: a través de estructuras repetitivas y de un desarrollo unitario que se acerca a lo narrativo, el poema va y viene, se mueve con el mundo.

Sólo en la configuración formal del poema y en su precisión verbal, que descarta cualquier desbordamiento, acerca esta poesía a la de Roberto Juarroz. El poema, al crecer hacia atrás, nos regresa siempre a quienes fuimos, a quienes seguimos siendo en nuestros muertos. Estamos ante una poesía material: el poema está habitado por cosas y sensaciones. Cargada de intensidad, la emoción consigue que el lenguaje tenga esa humedad fértil de la vida. La emoción hace creíble al poema: «Mi acercamiento al poema ocurre por la vía de las imágenes, que es el lenguaje natural de lo afectivo, de lo anterior al raciocinio. Los sentidos siempre nos hablan por imágenes», declara a Floriano Martins. No es ésta una poesía sensual pero sí llena de relieves, caracterizada por «el espesor y la rica gama textual»¹⁵. Podríamos decir que la poesía de Montejó es comprobable. Leyendo estos poemas, siempre tenemos la certeza de que seguimos en el mundo. El poema se desliza sin trabas por un lenguaje cotidiano y preciso, lenguaje casi exento de experimentalismos pero pleno en experiencias. No obstante, la experiencia nunca da nuevos temas sino que se pone al servicio de las obsesiones del poeta, dándoles cuerpo y presencia. Esta poesía va siempre más allá de la anécdota. Sin embargo, no nos oculta el hecho o el recuerdo que provocó el poema. Es decir, Montejó nos permite vivir en el poema lo que él vivió en la vida. Así, la lectura es una forma de recuperar no sólo el tiempo, sino también el espacio y las cosas que lo habitan. La poesía de Montejó está alentada por cierta aceptación que no es estoicismo sino, más bien, el vislumbre de que la vida no nos pertenece, sino que pertenecemos a ella:

Si vuelvo alguna vez
será por el canto de los pájaros.

...

lo que fue vida en mí no cesará de celebrarse,
habitaré el más inocente de sus cantos.

Francisco José Cruz Pérez

¹⁵ Guillermo Sucre, opus. cit.

