

LA BIOGRAFÍA POÉTICA DE EUGENIO MONTEJO

Víctor Alarcón
Universidad Católica Andrés Bello
vicalar@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo se aborda el problema de la heteronimia en la poesía de Eugenio Montejo. Para hacer esto, primero se revisa el desarrollo de la despersonalización de la voz poética en Occidente hasta llegar a la multiplicidad de nombres diferentes surgidos de una misma pluma. Luego, se analizan algunos poemas emblemáticos del bardo venezolano buscando desentrañar qué caracteriza algunas de sus imágenes más importantes: los pájaros, el viaje, los barcos, etc. Por último, indagamos cómo este tópico, expresado en diversas figuras, se relaciona con el juego de despersonalización ejecutado por Montejo.

PALABRAS CLAVE: voz poética, despersonalización, heteronimia, pseudónimo.

THE POETRY BIOGRAPHY OF EUGENIO MONTEJO

ABSTRACT

This paper deals with the problem of heteronomy in Eugenio Montejo's poetry. First, it assesses the development of depersonalization in modern poetry. This process leads to the multiplication of voices emerged from the same writer. Secondly, key

poems are analyzed looking forward to characterize the main images of Montejo's work: birds, travels, ships. Finally, we inquire how this topic is expressed with different figures and relates with leading strategy used by Montejo: depersonalization.

Key words: poetic voice, depersonalization, heteronomy, pseudonym.

Busca a tu complementario,
 que marcha siempre contigo
 y suele ser tu contrario

(A. Machado)

En su profunda reflexión sobre la poesía moderna —que contiene, en buena medida, un estudio de la condición del hombre de los siglos XIX y XX—, Octavio Paz explica cómo el romanticismo abre las puertas a dos conceptos que desmontarán las certezas del ser humano: la ironía y la angustia. Imposible entenderlos por separado; uno conlleva al otro. La ironía «revela la dualidad de lo que parecía uno» (Paz, 1981: 73), lo cual nos deja en un mundo endeble, una existencia vacía; pero también es posible que la intuición de esta vacuidad haya llevado al poeta a desmontar las construcciones pretendidas como sólidas. Sin querer adentrarme en una reflexión compleja y larga concluiré, junto con Paz, que este descubrimiento desemboca en un «[u]niverso sin leyes» (*idem*: 76), una crítica constante de nuestras certezas. Frente a ese «mundo a la deriva» (*ibidem*), el bardo de la modernidad crea «mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones» (*idem*: 85), es decir, elabora en su poema una analogía de la realidad.

Para enfrentar esa compleja labor constructiva, la imagen será una herramienta clave. Si entendemos que este elemento es «cifra de la condición humana» (Paz, 1979: 98) será más fácil comprender su popularidad entre los creadores contemporáneos que varían significativamente sus estrategias pero no dejan de emplearla. Tal

vez lo que haga tan efectivo este recurso es su capacidad plástica, su plenitud de acaeceres; en una sola expresión: «la «virtud proteica», la transformabilidad de la presentación intuible» (Pfeiffer, 2000: 30). En el caso de Eugenio Montejo, esta multiplicidad semántica permeará a las aves y a los árboles, a barcos cruzando el Atlántico o a aviones y aeropuertos, a la madre y al padre, a la muerte de un hermano y el nacimiento de un hijo. Tal es la variedad que Américo Ferrari niega la existencia de «ninguna forma preestablecida» (2005: 20), aceptando la constante transformación en la obra que nos incumbe. Sin embargo, también encontramos un gesto común a todas estas imágenes. No sólo son objetos «de una experiencia directa de la vida en esta tierra», o su fuerte «impronta emocional» (*idem*: 21); a medida que van sucediéndose los textos, éstos se cargan de significados lo cual los proyecta hacia el símbolo¹ sin llegar a consolidarse como tales: «Llamémoslos más prudentemente *figuras*» (*ibidem*).

Pero, evitando que esto se convierta en una sucesión de citas teóricas, quiero revisar un poema donde lo anterior se ve ejemplificado con claridad: «La terredad de un pájaro». En buena medida, este escrito podría describirse como una constante reelaboración de un mismo motivo que busca caracterizar la propiedad del ave referida en el título. Quiero dividir el poema en tres partes. La primera –compuesta por los cuatro primeros versos– presenta al lector la terredad: «La terredad de un pájaro es su canto» (Montejo, 2005: 139). La segunda, iniciada por una aliteración característica en Montejo –en este caso menos evidente que en otros textos–, enfatiza el elemento central,² reelabora el motivo con imágenes más abstractas y complejas: «Su terredad es el sueño de encontrarse / en los

¹ Entenderé este término como lo hace Marcelo Pagnini porque me parece una visión amplia y englobadora. Así, en el símbolo «se libera una intensa energía connotativa con amplias ramificaciones en un ámbito sociocultural, y raíces profundas en un fluido psíquico resistente a las distinciones lógico-experimentales.» (Pagnini, 1992: 61-62)

² Para constatar esta característica de la poesía de Eugenio Montejo basta pensar en poemas como «Creo en la vida», donde cada estrofa empieza con esas palabras, construyendo el ritmo del texto, en parte, gracias a las aliteraciones, que se convierten en una suerte de *leitmotiv*. No me detengo en la explicación detallada de este elemento y su funcionamiento por falta de espacio. (Vale la pena también apuntar que uso el término aliteración siguiendo a Marcelo Pagnini, quien lo describe como una iteración que da significado al poema, similar a las iteraciones tradicionales –la rima, por ejemplo– pero con mayor flexibilidad.)

ausentes» (*ibidem*). En buena medida, las líneas citadas caracterizan el segundo movimiento; una descripción del canto desinteresado del pequeño animal, casi un deber instintivo que desemboca en su razón de ser, expuesta en la última sección. Finalmente se deja de definir la terredad para evidenciar su relación con la vida del pájaro; ésta se convierte en el eje: «Desde que nace nada ya lo aparta / de su deber terrestre» (*ibidem*). Para enfatizar esto, la voz poética describe la cotidianidad —«trabaja al sol, procrea, busca migas»— para, con este prelude en apariencia ingenuo, resaltar las líneas más elaboradas que sirven de broche: «porque en el tiempo no es un pájaro / sino un rayo en la noche de su especie» (*ibidem*). Este elemento lumínico, sorprendente y efímero al mismo tiempo, define el término inventado por Montejo que a veces se mimetiza con la vida. Las siguientes palabras, en una nueva reelaboración, nos muestran las cercanías y distancias de la terredad y la experiencia vital: «una persecución sin tregua de la vida / para que el canto permanezca» (*ibidem*); es decir, la terredad es el oficio elaborado en la tierra, no las vivencias propiamente dichas, sino lo que se hace con y en ellas.

La selección del poema analizado no es azarosa, me ha servido para señalar dos aspectos fundamentales de la técnica y la propuesta de este poeta venezolano. Primero hemos visto cómo parte «de un punto y vuelve a él, pero para enriquecerlo, para dejarnos ver la amplitud de su recorrido y las sucesivas relaciones que va generando» (Sucre, 1985: 309). Además, podemos señalar que no sólo se trata de enriquecer o ampliar ese punto; esta estrategia también parece tener un sentido ascendente que coloca su ápice en las últimas líneas. Por otro lado encontramos la terredad, concepto formulado por Eugenio Montejo: «Estar aquí por años en la tierra, / con las nubes que lleguen, con los pájaros, / suspensos de horas frágiles» (2005: 115). En este caso, al estar asociado al ave se relaciona con el vuelo, el tránsito, el «movimiento» constituyendo «la dimensión integral de la existencia» y, al mismo tiempo, evocando «el sentimiento de orfandad del hombre moderno» (Cruz Pérez, 1996: 23), que ha descubierto lo evanescente de las verdades. Por último, resaltaré un aspecto que pudo leerse pero que debe asentarse claramente: en este poema, como en el resto de la obra de Montejo, hay una clara relación entre el canto del ave y el del poeta. No es casual que «el tema vertebral del canto, música y escritura» se asocie con «la función y la misión de Orfeo» (Ferrari, 2005: 21). Es decir, la búsqueda

cantora del pájaro parece convertirse en un correlato³ de la empresa del poeta, así como la figura del ave se asimila a la del bardo.

El sentido de tránsito permea todas las *figuras* que pueblan la poesía de Eugenio Montejo. Cada una de ellas, de un modo o de otro, terminará refiriendo ese estar en la tierra siempre temporal y fugaz. No es casual la selección de imágenes que van aludiendo al viaje: barcos, aviones, caballos, aves. La técnica poética también contiene un sentido de movimiento; partir de un punto, trasladarse para explicarlo, volver a él. Sin embargo, la única ilación que parece establecerse con la voz que nos habla es la de la autoría y la mimetización con las aves. Ante estas afirmaciones quiero establecer varias interrogantes: ¿la cohesión de la obra de Montejo es sólo temática y conceptual, es decir, se consigue a través de eso que él llama terredad? ¿El yo que habla simplemente funciona como voz ejecutoria? ¿Qué papel juega la heteronimia en esta estructura?

Para responder las interrogantes quiero adentrarme en el problema de la heteronimia para luego revisarlo en el caso que me incumbe. Pero para esto es necesario remontarse a los orígenes de la fragmentación del yo y la fuga de su personalidad, que terminará convirtiéndose en una constante dentro de la escritura poética de nuestros tiempos (Julià, 2008: 181). De hecho, su presencia se remonta a quien es, quizás, el fundador de la poesía moderna, Baudelaire. En él, siguiendo las palabras de Pere Ballart, ya podemos encontrar una problematización de la identidad:

L'extraordinari poeta francès acabava d'adonar-se que el principal problema de la poesia, como si d'un experiment científic es tractés, consisteix a prendre el Jo com una bola, llançar-lo a l'espai dissolt en mil bocins, i, en acabat, que algú el rebí recompost, tan únic i compacte com era abans d'aquest viatge, el vehicle del qual, evidentment, haurà estat el poema. (en Julià, 2008: 182)

³ Uso esta palabra acercándome a un término expresado por Eliot: «objective correlative» (1980: 48). Esta estrategia es propuesta por el escritor estadounidense como centro de toda obra literaria: «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion...» (*ibidem*). Como es obvio, en este caso, el correlato se acerca más a una correspondencia dentro de la obra de Montejo. Sin embargo, la búsqueda del ave también expresa una emoción, la de la terredad —que más que un concepto termina transformándose en un sentimiento. Además, como me aventuraré a afirmar antes, la relación ave-poeta es un correlato objetivo de otra emoción/idea.

Este fenómeno es caracterizado como un «Jo vaporitzat» (*ibidem*) y no hará más que acentuarse con el paso de los años hasta instituirse como la que es, tal vez, la característica central de la poesía moderna y posmoderna. Friedrich, en *La estructura de la lírica moderna* (1974), analiza el fenómeno de la despersonalización en la poesía de Rimbaud, que convertía su obra en un coro de voces que no tienen por qué mimetizarse con la del autor. Es decir, frente a la realidad crítica experimentada por el hombre del siglo XIX (cf. Paz, 1981), el poeta busca distanciarse de esa voz que habla con la primera persona del singular y exponerla como una construcción. Así, «[e]l creador más propi i característic del segle XX serà aquell que aconsegueixi perdre les pròpies qualitats» (Julià, 2008: 184). La competencia poética en la centuria que acaba de pasar se establecerá por la capacidad de poner una distancia entre quien habla en el poema y la mano que escribe.

Lo que se conoce como posmodernidad no traerá remedio a esto sino que lo acentuará. Jordi Julià nos explica que, a principios del siglo XXI:

s'està assistint a una creixent desestabilització emocional dels individus perquè les institucions socials (...) no els proporcionen uns principis estables i estructurats, de manera que el consumisme substitueix totes les formes socialitzadores del passat, i contribueix a la fragilitat de l'ésser. (*idem*: 188)

Siguiendo la perspectiva de continuidad histórica que he venido esbozando, pudiera considerarse que el fenómeno explicado por Julià tiene sus raíces en el siglo anterior (el XVIII) y, más aún, en la crisis enfrentada en el XIX. Si la modernidad, a causa de su razón crítica, «nunca es ella misma: siempre es *otra*» (Paz, 1981: 18), la posmodernidad afincará este fenómeno en un cambio aún más constante y radical al sustentarse en el consumismo que, como la palabra lo indica, se evapora en el momento de su obtención. Si el individuo moderno –y por tanto el artista– se encontraba reinventándose continuamente, separándose de una imagen recién creada para correr «otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra» (*idem*: 52), el sujeto posmoderno dejará esta

búsqueda para aceptar, partiendo de la herencia moderna, el carácter ficticio del yo y del yo lírico. En otras palabras, no se trata de buscarnos a nosotros mismos, o ir tras el fantasma del futuro, sino de aceptar la eterna ficción que se arma y desarma.

Esta crisis de identidad en nuestros tiempos crea un desafío para el poeta que debe expresarla desde la primera persona del singular. Es decir, al hablar no puede hacerlo más que desde un yo y, por tanto, la poesía desde el siglo XX hasta nuestros días, como anunciaba Ballart, vaciará esa palabra. No es casual que Jordi Julià afirme que «qui sempre parla en la poesia és «*el ninot*», el personatge fictici que viu en el poema» (1999: 118). Al vaporizar la voz que nos habla, Baudelaire dio el primer paso para «pensar el poema líric com si fos un poema dramàtic, en què parla un 'jo poètic' que pot ser identificable amb l'autor (...) però que en molts casos correspondrà a un personatge textual» (*ibidem*). La constante reflexión sobre estos juegos ha llevado a un alejamiento del apego original con la voz poética hasta llegar a un punto donde «el poeta actual renuncia completament a veure's representat per la veu que escriu» (Julià, 2008: 209).

Me interesa destacar dos estrategias, explicadas por Jordi Julià, a través de las cuales se enfrenta este proceso de ficcionalización del yo poético y que están presentes en el trabajo de Eugenio Montejó. La primera es una voz anónima, ausente de rasgos, que a veces presenciamos en los poetas y que muestra una suerte de objetivación de lo observado, bien sea una cosa, un animal o una persona (*idem*: 206). Es como si escucháramos a un hombre cuyo rostro ha sido borrado; casi como en un sueño percibimos una presencia que intuimos humana, pero no es posible otorgarle distinciones o nombres. La segunda es la heteronimia, presente «[c]uando la voz creada por un autor coincide con la de otro poeta inexistente en la realidad» (Julià, 2008b: 84). Sin embargo, este fenómeno es más complejo. Además del concepto de heterónimo, debemos explicar el de pseudónimo y ortónimo. El pseudónimo, tal vez el más sencillo, es simplemente el cambio de nombre de un escritor, sin modificar la condición de la persona que lo lleva. Por su parte, el heterónimo «no tiene sólo otro nombre, sino que también tiene su estilo literario, sus supuestas biografía y fisonomía, sus propias ideas y emociones» (*idem*: 86). El ortónimo sería el heterónimo central, es decir, cuando un nombre coincide con el autor real y no con un poeta inventado. Por último, Julià habla del semiheterónimo que es, por ejemplo:

Bernardo Soares, a quien se le atribuye *El libro del desasosiego*: «es un semiheterónimo porque, no siendo su personalidad la mía, no es diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo [Fernando Pessoa] menos el raciocinio y la afectividad». (*ibidem*)

Eugenio Montejo no es ajeno a las reflexiones anteriores. Si lo he dejado de lado temporalmente ha sido para no complicar la reflexión sobre el desarrollo del yo poético. Aunque no pertenece a inicios del siglo XXI, con lo cual se aleja un poco de los tiempos hipermodernos analizados por Jordi Julià, este poeta busca «desembarazarse de las tiranías del yo y acceder a nuevas perspectivas creadoras», como afirma en una entrevista que le hiciera Francisco José Cruz (2007: 461). Probablemente fue esta inquietud la que lo llevó a crear una buena cantidad de heterónimos:

el autor de *Chamarío*, Eduardo Polo; ahí figura Sergio Sandoval, el creador de *Guitarra del horizonte*; ahí debe enlistarse Lino Cervantes quien suscribe *La caza del relámpago*, para no mencionar un libro presentado por el propio Eugenio Montejo como *El cuaderno de Blas Coll*, o aquella reunión memorable: *El hacha de seda* que firma un ciudadano sueco, Tomás Linden... (Castañón, 2007: 8-9)

Como cada uno de estos nombres presenta una complejidad variable, la comprensión adecuada de este juego literario requeriría un trabajo muy extenso. Por ello me centraré en el ortónimo, Eugenio Montejo, que a su vez es el pseudónimo de Eugenio Hernández (cf. S.f., 2008, diciembre 15). Lo haré así, en primer lugar, porque la voz de Montejo es la más sólida dentro de esta producción, las demás no tienen un desarrollo equivalente. En segundo lugar, encuentro en su desenvolvimiento una construcción biográfica desde la poesía que, como trataré de demostrar, tiene unas intenciones bien claras. En consecuencia, y como tercera razón, la pseudonimia y la heteronimia revelan funcionamientos especiales.

Hechas estas consideraciones me detendré ahora en un poema titulado «Autorretrato dormido», del libro *Fábula del escriba* (2006). Como ocurre con la poesía analizada por Julià, en ésta «els autorretrats són els textos més significatius d'aquesta ficcionalització del jo» (2008: 195). Al hablar de sí mismo, el poeta deja colar las características ficcionales con que ha construido su persona literaria; la mirada crítica que nos ofrece la voz poética desmonta las estructuras con que ha ido elaborando su identidad, evidenciando la careta que lleva puesta.

El autorretrato de Montejo llega a parecer escrito por otra persona diferente de quien firma el libro. La primera estrofa que, a mi parecer, coincide con la primera parte del poema, nos hace observar a un individuo que duerme y a quien podemos relacionar con el nombre que firma el título por la presencia de *figuras* típicas en su escritura. De este modo es muy significativa la primera línea: «En sus poemas nunca falta un gallo» (Montejo, 2006: 58). Si esta imagen no hace que el lector piense en las aves de títulos como «La terredad de un pájaro», sí hará que rememore otros como «Los gallos», donde el yo poético reflexionaba sobre los cantos de estos animales a mitad de la noche citadina. Lo mismo ocurre cuando «sueña con mujeres, sus cuerpos y sus pétalos / y con el tiempo avaro que ajaba sus corolas / al alzarlas» (*ibidem*), remitiéndonos a un título muy significativo de esta labor poética, *Papiros amorosos* (2002), donde la relación entre el amor, el cuerpo femenino y las flores entreabiertas es clave.⁴

La segunda estrofa irrumpe con la afirmación de quien habla y su ubicación dentro de ese mundo ficticio: «Yo velo aquí a su lado» (*ibidem*). La caracterización de esta voz anónima, que debido a la primera estrofa nos cuesta relacionar con la de Eugenio Montejo, termina convirtiéndola en un ser despersonalizado: está allí «sin ser dos ni ser uno, / sin ser él mismo ni otro diferente» (*ibidem*, cursivas agregadas). Al final se describe como «la media sombra de su sueño» (*ibidem*).

La última estrofa puede ser dividida en dos partes: los primeros cinco versos reafirman el personaje que al inicio relacionamos con Eugenio Montejo; en los últimos cuatro reaparece el segundo, anónimo

⁴ Como es obvio no tengo espacio para estudiar este título. Sin embargo, remito al lector a uno de sus poemas: «Pétalos al alba», donde se relaciona el despertar de los amantes con la apertura de una flor, empleando significativamente las palabras «pétalo» y «corola».

y enigmático, contrastando su transitoriedad –»yo he de irme» (*ibidem*)– con la constante presencia del otro que «queda aquí durmiéndose dormido, / o está lejos tal vez y vuelve luego / de no se sabe dónde, en algún barco...» (*ibidem*). Este cierre, con la figura del barco implicando un viaje y los puntos suspensivos que anuncian algo inacabado, remite al constante tránsito.

Vuelvo a una interrogante ya planteada: ¿quién es ese yo que observa a aquel que duerme? Creo que hay suficientes señas en el texto para relacionar a la persona dormida con Eugenio Montejo: las referencias a otros poemas, los pájaros que se reflejan en su espejo, las mujeres y los pétalos. Contraponiéndose a esta caracterización, la otra presencia mantiene su carácter anónimo, su auto-descripción de sombra. ¿Quién habla? ¿Eugenio Hernández? ¿Uno de los heterónimos? No creo que haya una respuesta; la duda, la constancia de una construcción ficcional e insegura, es la única certeza. Me parece significativo que Montejo coloque este poema en su último libro –que además tiene un título coherente con este juego: *Fábula del escriba*– como si nos dijera, dos años antes de su muerte, después de deleitarnos con poemas e imágenes entrañables: esta figura anónima, este yo que es apenas media sombra, está detrás de todos mis juegos y, quizás, me refleja mejor que Montejo o Linden, Lino Cervantes o Blas Coll.

En otro poema de ese libro dice: «Me valgo de mil voces pero pocas son mías» (*idem*: 64). Sin embargo, en contadas ocasiones Eugenio Montejo utiliza lo que Jordi Julià, siguiendo a T. S. Eliot, explica como monólogo dramático, es decir, cuando un poeta crea un personaje o se coloca el disfraz de uno conocido para hablar. Y cuando lo hace no duda en anunciar el juego, como ocurre en «Un samán» donde el primer verso advierte: «Un samán ya viejo verdea y monologa» (Montejo, 2005: 152); los dos puntos y el guión que siguen nos advierten el traspaso de la palabra a otra voz. Así sólo podemos sospechar que en este último título se nos quiere hacer evidente todo un juego anterior, la máscara constante que ha utilizado y que ha tenido prioridad por encima de los otros heterónimos. Como lectores se nos invita a ver detrás del disfraz y encontramos un ¿hombre?, que no tiene rasgos, que se mantiene anónimo. Todo ha sido la construcción de una biografía ficticia. Para constatar esto revisaré un poema titulado «Pasaporte de otoño».

El epígrafe de Rubén Darío nos anuncia la estrategia: «Yo soy aquel que ayer no más...» (*idem*: 236). Así como el poeta

nicaragüense rememora su vida y su trabajo desde la distancia temporal, el venezolano, en un libro de 1992, *Adiós al siglo XX*, retoma los elementos característicos de su poética. Pero mientras Darío se pregunta si su juventud fue realmente suya y reflexiona sobre el cambio de las cosas, Montejo afirma: «Soy el mismo de ayer que siempre he sido» (*ibidem*). Con este primer verso cimenta la imagen de la voz poética, como un elemento que se mantiene a lo largo de su poesía. En los siguientes versos recurre de nuevo a las referencias internas de su labor creativa para caracterizar al yo que habla: así estamos ante «el que llamó a la puerta de setiembre» (*ibidem*), que nos hace pensar en un poema de *Terredad* (1978), «Setiembre»; menciona a Manoa, ciudad que protagoniza una de sus piezas más celebradas; habla del «caballo de sus muertos» (*ibidem*), para rehacer la figura del caballo-padre del soneto «Caballo real»; y ama «a Islandia de lejos», recordándonos una imagen perteneciente a su tercer libro. El segmento cierra reafirmando que es «[e]l mismo siempre del alba hasta el crepúsculo» (*ibidem*), como queriendo estampar una imagen múltiple en significados, pero distanciada de la condición perecedera del ser humano. Quien habla no es el poeta real, sino esa construcción que relacionamos con el pseudónimo Montejo y que se ha convertido en un elemento dentro de la obra, comparable con la imagen de las aves. Más significativo será el verso que sigue donde afirma su homogeneidad «aunque [su] sombra ya caiga a la derecha» (*ibidem*), con la referencia a la media sombra del autorretrato se puede sentir el juego de máscaras apenas vislumbrado.

La segunda parte del poema se convierte en un manifiesto poético, pero éste se consigue dentro del desarrollo biográfico; los versos que inician esta sección nos lo confirman: «Y más el mismo que ha soñado algún día / contemplar la profunda belleza de todo» (*ibidem*). Nótese la conjunción ilativa que inicia las frases hilvanando las referencias bibliográficas a este nuevo segmento, como si quisiera fundir todas las líneas en una sola imagen. De hecho, lo que hará el yo poético es mencionar la búsqueda de «lo bello intacto» (*ibidem*) en diversos elementos cotidianos —en los que se ha ido fijando la labor creativa de Eugenio Montejo— que al final buscaban albergar una terredad que nos diera la visión de todo, un absoluto dentro del tránsito; buscar algo inmutable en estos tiempos constantemente consumidos.

El cierre del poema es enigmático; se emplea el mismo giro que habíamos visto en el monólogo de «Un samán», sin embargo, la voz

que sigue no cambia, como si quitáramos una máscara para encontrar otra idéntica. Ésta también busca «la profunda belleza de todo» (*ibidem*), pero ahora une los extremos de su vida queriendo exponer el cambio vital, y dentro de éste la inmutabilidad de su búsqueda:

–la profunda belleza de todo,
con la misma visión que tuve en mi previda
y me alumbró ya no sé dónde hasta nacer,
como tal vez ya nunca se alcance en este mundo
aunque por siglos nos aplacen la muerte. (*ibidem*)

Por extraño que sea, el juego de voces no hace más que consolidar la propuesta. Un cambio de máscaras repetidas se conjuga con esa extensión de los límites vitales hacia una *previda* y una muerte aplazada. Entonces, el título se convierte en una línea irónica, el pasaporte –nueva referencia al viaje– de un espacio temporal que indica finitud nos habla de algo inmutable, de una voz que ha ido materializándose con el paso de los libros y se quedará residiendo en ellos.

A lo largo de su obra, Eugenio Montejó ha creado un yo poético que se repite constantemente. Puede parecer que esta idea es ingenua y se distancia de la despersonalización realizada por Rimbaud, pero en realidad confirma la creación de un muñeco a través del cual habla un ventrílocuo, para retomar la metáfora de Jordi Julià. Su elaboración ha incluido referencias vitales como nacimientos y muertes, padres y madres, con lo cual nos viene la idea de una vida expuesta al lector. Pero ésta sólo existe dentro de la obra, por eso he decidido denominarla biografía poética. Cuando en «Pasaporte de otoño» se nos afirma que el yo no cambia con el paso del tiempo, se está confirmando su carácter ficticio. Propiedad develada en el «Autorretrato dormido» donde se deja colar la media sombra que acompaña a Montejó. Es claro que como lectores nos acercamos a las confidencias identificándolas con la vida de quien las firma. Consciente de ello, el poeta se distancia de esta última para darle independencia estética y transformarla en un elemento no perecedero.

Ahondar en otros poemas nos confirmará el carácter ficcional de este juego biográfico. Son muchos los escritos donde aparecen estos elementos y trataré de enumerar los más importantes antes de cerrar el artículo. Sin embargo voy a analizar un texto que nos lleva a esa *previda*.

«Letra profunda» pertenece al tercer título publicado por el escritor venezolano y, sin embargo, contiene buena parte de la propuesta que irá consolidándose hasta llegar a *Fábula del escriba*. Las dos primeras líneas declaran el juego con la vida en un registro autobiográfico imposible: «Lo que escribí en el vientre de mi madre / ante la luz desaparece» (*idem*: 96). Delante de estos versos no podemos dejar de pensar en la predestinación poética, en la intemporalidad de la figura del poeta. Al mismo tiempo se afirma el carácter efímero de las cosas: «El sueño de mi letra antigua / tatuado en espera del mundo / se borró a la crecida del tiempo» (*ibidem*). Como si se tratara de un canto lanzado al aire y borrado entre los otros ruidos del entorno. Sin embargo, no se pierde; la segunda estrofa nos traslada al presente donde sus «murmillos a deshora» afloran convirtiéndose en «visiones en eclipse» (*ibidem*).

En estas dos estrofas se explica por qué los poemas de Montejo reinciden constantemente sobre un mismo punto. Quien habla se centra en un elemento que conserva ciertas «huellas» (*ibidem*) donde se atisba la «letra antigua» (*ibidem*) del yo. Por eso lo circunda, tratando de hacer que emerjan sus aspectos indescifrables que remiten a algo esencial e inmutable dentro del hombre. Es esa búsqueda constante del canto, esa terredad, que está en el tránsito diario, se mantiene como un fogonazo repentino con el cual nos identificamos. Los últimos versos lo confirman:

Lo que escribí en el vientre de mi madre
quizá no fue sino una flor
porque más hiere cuando desvanece.
Una flor viva que no tiene recuerdo.
(*ibidem*; cursivas agregadas)

El poema busca el rastro vital, el registro de un hombre para plasmarlo en la página, después reitera sus consideraciones sobre ese hecho o ese objeto, tratando de extraer no su recuerdo sino su carácter vivo. Si el canto del ave es «una persecución sin tregua de la vida» (*idem*: 139), el trabajo del poeta es una pesquisa constante detrás de la «Letra profunda», es una entonación permanente de la «música profunda» que no debe ser traducida «a números y claves» sino dejar que «las palabras [nazcan] por el tacto» (*idem*: 159). De allí las aliteraciones que tratan de caracterizar un mismo elemento; no hacerlo complejo, sino resaltar su carácter original.

Esta ficción autobiográfica, esta construcción de un personaje protagónico, llega a confundirse con el poeta mismo, que se traslada al interior de su obra. En apariencia nos ofrece una lectura no despersonalizada, por el contrario, busca que las referencias más personales permeen toda su obra. Pero esto es sólo parte del proceso lúdico que convierte al propio Montejo en otra imagen, de hecho en aquella que une todo su trabajo y expresa mejor la terredad, dejándola marcada en la mente del lector.

En su primer libro nos presenta la «[o]scura madre de [su] élegos» que tiene la misión de coser «hasta el fin / los vivos a los muertos» (*idem*: 49); también a su padre que parece compartir esa característica de ser y no ser y además «[s]abe lo que fui, lo que seré» (*idem*: 51). Pareciera que está construyendo los cimientos de la gran ficción que será toda su obra. Esta excavación por ancestros llega «a veinte años de [la] vida» del poeta, en «Güigüe 1918», haciendo coincidir el año de nacimiento de la voz poética con el del autor. Es decir, siguiendo la terminología establecida por Jordi Julià, encontramos que el yo íntimo se confunde con el escritor real.⁵ Pero ya establecimos, haciendo una revisión global del trabajo montejiiano, que quien habla es un personaje ficticio que no envejece, que no cambia, que siempre es el mismo y que es acompañado por una media sombra. ¿Cómo podemos, entonces, interpretar este juego con la realidad? ¿Por qué el autor desea fundirse con el personaje ficticio; o al revés, por qué desea permearse la realidad de ficción? ¿Podemos fundir la identidad del escriba real con la de quien habla en el poema? Sin lugar a dudas, la respuesta a esta última pregunta es negativa. El escritor vivirá, sufrirá el paso de los años, cambiará y morirá inevitablemente, mientras que quien habla en los textos se mantendrá dentro de ellos con múltiples lecturas y significados, pero siendo las mismas palabras «de ayer que siempre [ha] sido» (*idem*: 236). Aquí, me parece, se descubre toda la intencionalidad de la heteronimia ejecutada por Montejo: así como Linden y Sandoval adquieren existencias propias e independientes del tránsito real, Eugenio Montejo más que un pseudónimo –que ya distancia la firma de los libros del hombre real, Eugenio Hernández– se convierte en un ortónimo tan desligado de la realidad, tan perteneciente a la ficción, como sus heterónimos.

⁵ Jordi Julià después de aceptar que quien habla en el poema es un 'jo poètic' que pot ser identificable amb l'autor (...) però que en molts casos correspondrà a un personatge textual» (1999: 118), explica que éste puede ser un yo íntimo cuando no denota las características de un personaje textual o un yo figurado cuando quien habla tiene unas marcas que lo caracterizan como tal (*idem*: 145).

Esta biografía poética desemboca inevitablemente en la figura del hijo para completar el sentido de terredad, la persecución sin tregua de la vida, que venimos describiendo. Así, en «Nocturno al lado de mi hijo», la voz poética no sólo se funde con el hijo sino que a esta conjunción asiste el coro de voces de los antepasados. Siento que en el poema hay un contrapunteo entre la visión objetiva de la situación y las reflexiones que describen, libros más adelante, el sentido vital denominado terredad.⁶

Montejo se encuentra en la noche «mientras su hijo duerme» (*idem*: 76). La ocasión le permite reflexionar sobre la vida de éste, contrastándolo con un árbol donde la sangre del primero aún es verde: «Allí mi infancia se reencuentra» (*ibidem*). La voz vuelve a la circunstancia objetiva, a la «noche en el mundo / todavía negro», como un prelude para la llegada de «la sombra de mis padres / a zancos de otro tiempo» (*ibidem*). Sólo entonces se pronuncian tres versos que parecen ser una previa reflexión que se transformará en la descripción de la cotidianidad del pájaro: «De padre a hijo la vida se acumula / y la sangre que dimos se devuelve / y nos recorre en estremecimiento» (*ibidem*). De este modo queda plasmada la vida como tránsito y eternidad: en el hijo se conjugan las voces que le antecedieron, se mantiene el rayo de la especie y se inmortaliza la voz poética. Esta biografía, con sus progenitores y sus descendientes, con sus lugares de nacimiento y ciudades importantes, con sus búsquedas seguidas de hallazgos o pérdidas irredimibles, se convierte en la imagen general que atraviesa los libros. No es Orfeo, que servía como una correspondencia, del mismo modo en que lo hizo el ave y su terredad, sino Eugenio Montejo, que entra en el juego literario distanciándose de lo real y manifestando no en un nombre, sino más bien en dos palabras la idea última de esta obra e inmortalizándola en un personaje.

El concepto fundamental de la poética montejeana es el de terredad. Sin embargo, no sé si debemos entenderlo como un concepto o como un sentimiento. Incluso en un poema titulado con esa palabra se evitan las conceptualizaciones para definirlo a través de una serie de hechos comunes a todo ser vivo. Una serie de sucesos, un «[e]star aquí en

⁶ Este poema se encuentra compilado en *Algunas palabras*, título publicado en 1976, y no será sino dos años después cuando se publique el poemario *Terredad* que contiene el texto analizado al inicio. Sin embargo, más que contradecir la argumentación, estos últimos versos confirman que la búsqueda del poeta venezolano no era azarosa, sino una elaboración coherente y constante.

la tierra (...) livianos en otoño, henchidos en verano, / con lo que somos o no somos, con la sombra» (Montejo, 2005: 115), que van delimitando y caracterizando esa palabra a través de las piezas presentadas en los libros. Eugenio Montejo evita definiciones tajantes, cambia sus imágenes y *figuras* para expresar eso que «no es un lugar / sino un sentimiento» (*idem*: 157), como afirma hablando de Manoa. Como si estuviera siempre cazando una sucesión de palabras las cuales nos remitieran a unas visiones que sirven para expresar una emoción evitando nombrarla, bien sea porque no se puede o porque confía más en un correlato objetivo (Eliot, 1980: 48). En este orden de ideas, quizás el poema mejor logrado sea «La terredad de un pájaro» que reflexiona sobre la vida humana sin siquiera nombrarla.

Pero ir almacenando una serie de piezas poéticas que aludieran al mismo fenómeno habría convertido esta obra en una visión fragmentaria; la mejor forma de expresar la terredad era encarnarla en un personaje. Montejo va incluso más allá creando un yo íntimo identificado con el nombre que firma los libros. De este modo, el lector establece una relación que borra las distancias y crea la idea de que entramos en la vida del bardo. Emplear un pseudónimo le da independencia a este juego: Montejo no es un hombre real, el hombre real es Eugenio Hernández. Así, ayudado por los heterónimos que traman una ficción enlazada con la realidad, el ortónimo termina convirtiéndose en un personaje más transitando sus poemas como una *figura*, el correlato más claro para expresar el delicado balance entre perpetuidad y perennidad.

Si la identidad es una construcción ficticia fácilmente vaporizable y reconstruible en el poema, Eugenio Montejo toma consciencia de ello para encarnar un personaje literario en la realidad. Con ello lleva el juego de despersonalización a un nuevo nivel: el escriba real se aleja de sus textos, pero sólo para construir una *figura* en la cual extrañamente lo identifican los lectores. El juego poético entre verdad y mentira da un nuevo paso haciendo de la poesía un acto de vida y de la vida una construcción poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castañón, A. (2007). Por los rumbos de Eugenio Montejo. En A. Castañón (comp.). *La terredad de todo. Eugenio Montejo. Una lección antológica* (pp. 7-19). Mérida, Venezuela: El otro, el mismo.
- Cruz, F. J. (2007). Entrevista a Eugenio Montejo. En A. Castañón, A. (comp.). *La terredad de todo. Eugenio Montejo. Una lección antológica* (pp. 452-466). Mérida, Venezuela: El otro, el mismo.
- Cruz Pérez, F. J. (1996). Eugenio Montejo: el viaje total [Prólogo]. En E. Montejo. *Antología* (pp. 7-25). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Eliot, T. S. (1980). Hamlet. En *Selected prose of T. S. Eliot*. Londres-Boston: Faber and Faber.
- Ferrari, A. (2005) Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo [Prólogo]. En E. Montejo. *Alfabeto del mundo* (pp. 15-39). 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna. Desde Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Julià, J. (1999). No sé a qui adreç mon parlament. En *Al marge dels versos* (93-175). Barcelona, España: Publicacions de l'Abadia de Monserrat.
- Julià, J. (2008). Jo poblaré la meva solitud. Formes de despersonalització en la lírica hipermoderna. En *Estudis romànics Vol. 30* (pp. 181-212). Barcelona, España: Institut d'Estudis Catalans.
- Julià, J. (2008b). Los poetas que hay en mí. La formación del subgénero poético de la heteronimia. En *Lenguaje y textos*, núm. 28, diciembre (pp. 83-94). Valencia, España: SEDLL.
- Montejo, E. (2003). *Papiros amorosos*. Caracas: Fundación Bigott.
- Montejo, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montejo, E. (2006). *Fábula del escriba*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Pagnini, M. (1992). *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
- Paz, O. (1979). *El arco y la lira*. 5ª. reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1981). *Los hijos del limo*. 3ª ed. Barcelona, España: Seix Barral.
- Pfeiffer, J. (2000). *La poesía*. 6ª. reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- S. f. (2008, diciembre 15). Eugenio Montejo y Adriano González León homenajeados en Guadalajara. En *Letralia. Tierra de letras*. [Documento en línea] Disponible: <http://www.letrealia.com/2011/12/01/homenaje.htm> [Consulta: 2011, Junio 9]
- Sucre, G. (1985). La metáfora del silencio. En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (pp. 293-319). México: Fondo de Cultura Económica.

