

KI MISTAD E CREACION

PALIMP
SESTO



24

En memoria de Eugenio Montejo
1938-2008



ÍNDICE

EL TALLER BLANCO	
Eugenio Montejo	5
<i>Eugenio Montejo, mendigo de la forma</i>	
Francisco José Cruz	9
<i>Entrevista a Eugenio Montejo</i>	
Miguel Szinetar	13
BLAS COLL	19
<i>Final sin fin</i>	
Antonio Deltoro	23
<i>Eugenio Montejo, a orillas del gran silencio</i>	
Óscar Hahn	27
EDUARDO POLO	29
<i>Eugenio Montejo: imágenes y encuentros</i>	
Pedro Lastra	33
<i>Leyendo El azul de la tierra</i>	
Carlos Germán Belli	37
EUGENIO MONTEJO	41
<i>Montejo narrativo</i>	
Oscar Marcano	51
<i>En la muerte de Eugenio Montejo</i>	
Piedad Bonnett	59

TOMÁS LINDEN 61

Palimpsesto en presencia y ausencia de Eugenio Montejo

Adolfo Castañón..... 67

Entrevista a Eugenio Montejo

Francisco José Cruz 71

LINO CERVANTES 81





EL TALLER BLANCO

EUGENIO MONTEJO

Quienes en nuestros días se sienten atraídos por el aprendizaje de la escritura poética, pese a tantos impedimentos que procuran disuadirlos, no sabemos si para bien o para mal, pueden al fin y al cabo encaminar su vocación a través de un taller de poesía. El experimento es novedoso entre nosotros, pero cuenta, como en muchas otras partes, con un manifiesto número de defensores y detractores. La tentativa, sin embargo, aunque opera de forma más o menos idéntica, esto es, congregando a un guía y a una seleccionada docena de participantes, puede proporcionar resultados tan dispares como los mismos grupos que la integran. Depende en mucho de la formación y sensibilidad de los concurrentes, y sobre todo del clima fraterno y cordial que a través de la práctica llegue a establecerse. Lograr desde el inicio que cada uno distinga su voz en el coro, que no perciba en el guía más que a un persuasivo interlocutor, en vez de un conductor hegemónico, constituye sin duda un buen punto de partida. El hábito de la discusión fecunda, los estímulos al trabajo, el respeto mutuo y todo lo que, para usar una expresión de Matthew Arnold, podríamos llamar “la urbanidad literaria”, se seguirá naturalmente de ello solo.

No desestimo, por mi parte, la conveniencia de los talleres, aunque me sienta secretamente escéptico respecto de sus alcances. Alimento el prejuicio, algo romántico, es verdad, de que la poesía como todo arte es una pasión solitaria. Una multitud, como advierte sagazmente Simone Weil, no puede ni siquiera sumar; el hombre precisa abstraerse en soledad para ejecutar esta simple operación. Por esto quizá el título puesto por Shönberg a sus *Memorias* se me antoja uno de los más

apropiados para resumir las peripecias de una vida consagrada al arte, a cualquier arte: *Cómo volverse solitario*. Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es intransferible, y acaso ésta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a los otros.

Sé que muchos replicarán que en poesía, amén de los dones innatos, cuenta un lado artesanal, propiamente técnico, común también a las demás artes tanto como a las modestas labores de orfebres. Son los llamados secretos del oficio, cuyo dominio es en cierta medida comunicable. No faltará, por otra parte, quien me recuerde el conocido apotegma de Lautréamont: *la poesía debe ser hecha por todos*.

El acervo del folklore parece confirmar el triunfo de esta contribución múltiple y anónima; según ella, las palabras se van puliendo al rodar entre los hombres, como las piedras de un río, y las que perviven resultan a la postre las más estimadas por el alma colectiva. Todo ello es verdad, con tal que no olvidemos que en cada instante de este proceso ha existido un hombre real, que nunca fueron varios, por innombrado que lo creamos. Sí, la poesía debe ser hecha por todos, pero fatalmente escrita por uno solo.

En cambio, cuanto corresponde a los procedimientos artesanales, a los secretos de hechura, a toda esa vasta zona que con sumo ingenio analiza R. G. Collingwood en su libro *Los principios del arte*, me parece que es éste el campo verdaderamente propicio al cual la gente del taller puede consagrarse. Puesto que escribimos en nuestra lengua, es en ella principalmente, vale decir en las creaciones que conforman su tradición, donde averiguaremos el cómo de su íntimo gobierno; del *qué* y del *cuándo* bien podremos aprender no sólo en la nuestra, sino en cuantas lleguemos a conocer.

La palabra taller tiene, según el Diccionario de la Real Academia, dos acepciones, una concreta y otra figurada. La primera se refiere al lugar en que se trabaja una obra de manos. La segunda habla de la escuela o seminario de ciencias donde concurren muchos a la común enseñanza. El taller de poesía tiene de una y de otra. Lo es en sentido real y figurado a la vez. Hay obra de mano como también participación en el común aprendizaje. Tal como existen hoy por hoy, yo y quienes cuentan más o menos mi edad no los conocimos. No tuvimos la dicha o desdicha de reunirnos para iniciarnos en el mester de poesía. ¿Dónde, pues, fuimos a aprenderlo? Otros responderán de acuerdo con sus personales derivaciones. En cuanto a mí, he dicho que no asistí a ningún lugar donde ganarme la experiencia del oficio. Así al menos, porque lo creía, lo he repetido. Quiero rectificar ahora este vano aserto pues no había reparado en que, siendo niño, muy niño, asistí intensamente a uno. Estuve mucho tiempo en el taller blanco.

Era éste un taller de verdad, como es verdad el pan nuestro de cada día. Mi padre había aprendido de muchacho el oficio de panadero. Se inició, como cualquier

aprendiz, barriendo y cargando canastos, y llegó a ser con los años maestro de cuadra, hasta poseer más tarde su propia panadería, el taller que cobijó buena parte de mi infancia. No sé cómo pude antes olvidar lo que debo para mi arte y para mi vida a aquella cuadra, a aquellos hombres que, noche a noche, ritualmente, se congregaban ante los largos mesones a hacer el pan. Hablo de una vieja panadería, como ya no existen, de una amplia casa lo bastante grande para amontonar leña, almacenar cientos de sacos de harina y disponer los rectos tablones donde la masa torna cuerpo lentamente durante la noche antes del horneado. Son los seculares procedimientos casi medievales, más lentos y complicados que los actuales, pero más llenos de presencias míticas. El sentido del progreso redujo ese taller a un pequeño cubículo de aparatos eléctricos en que la tarea se simplifica mediante empleos mecanizados. Ya no son necesarias las carretadas de leña con su envolvente fragancia resinosa, ni la harina se apila en numerosos cuartos de almacenaje. ¿Para qué? El horno, en vez de una abovedada cámara de rojizos ladrillos, es ahora un cuadrado metálico de alto voltaje. Me pregunto, ¿podrá un muchacho de hoy aprender algo para su poesía en este enmurado cuchitril? No sé. En el taller blanco tal vez quedó fijado para mí uno de esos ámbitos míticos que Bachelard ha recreado al analizar *la poética del espacio*. La harina es la sustancia esencial que en mi memoria resguarda aquellos años. Su blancura lo contagiaba todo: las pestañas, las manos, el pelo, pero también las cosas, los gestos, las palabras. Nuestra casa se erguía como un iglú, la morada esquimal, bajo densas nevadas. Por eso, cuando años más tarde contemplé por vez primera en París la apacible nieve que caía, no mostré el asombro de un hombre de los trópicos. A esa vieja amiga ya la conocía. Sentí apenas una vaga curiosidad por verificar al tacto su suave presencia.

Hablo de un aprendizaje poético real, de técnicas que aún empleo en mis noches de trabajo, pues no deseo metaforizar adrede un simple recuerdo. Esto mismo que digo, *mis noches*, vienen de allí. Nocturna era la faena de los panaderos como nocturna es la mía, habituado desde siempre a las altas horas sosegadas que nos recompensan del bochorno de la canícula. Como ellos me he acostumbrado a la extrañeza de la afanosa vigilia mientras a nuestro redor todas las gentes duermen. Y en lo profundo de la noche lo blanco es doblemente blanco. No falta la luna en los muros, sobre la leña, las mesas, las gorras de los operarios. ¡Los doctos y sabios operarios! 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?

El horno, que todo lo apura, rojea en su fragua espoleando a quienes trabajan. Los panes, una vez amasados, son cubiertos con un lienzo y dispuestos en largos estantes como peces dormidos, hasta que alcanzan el punto en que deben hornearse. ¿Cuántas veces, al guardar el primer borrador de un poema para revisarlo después, no he sentido que lo cubro yo mismo con un lienzo para decidir más tarde

su suerte? Y nada he dicho de aquellos jornaleros, serenos y graves, encallecidos, con su mitología de arrabal, de aguardiente pobre. ¿Debo buscar lo sagrado más lejos en mi vida, pintar la humana pureza con otro rostro? Cristo podía convertir las piedras en panes, por eso estuvo más cerca de la carpintería, ese hermoso taller de distinto color. Para estos hombres, que no me hablaron nunca de religión, acaso porque eran demasiado religiosos, Cristo estaba en la humildad de la harina y en la rojez del fuego que a medianoche comenzaba a arder.

Del taller blanco me traje el sentido de devoción a la existencia que tantas veces comprobé en esos maestros de la nocturnidad. La atención responsable a la hechura de las cosas, la fraternidad que contagiaba un destino común, en fin, la búsqueda de una sabiduría cordial que no nos induzca a mentirnos demasiado. ¿Cuántas veces, mirando los libros alineados a mi frente, no he evocado la hilera de tablones llenos de pan? ¿Puede una palabra llegar a la página con mayor cuidado, con más íntima atención que la puesta por ellos en sus productos? Daría cualquier cosa por aproximarme alguna vez a la perfecta ejecutoria de sus faenas nocturnas. Al taller blanco debo éstas y muchas otras enseñanzas de que me valgo cuando encaro la escritura de un texto.

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

Tal vez, de no haber asistido a sus cotidianas veladas, de no inmiscuirme en las hondas ceremonias de sus labores, habría de todos modos buscado cauce a mi afán de poesía. El grito de Merlín me habría tentado siempre a seguir su rastro en el bosque. Sin embargo, no puedo imaginar dónde, si no allí, habría aprendido mi palabra a reconocerse en la devoción sagrada de la vida. Anoto esta última línea y escucho el crepitar de la leña, veo la humareda que se propaga, los icónicos rostros que van y vienen por la cuadra, la harina que minuciosamente recubre la memoria del taller blanco.

EUGENIO MONTEJO, MENDIGO DE LA FORMA

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

Conocí a Eugenio Montejo en octubre de 1992, a punto de clausurarse la Expo de Sevilla, que él deseaba visitar con su familia. Al no haber por esas fechas plazas hoteleras libres en la capital andaluza ni alrededores, mi mujer y yo le ofrecimos nuestra casa, entusiasmados por los poemas que acabábamos de publicarle en *Palimpsesto*. No siempre la admiración por una obra desemboca en una relación frecuente, y mucho menos íntima, con su autor. Pero en este caso, la inesperada y estrecha convivencia de aquellos días alentó un mutuo y hondo afecto que sólo su muerte ha interrumpido. Eugenio Montejo era, entonces, diplomático de la embajada venezolana en Lisboa, de modo que la relativa cercanía a Carmona lo empujó a venir con cierta regularidad. Su traslado de nuevo a Caracas, al cabo de algunos años, no impidió, sin embargo, que siguiera visitándonos bajo cualquier pretexto literario que lo trajera a España. Como los viejos y hermosos lugares lo conmovían –máxime si mediaba con ello un vínculo amistoso–, llevó a nuestra ciudad en su corazón y habló de ella en público y en privado cada vez que pudo. La última vez que vino a Carmona fue en febrero de 2005 para dar en la Biblioteca Municipal, junto al poeta chileno Pedro Lastra, una memorable e intensa lectura con motivo de la presentación del nº 20 de *Palimpsesto*, de la que casi desde sus comienzos, hace ya diecinueve años, él ha sido una presencia tutelar y seguirá siéndolo a través de su fecundo recuerdo.

En esta fecha, la obra de Eugenio Montejo empezaba a ser difundida por las editoriales españolas. Pero cuando en la primavera de 1992 dedicamos la separata de nuestra revista –de factura y diseño mucho más modestos que los de hoy– a algunos poemas que luego se integrarían en su libro *Adiós al siglo XX*, muy pocos en nuestro país tenían noticias suyas y casi nadie lo había leído, aunque la excelencia de su poesía superaba ya las fronteras venezolanas y era celebrada en Colombia y México. Precisamente, la descubrí en una antología del Fondo de Cultura Económica, titulada *Alfabeto del mundo*, una tarde del verano de 1991, donde en un banquito del Paseo Marítimo de Sanlúcar de Barrameda mi mujer y yo leímos y releímos, con sostenido regocijo esos poemas.

Desde entonces, la poesía de Eugenio Montejo me ha ayudado –amén de nuestras innumerables conversaciones– a encontrar mi propio camino creador, gracias a su profunda memoria afectiva, que se aparta de la concepción lineal del tiempo y vislumbra en los seres y las cosas signos humanos.

Conservo en la memoria una frase que revela algunas de sus cualidades e inquietudes personales y creadoras. Me la dijo en Caracas en septiembre de 2007, meses antes de ponerse enfermo: “*En un viejo país desabrochado, yo iba de puerta en puerta, mendigando la forma*”. Se trata de un apunte, aún inédito, ya no recuerdo si de él mismo o de Blas Coll. Cuando lo escuché por primera vez, creí que era un poemita de tres versos medidos: un endecasílabo y dos heptasílabos, tan acorde lo sentí con el tema:

*En un viejo país desabrochado,
yo iba de puerta en puerta,
mendigando la forma.*

El apunte (o poema), además de aludir con exquisita reticencia, sin exabrupto alguno, al talante y al lenguaje groseros, chabacanos, prepotentes y dogmáticos del poder político venezolano de hoy, y por ende, de cualquier poder abusivo e inculto, refleja también la preocupación de nuestro poeta por la pérdida paulatina del sentido formal, tanto en el trato con los hombres como con la escritura. Sobre esta última, animaba a menudo a los jóvenes, volver al *Romancero*, convencido de que su lectura ayudaría a los futuros poetas a recuperar esa especie de ilusión o inocencia artesanal, tan necesaria a una poesía menos desaliñada y superflua, más emotiva y entrañable, capaz de acompañarnos en nuestros ancestrales deseos e incertidumbres. Ni que decir tiene, Eugenio Montejo aplicó este esmero formal a su poesía ortónima. Pero lo extremó en la de sus heterónimos Tomás Linden y Sergio Sandoval. En este sentido, el primero compuso sonetos y canciones tradicionales –entre ellas, una albada de estilo medieval– y el segundo coplas de cuatro versos, recopiladas bajo el título de *Guitarra del horizonte*.

Considerando que la poesía de Eugenio Montejo y la de estos dos poetas colígrafos comparten un parecido tono y una visión espiritual semejante, siempre sospeché –aunque él nunca me corroboró esta idea– que confiaba a Linden y a Sandoval, así como al poeta de rimas infantiles Eduardo Polo, esas estrofas cerradas, más propias del pasado, por un vago temor anacrónico a quedarse demasiado fuera de su época. De hecho, sus finísimos modales, infrecuentes hoy, ya parecían situarlo un tanto al margen, como si viniera de otro siglo más apacible, de visita a éste, estridente y ostentoso. En efecto, su trato tenía algo de prudencia desusada que hacía compatibles el respeto y la confianza, la efusión afectiva y su insondable intimidad. Este aire cordialmente misterioso favorecía su don de establecer vínculos entre unos y otros para propiciar un enriquecimiento mutuo y ensanchar la corriente benéfica de la poesía. Su desinteresada y generosa labor mediadora contribuyó decisivamente a la madurez estética de *Palimpsesto*, ampliando el espectro de sus colaboradores.

Su discreción también se notaba cuando daba algún consejo, al paso, como si no lo diera, de manera que su interlocutor no se sintiera condicionado por lo que le

decía. Gracias a ella, he hecho más, rumiándolas casi sin darme cuenta a lo largo de estos años, muchas de sus observaciones.

“En un viejo país desabrochado, yo iba de puerta en puerta, mendigando la forma”. Quizá en esta nostalgia de la forma, o sea, de la armonía del mundo, arraigue la dimensión abarcadora de su obra hasta convertirse en un admirable correlato de su vida interior. Por ello, al releer la poesía de Eugenio Montejo tras su muerte, estoy persuadido de que la escribió para cuando ya no estuviera con nosotros, pensando en sus seres queridos.



Foto: R. Acail

Francisco José Cruz y Eugenio Montejo ante la tumba de Servilia. Necrópolis romana de Carmona, octubre de 1992.



Foto: R. Acail

Francisco José Cruz y Eugenio Montejo en el Alcázar de la Puerta de Sevilla. Carmona, junio de 1993.



ENTREVISTA A EUGENIO MONTEJO

MIGUEL SZINETAR

Estuve con Montejo en su apartamento del este de Caracas y a la sombra apacible de sus sabias palabras, la tarde del 16 de junio de 1982. Tenía en sus manos, recién editado por Fundarte, su quinto libro de poemas: Trópico Absoluto. El resultado de aquel encuentro, donde Montejo revela indicios esenciales para la interpretación de su vida y de su obra, y reitera su convicción acerca de que la poesía es la última religión que nos queda, fue publicado nueve años después, el 27 de octubre de 1991, en Papel Literario del diario El Nacional. Forma parte del libro Diálogos con poetas editado por la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, en 2004.

M.S. ¿Qué es para ti, Eugenio, la poesía?

E.M. Yo me he estado preguntando, en los últimos años, qué era la poesía para mí. Y no me lo preguntaba con profundidad. A rato me sorprendía preguntándome-lo. Quería decirme si era una bendición o una maldición.

M.S. ¿Qué te respondiste?

E.M. Es una bendición, porque uno tiene la certeza, cuando se vincula con ella, incluso como lector, de que la poesía es la última religión que nos queda, substratum de lo que fue en algún tiempo lo sagrado en la tierra. 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. 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. Esta reflexión que se me dio con la vuelta a Caracas, que opera en mí a partir de los cuarenta años, no pudo ser posible a los veinte. 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. De otra forma no se los plantearía jamás. 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.

M.S. *¿Cómo se inicia tu camino de poeta?*

E.M. 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.

M.S. *¿Y cuando descubriste que eras poeta?*

E.M. 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*. Cuando Prieto Figueroa abre las puertas a la famosa Misión Chilena, hay tres delegados que, en Maracay, forman una granja colectiva. Nadie, todavía, la ha estudiado. Dura dos años hasta que la cierran, porque una vez impiden la entrada de la Virgen de Coromoto. En este colegio granja yo me paso año y medio. Por navidad hacían parrandas con el conjunto de la escuela en la cual cantaban coplas los niños. Ellos seleccionaban las coplas y en las noches las cantaban. Se hacía una especie de concurso: la copla ganadora de la noche. Eso empezaba el primero de diciembre y el 18 cerraba con las 18 coplas ganadoras de los 18 días y entonces, se acogía la copla ganadora del año. Yo tenía varias ganadoras y te puedo decir que no recuerdo ninguna, pero no olvido la de un muchachito que una vez me ganó y me derrotó: "Señorita Anita le digo contento que ya sé contar del uno hasta el ciento". Esas coplas fueron mi primer encuentro con la verbalidad como creación.

M.S. *¿Y después de ese primer encuentro, qué pasó?*

E.M. Aquello lo olvido, lo entierro. No lo practico más. Y en mi adolescencia, cuando estoy en otro internado, en La Grita, no en el comunismo sino en el fascismo, empiezo a escribir, más en serio, bajo la dirección de Teodoro Gutiérrez Calderón, un profesor venezolano de formación típicamente colombiana, con unos gustos del peor fin de siglo, una buena voluntad y una gran generosidad. Este señor me hizo bien y mucho mal. Tuve que desprenderme de sus gustos, abrir los ojos. Me costó mucho llegar al oído de la poesía moderna, porque Gutiérrez me ligó a cuestiones de mal gusto. Allí creamos un periódico, cuatro muchachos. Ellos dejaron la poesía. Uno es Pedro Emilio Coll, diplomático, sobrino del escritor. Los otros dos son Francisco Hung y Alonso Martínez. En el periódico empiezo a firmar Montejo. No he podido aclarar si lo escojo yo o lo hace Gutiérrez Calderón, pero tal vez puede ser un deseo inconsciente de culparlo a él de mi nombre.

M.S. *¿Reconoces en ti, alguna influencia familiar?*

E.M. Yo pertenezco a dos familias. Mi nombre no es Montejo. Montejo es un pseudónimo. Mi nombre es Hernández Álvarez, pero ninguno de esos nombres es mi nombre. Mi nombre se pierde. Nosotros salimos de las islas Canarias hace tres siglos con el nombre de Sandoval y esa gente se arraiga en Güigüe, cerca de Valencia. De allí vienen mis mayores. Son hombres de hacienda, de a caballo, pequeños jornaleros; y en el cruce de estos hombres con las mujeres del lugar, de una de estas familias, viene mi padre, que es hijo de un Sandoval en una Hernández.

Mi abuelo muere en el año 9 y manda a llamar a mi padre a Valencia, para darle la bendición, y despedirse de él, porque está tuberculoso, con las famosas tuberculosis aquellas de comienzos de siglo, y allí mi padre dice que lo ve por última vez y mi abuelo desaparece. Es el último de los Sandoval, y desaparece. Para mi padre eso no significó nada. Yo heredo el apellido Hernández y mi padre me pone el nombre de mi abuelo. El se llamaba Eugenio.

En mi familia hay una vena de improvisadores, de poetas. Mi padre hacía poemas. A mi padre había que interrumpirlo en los matrimonios, porque de repente empezaba a recitarle a las novias. Para mí era una delectación oírlo decir sus poemas y sus cosas. Por el lado de mi madre también hay poetas. Yo pienso que todo esto se vincula a una cosa, si no hereditaria, por lo menos de fenotipo. El poeta en uno nace, no se improvisa.

Pero hay una experiencia en mi vida, que está detrás, y de la cual tal vez depende mi disciplina como poeta, y es que mi padre era panadero. Tenía una panadería a los años en que yo nazco. Él aprendió su panadería en los viejos talleres de Valencia, donde se entra barriendo y se sale, a los cuatro o cinco años, como maestro. A mí me precede una hermana y me siguen dos hermanas. Eso hace de mi casa un mundo femenino. El mundo masculino es mi padre y los panaderos. Ahí capto yo, muy temprano, la importancia de la panadería para el mundo, lo que sufre un maestro de cuadra, que está trabajando con aquellos borrachines que no le han llegado a las 6 de la tarde, porque se han quedado en los botiquines, y él tiene que responder por el pan. Y no solamente por el pan para la gente común y corriente, que está sana, sino por el pan de los hospitales, de los enfermos, de los ancianatos, de los orfanatos. Y todo eso, muy tempranamente, lo voy asimilando, y eso queda tan hondamente grabado en mí, que cuando llego a París, a finales de los sesenta, y veo que está cayendo la nieve, que Alfredo Silva Estrada me llama para que la vea por primera vez, lo que hice fue reconocer la harina con que yo jugaba en la panadería de mi padre. Porque las panaderías de hoy no tienen nada que ver con las panaderías antiguas. En ellas había leñas arrumadas, grandes blo-

ques de leñas, tres o cuatro cuartos llenos de sacos de harina, arrumados también, donde uno jugaba y salía blanco.

Esa disciplina, esa responsabilidad del panadero con el alba, con el pan, es la responsabilidad que yo he sentido y que es culpable de que mi ritmo de trabajo sea nocturno. Yo pertenezco a un ritmo nocturno, que es el ritmo de los panaderos.

M.S. *¿Cuál es, Eugenio, la relación de la poesía, de tu poesía, con el amor, con la mujer?*

E.M. Yo soy del signo librano. Busco el equilibrio. No puedo vivir sin una mujer. Me es muy difícil. Desde la niñez, la presencia del amor femenino es muy importante en mi vida. Sin embargo, me habría gustado amar más profundamente lo que amé. Pero a veces me detuve poco. Ahora, pienso que la experiencia iluminatoria de la poesía, no solamente se da en el arte de la vida y en el arte de las palabras sino también en el amor. A través de la poesía uno aprende también a amar, a amar más.

M.S. *¿En qué sentido?*

E.M. Cada vez amas menos con el yo y prefieres el tú, el tú esencial. Uno se va borrando y es lo otro lo que prevalece.

A la hora de una verdadera relación amorosa no se puede calcular nada. El cálculo borra toda posibilidad de diálogo con el misterio. Y el amor es una de las formas superiores de vinculación con el misterio.

M.S. *¿La poesía sería, desde ese punto de vista, una iniciación en el arte de la entrega al otro?*

E.M. Sí. Una y otra cosa es lo mismo. Todo es entregarse al otro. Hay un famoso cuento sufí, que a mí siempre me retiene. No quiero decir anécdotas, ni frases ni cuentos, pero hay cosas que deben repetirse, porque nacieron para ser repetidas. Es la historia aquella del hombre que ve a la mujer en el mercado, se le queda viendo y establece con ella un diálogo amoroso, de miradas, y él vuelve una y otra vez y las miradas son más intensas hasta que una noche, decide tomarla a ella para sí, como su compañera, porque ya todo estaba implícito. Se habían hablado. Tanto se habían dicho, tanto, sin palabras, que esa noche él decide ir en el caballo hasta la puerta de la casa de la mujer. Y eso hace. Toca a la luz de la luna. Muy tarde. Y ella viene. Y detrás de la puerta, pregunta: “¿Quién es?” Y él responde: “soy yo”. Entonces, la mujer se lanza en improperios: “Desalmado, quién se ha creído, ¿Cómo es posible que venga a tocar la puerta?” El hombre apura su caballo y se va. A conciencia de

que algo malo ha hecho. De que algo malo ha pasado en él. De que ha procedido mal. Apura su caballo y se va al desierto a meditar, a buscar la iluminación. Pasa un año meditando, y vuelve otra vez y llama a la puerta de la mujer y la mujer vuelve a preguntar: “¿Quién es?” Y el hombre contesta: “eres tú”. Entonces la puerta se abre. Porque se borra el yo. Y si no hay eso no hay amor. Lo demás es cálculo. El amor es la desnudez que nos permite borrarlos; desaparecer para que otro nos invada. Y ese diálogo no lo tienes solamente en el amor. Lo tienes en todo.

M.S. *¿También con la muerte?*

E.M. Yo he escrito varios cuadernos y los dos primeros estuvieron invadidos por la muerte. Por dos razones. Porque en el 61 murió mi hermano Ricardo, a quien yo adoraba y a quien le dediqué una elegía, que por esos años se divulgó mucho. La otra razón era que yo estaba rodeado de muertos. Yo no me fui a la guerrilla. Yo no sirvo para guerrillero. Pero no pude menos de vincularme al movimiento de esa gente. No repartiendo panfletos ni mucho menos, pero sentimentalmente adherido a ellos. Si hubiesen tomado el poder, tal vez yo estaría en contra. Pero entonces, yo estaba con ellos, y tantos y tantos murieron de los que vi, que esos primeros libros estaban invadidos por la sensación de la muerte.

Es como a los treinta años, cuando experimento un deseo de cambiar eso, de decir, no, no puede ser esto, lo de la muerte. Me había invadido toda la juventud, porque no he tenido juventud. La juventud nos la quitaron. Nosotros no tuvimos juventud. Pienso que ni Ramón Palomares, ni Acosta Bello, ni Adriano, ni esa gente, tuvo juventud.

La idea de la muerte me sacudió. Te puedo contar sueños de mi primera juventud. Estoy durmiendo una noche en San Diego y despierto: yo era una estatua de arena. No podía levantarme por temor a deshacerme. Era lo que estábamos viviendo. Entonces, contra mí mismo, me prohibí la palabra muerte.

M.S. *¿Cuál es, a tu juicio, la labor social del poeta?*

E.M. Yo siento que mientras todos duermen uno es el vigilante, el centinela. La labor del poeta es la de la vigilancia. El otro día estuve por los llanos. Y me contaba un hombre del campo, que había los monos maiceros. Unos monos que vienen y arrasan y caen en bandadas. Pueden destrozar cinco o diez hectáreas de maíz, en minutos. ¿Y cómo lo hacen? Muy fácil. Proceden en bandadas ordenadas y apostan en los árboles más altos dos o tres monos vigías que cuidan el horizonte, y después se lanzan con todo, niños, viejos, ancianos y arrasan, atan las mazorcas de dos en dos, se las tiran a la espalda y de repente sale la bandada, mientras los de arriba están vigilando el horizonte. Entonces, yo, cuando ese hombre me estaba contando

eso, me dije: el poeta está arriba, en el árbol, cuidando todo, la raza, que no vaya a venir una escopeta, porque si viene se pierde la manada. Esa es la labor de uno, la labor de vigilancia.

M.S. *¿En síntesis, por qué escribes?*

E.M. 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.



Foto: Vasco Szinetar

Miguel Szinetar y Eugenio Montejo en Sabana Grande. Venezuela, años 80.



BLAS COLL

La palabra del hombre tiende en secreto a una extensión máxima de dos sílabas, aunque su ideal expresivo sea siempre la unidad monosilábica. Una sola sílaba traduce cabalmente el esfuerzo de un paso sobre la tierra. Se corresponde con la distancia imaginaria a que nos situamos de todo objeto, hecho o acción. Pero debemos conceder que se juzgue más natural servirse no sólo de un pie, sino de ambos, es decir, que se procure emplear el mayor movimiento posible sin repetición: sístole y diástole del corazón humano. Al nombrar una cosa con tres sílabas ya estamos añadiendo un paso de más que fatiga a la imaginación.

*

No veo por qué el sustantivo verbal no ha de ser siempre el mismo que la primera persona de indicativo del verbo del cual derive: un pienso, en vez de un pensamiento, pues no decimos un soñamiento sino un sueño. Así también: un miro (por una mirada), un sufro (por un sufrimiento), etcétera.

*

La lengua es la verdadera piel del hombre. Y más que su piel, sin duda, porque no hay en ella zonas menos sensibles, menos receptoras que otras, sino que toda la trama de su red hace vibrar al hablante con igual intensidad.

*

...Muchos soles soporté oyendo el viento entre las piedras, el chasquido del agua en los acantilados. Fijaba, antes de irme, un cartel a la puerta de mi tipografía: "Volveré tarde. Salí a buscar una vocal". De noche, entre las lluvias torrenciales, prestaba toda la atención posible a los diferentes timbres de las gotas en las hojas, y así por años, sin avanzar un palmo en mi propósito. Fue en el crujido de una palma desolada donde por primera vez la advertí. Me hizo el efecto de la cuerda de un violín sumergido que se rompe. La anoté al instante con gran contento de mi hallazgo y la repetí durante varios años hasta hacerla mía del todo...

*

Muchos se proclaman ateos ahora que Dios ha dejado de ser una moda. Nadie teme, a estas alturas del mundo, ser acusado de hereje, a no ser que se trate de las nuevas religiones políticas, sobre las cuales nada diremos por ahora. Y sin embargo, si lo miro despacio, creo que el único hereje verdadero de estos tiempos soy yo. Al anunciar una lengua nueva, anuncio también, y todos lo saben, dioses inéditos.

*

La contemplación es el abandono de las imágenes lingüísticas por las más inmediatas de las cosas en sí mismas. El río que contemplamos no cabe en sus tres letras, la mente cesa de percibirlo como nombre o máscara y se funde en su fluir maravillosamente. En la contemplación no hay abreviación. Y el tiempo que sentimos que se detiene es el otro, el verbal y cotidiano, tan viejo en nosotros y tan extraño. El verdadero tiempo, bajo otras leyes, sigue su curso y nos llena los sentidos.

*

Los refranes y decires, hermosos y sintéticos, son las botellas que arroja al mar cada idioma de tiempo en tiempo.

*

20

La conjugación ha de estar implícita en el ordenamiento de la frase, con lo cual nos ahorraríamos el añadido de los sufijos. Una frase que exprese acciones del pasado debería diferir totalmente de otra que se refiera al futuro: el orden de presentación de los elementos puede suplantar con ventaja las desinencias verbales.

*

Y llegado el día, que todo puede llegar, en que nos toque enseñar nuestra lengua a los animales, las que más cabalmente lograrían dominarla han de ser, sin duda alguna, las jirafas. Su alto cuello las predispone naturalmente a la predilección de las voces más alargadas. En cuanto a los perros, como se sabe por experiencia, basta con un solo vocablo tetrasilábico para espantarlos.

*

El verdadero crítico literario es aquel que aprende con los años a leer la mano a los libros. Porque un libro es siempre una mano abierta, y la crítica, vista desde la perspectiva del futuro, de poco nos sirve si no tiene su pizca de quiromancia.

*

El día que nieve en Puerto Malo, esta lengua de palabras tan largas podrá servirnos a todos, bien lo sabemos, para calentarnos con ella. Nadie desconoce el poder que sus erres y sus jotas tienen contra el frío. Los adverbios terminados en mente, por su parte, constituyen casi una frazada. Pero mientras aguardamos ese momento, sufriendo la reverberación de la tórrida resolana, no veo nada más práctico que aceptar la poda idiomática que propongo.

*

El soneto, la máquina lírica inventada por los italianos, nos anuncia con la anticipación de varios siglos la creación del coche de cuatro ruedas, sólo que coloca adelante las dos mayores y reserva las pequeñas para la retaguardia. Por su parte, la rima, entretejida y monótona, reproduce el ruido que hoy nos acompaña por las calles y caminos de los pueblos del mundo. Andamos, pues, en retardo cuando optamos por esta envejecida fórmula clásica, ya que el verdadero acento coloquial depende en nuestro tiempo del ritmo ferroviario, del popular ferrocarril, que quién sabe cuándo veremos llegar a esta ribera.

*

También los tres grandes reinos naturales se corresponden con el modo como percibimos el tiempo: el pasado es mineral, el presente es vegetal, y misteriosamente animal el futuro.



FINAL SIN FIN

ANTONIO DELTORO

En la poesía de Eugenio Montejo hay inteligencia y agradecimiento, deseo de vivir correctamente, sin avidez, lo que nos toca, pensando que ser una parte es suficiente cuando se comparte el cosmos y su tiempo inabarcable y completo. No pierde nunca de vista que somos hijos, sí, de nuestros padres y por esa vía muy antiguos, pero que provenimos también de lo remoto cósmico y que éste es un honor y un privilegio. Es capaz de ver la enorme grandeza de lo que se tiene como pequeño y casi todo en ella está enraizado. En sus versos la tierra está en el centro, pero no es parda ni dura; es azul, bella y misteriosa; es muy rica en formas de vida, pero a todas se impone. Siente hacia fuera y hacia dentro el espacio estrellado y el minúsculo tallo de la hierba.

¿Qué les pasaría a las cosas de la tierra si ésta dejara de girar? Los giros y traslaciones del planeta hacen que haya vida en él, son como las palpitations del corazón humano, a un mismo tiempo vitales e inadvertidos por constantes. A estos giros Montejo les concede toda la pureza de su amorosa atención, hasta el punto que parece que hace sus poemas al alimón con la tierra. En su obra ella es no sólo el escenario, nuestra casa y nuestro territorio, sino también un personaje que siente, que se alegra y que ama y, a un tiempo, su colaboradora más constante.

La poesía de Eugenio Montejo es cordial. Esta cordialidad tiene su propia manera de dotar de alma al mundo; lo toca con afecto y cortesía, no es apasionada en el sentido romántico y ruso, más bien es sentimental y portuguesa. No se impone, se deja seducir sin perderse y seduce guardando su distancia, como lo hacen la llama de la vela o el canto del pájaro. Eugenio Montejo espiritualiza a la tierra y a todo lo que ésta lleva a bordo y lo hace de corazón a corazón: con amistad. Le aconsejaba Eugenio a un amigo, Francisco José Cruz: “hay que ser más cordial con uno mismo”. La cordialidad tiende a ver a las cosas con el corazón en la proa, sin agacharse y sin soberbia, la cordialidad reconoce el alma de cada cosa porque está segura que la tiene. La cordialidad siente de manera distinta a la piedad, con más agradecimiento y alegría, sin devaluarse ni devaluar: la cordialidad es digna y respetuosa, no triste ni lamentosa. Pero la cordialidad de Montejo es una cordialidad irónica, inteligente, al sesgo, de allí sus heterónimos.

La cordialidad y simpatía que siente por el mundo las tiene con sus criaturas; todas ellas, de Blas Coll a Eduardo Polo, le despiertan cariño. Algo fantasmal había en Eugenio Montejo; como en Antonio Machado sus heterónimos estaban próximos a su persona, pero en su persona había una evanescencia, como si él fuera

un heterónimo de sí mismo. Él era un hombre que llevaba a todos sus heterónimos en paz, sin necesidad de fundirse, conversando en la renuncia a la última palabra, entre el sueño y la vigilia.

Eugenio Montejó poseía en grado sumo, y en mayor grado a medida que iba acercándose a su final, esto que dice en un poema que caracterizaba a su padre: “ese arte de decir dos cosas en un tiempo/o una cosa y su sombra”.

Casi todos sus poemas ponen entre comillas el paso del tiempo: en ellos lo que pasó, sigue pasando; lo que sucederá, sucede o ya ha sucedido. Desde el principio al final de su poesía podemos tomar lecciones de filialidad y paternidad, de la capacidad de vivir con los otros que nos precedieron y con los que nos sucederán. Los muertos están aquí, lo mismo que los no nacidos; su poesía está inmersa en un movimiento temporal en donde nada acaba de transcurrir. Sus poemas son lugares donde soplan los vientos de la ausencia y de la presencia con la misma fuerza, donde se puede estar a un mismo tiempo y no estar. En su escritura esto se manifiesta en una afirmación seguida de una negación que introduce una situación, que comparte y no lo hace, las leyes temporales que rigen la vida aquí en la tierra; daré un solo ejemplo:

*No sé si he muerto en ella y vuelvo ahora,
no sé si en este instante nazco,
nadie lo sabe.
Se ve allá lejos, a mil millones de años,
y aquí cerca, a mi lado.
Y yo estoy vivo o muerto, ya no importa,
pero sigo en sus brazos,
escuchando la voz con que me arrulla,
los infinitos sonos familiares,
muy lejos y muy cerca, en un tiempo sin tiempo,
serenísima madre.*

Habitantes “en un tiempo sin tiempo”, los fantasmas de Montejó son terrenales, aunque no tienen la materia definida de lo absoluto material; borran la distancia entre lo vivo y lo muerto, están en sus ancestros y son ellos, viven en sus sucesores y en la sangre futura.

24

¿Creía en la muerte Eugenio Montejó? A juzgar por la mayoría de sus poemas, no, al menos no de manera plena, pero hay algunos que nos hacen pensar que sí, y estos pocos son terribles. En ellos el tiempo es el lobo del hombre. Dos estrofas de uno de ellos, “Deshora”, son más que suficientes para revelarnos el dolor del seguro desaparecer:

*Antes poseía las horas,
me gustaba flotar en sus nieblas.
En casa me decían:-¿Dónde has estado?
Me hablaban de los lobos,
pero yo tenía tiempo.
[...]
Llego tarde a mis noches, a mi vida,
tarde doblo los años en mi mesa.
No queda en casa nadie que pregunte
sino sus fotos en los muros.
Busco las huellas de los lobos
que me asustaban. Y los lobos son ellos.*

No sé si Eugenio Montejo preveía su muerte prematura, prematura para sus amigos, que hubiéramos querido tenerlo muchos años con nosotros, no en la medida que nos dejó una obra acabada. Pero es inevitable, una vez que ha muerto, leer su poesía última a la sombra de un deceso, no sé, si definitivo. En *Fábula del escriba* se encuentran numerosos poemas, todos bellísimos, de honda y serena despedida, pero incluso en estos poemas sigue diciéndonos que lo que existió, de alguna manera, por oblicua que sea, puede seguir existiendo. Hay un poema titulado "El último gallo", que es su último poema dedicado a un gallo, en el que este último gallo lleva en su seno a todos los gallos que lo precedieron de tal modo vivos, que niegan que sea el último porque son contemporáneos todos y su existencia simultánea anula cualquier fin o principio. Este poema predica un "final sin fin", tal es el título del poema que le sucede, pues en última instancia, para Montejo, si de nada podemos estar seguros, ¿por qué estar seguros del final y de la muerte?:

*Nos iremos sin irnos,
ninguno va a quedarse ni va a irse,
tal como siempre hemos vivido
a orillas de este sueño indescifrable,
donde uno está y no está y nadie sabe nada.*

No he conocido, entre los múltiples poetas que me ha puesto ante los ojos mi afición a la poesía, otro que mantuviera tanta fluidez de conducta entre su persona y la página; Eugenio Montejo era tan amable en el trato como en sus versos lo será para siempre. La amabilidad en ambos casos surgía de la raíz de un ser que agradecía ponderando, de un refinado del trópico. Una de sus tareas consistía en otorgarle una celosía a lo evidente, porque lo evidente es sólo una apariencia; en espiritualizar la realidad material; en sombrear lo que aparece sin sombra por estar permanentemente expuesto a la luz, a "la demasiada luz", diría un poeta cubano,

de nuestros países. Eugenio Montejo parecía no sudar a pleno sol; había en él una lejanía educada que era el equivalente del papel de la nieve en su poesía. Era cálido, pero su calidez tenía la amabilidad de la brisa y la conciencia de lo fantasmal de la vida aquí en la tierra.



Foto: R. Acal

Antonio Deltoro y Eugenio Montejo en el taller de lectura creadora "Poesía y velocidad".
I Encuentro Sevilla, Casa de los Poetas, Real Alcázar, febrero de 2005.

EUGENIO MONTEJO, A ORILLAS DEL GRAN SILENCIO

ÓSCAR HAHN

Conocí a Eugenio Montejo en Sevilla, el año 2000, en el encuentro “Diálogo con la poesía hispanoamericana”. A esas alturas ya estaba bastante familiarizado con su obra poética y ensayística. Pedro Lastra, quien escribió tempranamente “El pan y las palabras”, un artículo sobre la poesía de Montejo, me la había recomendado con particular entusiasmo. La historia detrás de uno de los ensayos del poeta venezolano me fascinó: “El taller blanco”. Su padre era dueño de una panadería y de ahí pasó a asociar la blancura de la harina y el trabajo nocturno de los panaderos con la génesis de la poesía. La poesía es un alimento hecho de alba y noche, decía él. Conectamos de inmediato, como si nos hubiéramos conocido desde siempre. Al año siguiente me encontraba preparando un viaje a Lisboa y le pedí que me sugiriera los lugares que debería visitar. El residía en Caracas, pero como diplomático había vivido seis años en la capital portuguesa. Le expliqué las motivaciones de mi visita al país de Pessoa. “Muy bien, me respondió, este no es un viaje más. Este viaje necesita un itinerario muy especial”. Y me envió una lista confeccionada a la medida de la experiencia que yo iba a vivir. Del episodio de Lisboa sólo me quedan estos versos de Eugenio Montejo:

*Por mi ventana sigo mirando el muelle
y los barcos que zarpan allá lejos
con los amores que no regresan nunca.*

Darío Jaramillo Agudelo ha caracterizado certeramente la poesía de Montejo. Dice el escritor colombiano que la belleza de sus poemas proviene de la serenidad de sus visiones. Así es. Serenidad en su escritura, en sus meditaciones poéticas, y serenidad en su actitud hacia la vida. Mientras preparo esta nota, tomo el libro de Eugenio Montejo *Partitura de la cigarra* y lo abro. Adentro hay una carta de su puño y letra, escrita con tinta negra sobre un fondo celeste. Leo la fecha: 5 de junio de 2000. El día y mes exactos de su muerte ocho años después. Pronuncié la palabra “muerte”, pero unos versos suyos me corrigen:

*No ha muerto. Cambió de ruta el tiempo
que pasaba a su lado.*

Eugenio Montejo no sólo era un gran poeta, sino también un gran ser humano, dueño de una modestia que desarmaba. Cuando nos vimos en septiembre de 2007

en Cali, Colombia, en lo que sería nuestro último encuentro, fuimos a una librería. Sacó un libro de un estante y me dijo muy contento: “Mira lo que encontré aquí”. Era una antología de poemas de amor. Pensé que me iba a mostrar un poema suyo, pero no. “Sale un poema tuyo”, me dijo. Lo que Eugenio omitió decir es que no había uno, sino dos poemas suyos. Así era él, siempre generoso, siempre alegrándose por los demás, siempre negándose a ser protagonista, aunque era protagonista por derecho propio; por el derecho que le otorgaban la solidez y la altura de su poesía y no los espejismos de la farándula literaria. No hablaba ni mucho ni poco; solamente lo justo. Y escuchaba con gran sabiduría.

Una metáfora milenaria asocia la muerte con el acto de dormir y soñar. En el caso de Eugenio Montejo prefiero pensar en unos versos de Antonio Machado, cuya casa y cuyo huerto visitamos juntos en la ciudad de Sevilla. Dicen así:

*Ni duerme ni sueña, mira señas lejanas y escucha
a orillas del gran silencio*

Ahí está Eugenio, a orillas del gran silencio: escuchando.



Foto: R. Acal

De izq. a dcha.: Óscar Hahn, Carmela Benavente de Belli, Francisco José Cruz, Pedro Lastra, Piedad Bonnett, Juan Carlos Maset, Carlos Germán Belli y Eugenio Montejo.
Parador de Carmona, octubre de 2000.



EDUARDO POLO

LOS LOROS

Dos loros cantando en coro
que estaban en un maizal,
con plumaje verde y oro
y pintas de loro real,
llamaron a un compañero
para agrandar la coral.
Uno tocaba tamboro,
otro tocaba timbal,
y el tercero o el terzoro
un pianito musical.
Sudando por cada poro
cantaron hasta el final
y cuando se despidieron
volaron a Portugal.

29

EL HIPOPÓTAMO

El hipopó tamo-tamo
y el elefán fan-fan

dentro de un mismo pantano
bailando juntos están.

Bajo la lluvia su danza
es un ballet de mil quilos;
cada cual mueve la panza
con los mejores estilos.

La danza de los obesos
tiene una gracia sutil;
la melodía es melodil
y las tristezas, tristezos.

Bailan música de sapo
con sones de ronco brillo,
el fan-fan que es trapo-trapo
y el hipopó tamo-tillo.

Después un coco muy drilo
–un drilo coco, al revés–
sale del fondo tranquilo
y les pellizca los pies.

Aquí la fiesta termina
y se acaba la función;
hipo y fan de esquina a esquina
despiden la reunión.

ANA LA RANA

Cuando Ana la rana
llegó a la ciudad
supo que ya nadie
usaba la A.
Quiso pedir agua,
quiso pedir pan,
pero no podía
sin esa vocal.
Nadie comprendía
su latín vulgar,
lengua de pantano,
ronca y gutural.

Pero Ana la rana
era sabia y tal;
dejó las palabras
para los demás.
Se buscó una hoja
y un lápiz labial
y habló con dibujos
sin tener que hablar.

Dibujó una fuente
y un trozo de pan;
pintó la esperanza,
pintó la amistad;
todos la entendían,
le daban de más...
Y después, al irse,
muy sentimental,
dibujó una mano
casi natural,
moviéndose lejos...
Y un punto final.

CANCIÓN

La mi madre canta
para me dormir
y en la su garganta
oigo una perdiz.

El mi hermano juega
siempre a me vender
de la su bodega
queso, pan y miel.

El mi perro ladra
para me seguir
por la nuestra cuadra
de principio a fin.

Allá en la mi escuela
dibujó en color

un barco de vela
con el mi creyón.

Termino el mi cuento
por me despedir.
Ya cantando siento
la mi madre al viento
para me dormir.
Y en su canto lento
oigo una perdiz.

EL HORIZONTE

El horizonte en mi cuaderno
es una larga raya
en donde el sol pasa el invierno
sobre la playa.

Y el sol apenas es un disco
rojo o marrón, no importa,
como la huella de un mordisco
en una torta.

Si hay un navío allá a lo lejos,
si vuela un alcastraz,
trazo en dos líneas sus reflejos,
¿para qué más?

Al dibujar una palmera
voy siempre poco a poco:
pongo mis verdes dondequiera
y arriba un coco.

Lo más difícil es mi cara,
aunque copie el espejo:
siempre resulta larga y rara,
parezco un viejo.

Y al fin de todo, no lo olvido,
pinto una casa al centro.
Firmo el dibujo, me despido,
y en ella entro.

EUGENIO MONTEJO: IMÁGENES Y ENCUENTROS

PEDRO LASTRA

En septiembre del 2005 le fue conferido a Eugenio Montejo el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Carabobo.

Eugenio quiso estar acompañado en esa oportunidad por tres de sus amigos: Rafael Cadenas, Francisco Pérez Perdomo y yo, que viajé desde Chile con Irene. Aquel viaje es uno de esos momentos privilegiados que, como lo supimos en cuanto nos fue comunicada la invitación, confirmaba una vez más nuestra fraternal cercanía.

Muchas cosas marcaron aquellos días en la hermosa ciudad de Valencia, empezando por la emocionada alegría de compartir un suceso tan significativo en la vida de nuestro amigo. Señalaré una de ellas, ocurrida el día de la ceremonia principal, que cerró Eugenio con sobriedad y elegancia al exponer ante la numerosa audiencia congregada en el Paraninfo de la Universidad una memorable autobiografía de su vocación, manifestada en esos lugares en sus tiempos de estudiante y que culminaba en este momento con el acto que presenciábamos. La sentimos como un testimonio más de su lucidez, de su ejemplar y sostenida autoexigencia y de la dedicación y el fervor con que había asumido su tarea de escritor, valores siempre actuantes en su obra ensayística y en su trabajo poético: un designio que él describió a menudo como el empeño por poner “las palabras en su sitio”.

Era precisamente eso lo que le reconocía y celebraba su Universidad. Y que se expresó de una manera inesperada y conmovedora para nosotros.

Los estudiantes de Medicina habían ocupado las últimas filas del Paraninfo, y en un instante determinado desplegaron un gran lienzo en el que se leía lo siguiente:

EUGENIO MONTEJO ERES UN ORGULLO PARA NUESTRO PAÍS

Los estudiantes de Medicina te aplaudimos

33

Igual que muchos de los asistentes, leímos esas palabras como la expresión de un reconocimiento justiciero y nos exaltó la comprobación de que con ellas se honraba a la poesía en la persona de uno de sus mayores exponentes en nuestra lengua; un orgullo, pues, que dignificaba el solitario quehacer del escritor y que

también nos alcanzaba de algún modo a todos. Irene tuvo la buena idea de fotografiar ese lienzo, y esa es la fotografía que ilustra estas páginas.



La Universidad programó para el otro día un recital convocado como “Encuentro de amigos con Eugenio Montejó”, y en el cual leeríamos nuestros versos junto con el homenajeado. “Encuentro de amigos...”: quien formuló así esa convocatoria no podía haber hallado una designación más enaltecedora para nosotros.

*

He querido empezar esta breve evocación con lo ocurrido en Carabobo con motivo del Doctorado Honoris Causa, aunque tuvimos tratos muy frecuentes desde que nos conocimos en Caracas en noviembre de 1982, cuando ya residían en mi memoria versos y poemas íntegros de Eugenio: “Pájaros”, por ejemplo, de su emblemático libro *Terredad*, que yo recomendaba a quien me quería escuchar, aquí y allá:

*Oigo los pájaros afuera,
otros, no los de ayer que ya perdimos,
los nuevos silbos inocentes.
Y no sé si son pájaros,
si alguien que ya no soy los sigue oyendo
a media vida bajo el sol de la tierra...*

*

A fines de enero de 1999 estuve en Caracas por varios días, y uno de ellos Eugenio organizó una visita al lugar donde vivió y realizó su obra el gran pintor Armando Reverón, a quien mucho admiraba porque veía en él a un buscador de lo absoluto, a un artista obsesionado por llevar al lienzo la demoníaca luz del trópico (estas son palabras de Eugenio Montejo, del proyecto de un libro poético suyo presentado, sin éxito, a la Fundación Guggenheim).

En un sitio llamado Macuto, cercano a La Guaira, se había establecido el fascinante museo El Castillete, en el que se mantenía intacto el ambiente al mismo tiempo natural, mágico y fantástico creado por Reverón para vivir y trabajar; morada y taller únicos por su singularidad, en cuya amplitud uno podía desplazarse entre enormes redes tendidas de rama en rama y, en medio de ellas, espectaculares muñecas colgantes que se balanceaban al ritmo del viento.

Conservo una fotografía que nos fija a ambos en ese lugar, desaparecido completamente a fines del mismo año, arrasado por un terrible deslave que no dejó a su paso ni una huella de vida. Al ver esa fotografía que registra un instante muy firme del pasado, suele visitarme una fugaz sensación de irrealidad: la he comentado más de una vez con Arturo Gutiérrez Plaza, partícipe de aquel viaje a Macuto y autor de un poema titulado "Reverón, Moma 2007", dedicado a Eugenio y a mí. Ese poema fue escrito con motivo de la retrospectiva del pintor en New York, pero en él se insinúa también el recuerdo de aquella lejana andanza.

*

El 18 de febrero de 2005 se presentó en Carmona la revista *Palimpsesto* n° 20. Entonces, Francisco José Cruz y Rosario Acal, sus directores, pidieron al Ayuntamiento del lugar que nos invitaran a ese acto, porque el número se abría con poemas de Eugenio y el libro correspondiente de la "Colección Palimpsesto" era, en esa oportunidad, una antología de mis versos titulada *Datos personales*. Allí hicimos, pues, algunos recorridos diurnos y nocturnos por la milenaria ciudad, antes y después de esa presentación cuya impronta no acierto a definir sino con la palabra *fraternidad*. Todos entendieron el sentido de nuestra reunión: estábamos ahí para leernos y escucharnos con ánimo generoso, y esas simples y transparentes actitudes fueron para mí una vivencia de auténtica cercanía poética. Así lo revivimos un año después, al ver en casa de Fran y Chari un video que registra ese momento, tan presente ahora para nosotros como si fuera ayer.

*

Al recibir la desconsoladora noticia de la muerte de Eugenio, la mañana del 5 de junio del año pasado, dos momentos de lectura se me hicieron presentes con

extraordinaria intensidad: los versos de José Juan Tablada por su amigo Ramón López Velarde y el fragmento de una carta final de Ivan Turgueniev a Leon Tolstoi. Por cierto, no se me ocurriría glosarlos: sólo puedo repetirlos como los recuerdo, trasladando en ese recuerdo al destinatario, porque dicen inmejorablemente lo que he sentido desde entonces al pensar en Eugenio:

*Qué triste será la tarde
cuando a México regreses
sin ver a López Velarde.*

Eso escribió Tablada en una situación tal vez muy semejante. Y Turgueniev al despedirse de Tolstoi, diciéndole la felicidad de haber sido su contemporáneo. ¿Qué podría yo cambiar o agregar a esas expresiones famosas, para cifrar un impresión de pérdida de un escritor y amigo como éste, admirable y querido?

Santiago de Chile, enero del 2009



Foto: R. Acal

36

Presentación nº 20 de PALIMPSESTO. De izq. a dcha.: Eugenio Montejo, Vicente Muela, concejal de Cultura; Francisco José Cruz y Pedro Lastra. Biblioteca Municipal José María Requena. Carmona, febrero de 2005.

LEYENDO *EL AZUL DE LA TIERRA*

CARLOS GERMÁN BELLI

Eugenio Montejo, cuando nos encontramos en Sevilla, en una de las tres ocasiones en que nos reunimos allí, me obsequió una antología suya titulada *El azul de la Tierra*, con una gentil dedicatoria fechada el 8 de Octubre de 2000, justamente el año en que empieza el milenio y el siglo nuevos, coyuntura temporal de la que nuestro poeta tenía tanta conciencia, que hasta había despedido con bombos y platillos a la centuria precedente.

He aquí, pues, *El azul de la Tierra*, un florilegio compilado por el propio autor y en el cual se suceden los textos uno tras otro, salvo dos secciones finales, una en que hay cinco sonetos bajo uno de sus seudónimos. En suma, prácticamente, un libro compacto, de un solo rostro, a modo de un poemario indivisible, donde los versos fluyen como las aguas de un río o de un manantial sin interrupción alguna. Todo ello como si lo escrito por él fuera un universo verbal sin bruscos cambios de estilo.

Este aire unitario reposa en un denominador común, como son ciertas peculiaridades de la escritura poética de Montejo, por ejemplo casi siempre su llaneza, su naturalidad, tal si el hablante poético se dirigiera al lector u oyente sin aspaviento alguno. No erramos si decimos que aquí no hay crispaduras ni en los asuntos de mayor dolor, ni tampoco gestos celebratorios en las horas de júbilo. Es un lirismo en que la fantasía extrema se presenta dentro de una atmósfera sobria, como un hecho lógico.

Y si se me permite ser enseguida más aseverativo, manifestaría que estas páginas de *El azul de la Tierra* son emblemáticas de la obra poética de Montejo, porque allí se reúne lo más memorable de él, en que están sus tópicos predilectos. De modo que si el lector se contagia de la imaginación del poeta, levita de improviso, y desde los aires observa que el libro puede ser un apretado archipiélago temático, que se yergue en un mar de palabras entrañables porque brotan del corazón del poeta, o concienzudas porque brotan del seso suyo. (Que bien valen estos trillados símiles que nunca pierden vigencia).

Espiguemos no más algunos tópicos, y hagámoslo con orden. Y refirámonos al tiempo y al espacio, de lo cual se habla con muchísima singularidad. Sí, en efecto, ya en el comienzo aludimos a la conciencia temporal de Montejo, que lo lleva a despedirse de la centuria en que le tocó vivir, y al parecer no sólo en nombre de él, sino también de sus coetáneos, porque según sospecho nadie lo ha hecho. Sí,

despedida, pero también balance puntual de lo significativo ocurrido a lo largo de esos años, con la particularidad de que el siglo XX asume el carácter espacial de una ciudad, donde las calles llevan nombres de personajes de la época, y en las cuales discurre el hablante poético. Que el libro se llame *El azul de la Tierra* pone en evidencia la profunda conciencia del mundo en que vivimos, que posee Montejó y que él denomina *terredad*. He aquí entonces un Adán sublunar que vislumbra su suelo natal veinte años antes de nacer en los versos de “Güigüe 1918”, comarca poblada por sus ancestros; pero, en otros versos, escudriña el horizonte y vislumbra “Manoa”, que es un sobrenatural lugar que se le transfigura en la Eva amada.

El tema del amor familiar se yergue ya en los remotos predios de Güigüe, como un amor prenatal, por un lado de cara a los antepasados y por otro de cara al futuro, mirándolo extrañamente con los ojos de un ser nonato, según adelantamos antes. Es el fiel devoto de sus mayores que los lleva dentro del cuerpo. Son sus parientes más cercanos perennizados en la composición “Álbum de familia”. Es el padre que transfigura el tiempo y el espacio. Es el hermano Ricardo quien parte al más allá como un monarca, y quien le inspira una estremecedora elegía. En fin, el hijo Emilio, aún en su cuna, a quien le canta una nana.

En estas páginas, el tema del amor de la pareja humana radica exclusivamente en el cuerpo. No está aquí la inveterada alma, sino el reino corporal como receptáculo del amor. Pero no es la acostumbrada exaltación dionisiaca, y en cambio sí todo ocurre en alas de una inspiración mesurada. Por otra parte, lo que se percibe es un novedoso sentido del espacio. Por ejemplo, en lo hondo del cuerpo femenino se edifica la casa soñada, en la que se vive y en la que quizá se muera.

En la aproximación total a un poemario, el lector suele fijar un poco más la atención en unas determinadas composiciones, cuyos temas sean de su profunda y entusiasta lectura, llevando entonces agua para su molino. En mi caso, me detengo cuando los reinos naturales se acercan entre sí sorpresivamente, como si en la Tierra los vivientes fueran un solo todo. El hablante se preocupa por los árboles, concretamente si es que piensan como nosotros estos seres mudos; o el mismísimo padre convertido en un supremo equino; o el cuadrúpedo buey fusionado con el ser humano. Y el otro asunto, que preferimos, es el anhelo del autoexilio, el irse ni más ni menos a las antípodas, ya que nuestro poeta quiere cambiar el trópico natal por la nieve remota, mudándose a Amberes, a Islandia, a Rotterdam, aunque sin denostar el suelo que lo acunó.

En los finales de *El azul de la Tierra*, asoma de repente Tomás Linden, que es uno de los heterónimos tras los cuales el autor oculta su identidad literalmente desde la cabeza a los pies. Es un puñado de cinco sonetos escritos por Linden, mejor dicho, por Montejó. Nuevamente, el humano reino corporal como jurisdicción

exclusiva de Eros, según ocurre en el impecable soneto “Cuerpo absoluto”. Nuevamente, también, el autoexilio, que lo hace explícito en el soneto “El ausente”, como queriendo remachar este deseo.

Pocas veces una vida y una obra se reflejan tanto entre sí, como sucede con la escritura y la disposición personal de Eugenio Montejó. No aludo a que su inspiración acuda a la fuente biográfica. Pienso no más en lo sobrio, en lo equilibrado de su visión poética, porque asimismo sobriedad y equilibrio reinaban en su talante. Es como si la biografía del autor se mirara en la obra de él, lo cual no es frecuente. Por cierto, lo que se escribe vale por sí mismo, pero si tiene el complemento de la experiencia existencial, en buena hora que así sea. En este caso, para la felicidad de los lectores de Montejó, de todos los tiempos, y para los que tuvimos la fortuna de conocerlo en nuestro tránsito terrenal.



Foto: R. Acall

I Encuentro, Sevilla, Casa de los Poetas. De izq. a dcha.: Carlos Germán Belli, Eugenio Montejó, M^a Victoria Atencia, Fabio Morábito, Francisco José Cruz, Antonio Deltoro, Piedad Bonnett, Eduardo Hurtado, Antonio Gamoneda, Tomás Segovia, Ida Vitale y Pedro Lastra. Real Alcázar de Sevilla, febrero 2005.





EUGENIO MONTEJO

ELEGÍA A LA MUERTE DE MI HERMANO RICARDO

Mi hermano ha muerto, sus huesos yacen
caídos en el polvo. Sin ojos con qué llorar,
me habla triste, se sienta en su muerte
y me abraza con su llanto sepultado.

Mi hermano, el rey Ricardo, murió una mañana
en un hospital de ciudad, víctima
de su corazón que trajo a la vida
fatales dolencias de familia.

Mi madre estuvo una semana muerta junto a él
y regresó con sus ojos apaleados
para mirarme de frente. Aún hay tierra
y llanto de Ricardo en sus ojos.

Perdía voz –dijo mi hermana, tenía febricitancia
de elegido y nos miraba con tanta compasión
que lloramos hasta su última madrugada.
Mamá es más pobre ahora, mucho más pobre.

Mi familia lo cercó. Él nos amaba
con la nariz taponada de algodones.
Todos éramos piedras y mirábamos

un río que comenzaba a pasar.

Lo llevaron alzado como un ave de augurios
y lo sembraron en la tierra amorosa
donde la muerte cuida a los jóvenes.
Cuando bajó, sollozaba profundo.

El rey Ricardo está muerto. Sus pasos
de oro amargo resuenan en mi sangre
donde caminan con fragor de tormenta.
Su nombre estalla en mi boca como la luz.

Todos lo amamos, mi madre más que todos,
y en su vientre nos reunimos en un llanto compacto:
desde allí conversamos, como las piedras,
con un río que comienza a pasar.

CABALLO REAL

Aquel caballo que mi padre era
y que después no fue, ¿por dónde se halla?
Aquellas altas crines de batalla
en donde galopé la tierra entera.

Aquel silencio puesto dondequiera
en sus flancos con tactos de muralla;
la silla en que me trajo, donde calla
la filiación fatal de su quimera.

Sé que vine en el trecho de su vida
al espoleado trote de la suerte
con sus alas de noche ya caída,

y aquí me desmontó de un salto fuerte,
hízose sombras y me dio la brida
para que llegue solo hasta la muerte.

LOS ÁRBOLES

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 que reparten las nubes y los pájaros,
pero su voz se pierde entre las hojas
y muy poco nos llega, casi nada.

Es difícil llenar un breve libro
con pensamientos de árboles.
Todo en ellos es vago, fragmentario.
Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito
de un tordo negro, ya en camino a casa,
grito final de quien no aguarda otro verano,
comprendí que en su voz hablaba un árbol,
uno de tantos,
pero no sé qué hacer con ese grito,
no sé cómo anotarlo.

ISLANDIA

Islandia y lo lejos que nos queda,
con sus brumas heladas y sus fiordos
donde se hablan dialectos de hielo.

Islandia tan próxima del polo,
purificada por las noches
en que amamantan las ballenas.

Islandia dibujada en mi cuaderno,
la ilusión y la pena (o viceversa).
¿Habrá algo más fatal que este deseo
de irme a Islandia y recitar sus sagas,
de recorrer sus nieblas?

Es este sol de mi país
que tanto quema

el que me hace soñar con sus inviernos.
Esta contradicción ecuatorial
de buscar una nieve
que preserve en el fondo su calor,
que no borre las hojas de los cedros.

Nunca iré a Islandia. Está muy lejos.
A muchos grados bajo cero.
Voy a plegar el mapa para acercarla.
Voy a cubrir sus fiordos con bosques de palmeras.

LA CASA

En la mujer, en lo profundo de su cuerpo
se construye la casa,
entre murmullos y silencios.
Hay que acarrear sombras de piedras,
leves andamios,
imitar a las aves.

Especialmente cuando duerme
y en el sueño sonrío
—nivelar hacia el fondo,
no despertarla;
seguir el declive de sus formas,
los movimientos de sus manos.

Sobre las dunas que cubren su sueño
en convulso paisaje,
hay que elevar altas paredes,
fundar contra la lluvia, contra el viento,
años y años.

Un ademán a veces fija un muro,
de algún susurro nace una ventana,
desmontamos errantes a la puerta
y atamos el caballo.

Al fondo de su cuerpo la casa nos espera
y la mesa servida con las palabras limpias
para vivir, tal vez para morir,
ya no sabemos,
porque al entrar nunca se sale.

GÜIGÜE 1918

A Juan Liscano

Esta es la tierra de los míos, que duermen, que no duermen,
largo valle de cañas frente a un lago,
con campanas cubiertas de siglos y polvo
que repiten de noche los gallos fantasmas.
Estoy a veinte años de mi vida,
no voy a nacer ahora que hay peste en el pueblo,
las carretas se cargan de cuerpos y parten;
son pocas las zanjas abiertas;
las campanas cansadas de doblar
bajan y cavan.
Puedo aguardar, voy a nacer muy lejos de este lago,
de sus miasmas;
mi padre partirá con los que queden,
lo esperaré más adelante.
Ahora soy esta luz que duerme, que no duerme;
atisbo por el hueco de los muros;
los caballos se atascan en fango y prosiguen;
miro la tinta que anota los nombres,
la caligrafía salvaje que imita los pastos.
La peste pasará. Los libros en el tiempo amarillo
seguirán tras las hojas de los árboles.
Palpo el temblor de llamas en las velas
cuando las procesiones recorren las calles.
No he de nacer aquí,
hay cruces de zábila en las puertas
que no quieren que nazca;
queda mucho dolor en las casas de barro.
Puedo aguardar, estoy a veinte años de mi vida,
soy el futuro que duerme, que no duerme;
la peste me privará de voces que son mías,
tendré que reinventar cada ademán, cada palabra.
Ahora soy esta luz al fondo de sus ojos;
ya naceré después, llevo escrita mi fecha;
estoy aquí con ellos hasta que se despidan;
sin que puedan mirarme me detengo:
quiero cerrarles suavemente los párpados.

LOS GALLOS

¿Por qué se oyen los gallos de pronto
a medianoche
si no queda ya un patio en tantos edificios?
Filtrados por muros de piedra
y rectos paredones
nos llegan sus ecos;
no se puede dormir, es más terrible
que en el tedio de las aldeas
cuando llenan el mundo de gritos.
Cruzan el empedrado,
la niebla de la calle,
alzan sus crestas de neón,
entran cuando el televisor borra sus duendes.
Pero no hay troja que los guarde
sino sombra de asfalto y sellados postigos;
¿de qué rincón vidrioso en los espejos
saltan
y se sacuden aleteando
las soledades de sus lejanías?
Gallos ventrílocuos donde me habla la noche,
¿son mi parte de abismo?
Gallos en el sonambulismo de las cosas,
roncos a causa de la ausencia
en caminos de polvo
cuyas voces creímos extintas,
¿qué hacen a medianoche en la ciudad
tan lejos,
qué lamento los va acercando a mis oídos?

PAJAROS

Oigo los pájaros afuera,
otros, no los de ayer que ya perdimos,
los nuevos silbos inocentes.
Y no sé si son pájaros,
si alguien que ya no soy los sigue oyendo
a media vida bajo el sol de la tierra.
Quizás es el deseo de retener su voz salvaje

en la mitad de la estación
antes que de los árboles se alejen.

Alguien que he sido o soy, no sé,
oye o recuerda;
si hay algo real dentro de mí son ellos,
más que yo mismo, más que el sol afuera;
si es musical la fuerza que hace girar el mundo,
no ha habido nunca sino pájaros,
el canto de los pájaros,
que nos trae y nos lleva.

MIS MAYORES

A Alberto Patiño

Mis mayores me dieron la voz verde
y el límpido silencio que se esparce
allá en los pastos del lago Tacarigua.
Ellos van a caballo por las haciendas.
Hace calor. Yo soy el horizonte
de ese paisaje adonde se encaminan.

Oigo los sonos de sus roncas guitarras
cuando cruzan el polvo y recorren mi sangre
a través de un amargo perfume de jobos.
Bajo mi carne se ven unos a otros
tan nítidos que puedo contemplarlos.
Y si hablo solo, son ellos quienes hablan
en las gavillas de sus cañamelares.
Hace calor. Yo soy el muro tenso
donde está fija su hilera de retratos.

Mis mayores van y vienen por mi cuerpo,
son un aire sin aire que sopla del lago,
un galope de sombras que desciende
y se borra en lejanas sementeras.
Por donde voy llevo la forma del vacío
que los reúne en otro espacio, en otro tiempo.
Hace calor. Hace el verde calor que en mí los junta.
Yo soy el campo donde están enterrados.

EL BUEY

El buey que lleva mis huesos por el mundo,
el que arrastra mi sombra,
uncido a las estrellas, a yugos siderales,
va arando el tiempo, no la tierra,
por eso es sabio, profundo, demorado,
al tardo paso de las nubes.
Es mi buey, mi maestro cuadrúpedo,
por quien he conocido en la quietud
el habla porosa de las piedras
y cierta obediencia práctica a las cosas,
casi taoísta.
Es mi buey, la parte móvil de mi estatua,
lento de sol a sol sobre las horas;
el que ara el tiempo, no los campos,
el que graba con surcos en mi rostro
las semanas, los meses y los años.

LOS DE MAÑANA

A María Fernanda Palacios

Los de mañana están en fila
con sus severos rostros de verdugos
que aún sin nacer nos atormentan.
Se ven allí,
espiándonos con largos catalejos
desde siglos remotos,
inconmovibles, dispuestos a juzgarnos.
Los de mañana, ¡qué poco nos recuerdan!
En pálidas fotografías
ya somos parte de su álbum amarillo
tal vez abierto ante una luz sin nadie.
¿Qué hacer, qué haremos por ellos a esta hora,
nosotros que jamás les hablaremos?
Adular su piedad sería desprecio,
los de mañana son duros, no se mienten.
Vale más, sin desdén, sonreírles,
dejar el breve gesto de quien quiso saber

-y de hombre a hombre lo pregunta-
si en las cigarras pervive el mismo grito
que empaña nuestros ojos.

MI AMOR

En otro cuerpo va mi amor por esta calle,
siento sus pasos debajo de la lluvia,
caminando, soñando, como en mí hace ya tiempo...
Hay ecos de mi voz en sus susurros,
puedo reconocerlos.
Tiene ahora una edad que era la mía,
una lámpara que se enciende al encontrarnos.
Mi amor que se embellece con el mal de las horas,
mi amor en la terraza de un café
con un hibisco blanco entre las manos,
vestida a la usanza del nuevo milenio.
Mi amor que seguirá cuando me vaya,
con otra risa y otros ojos,
como una llama que dio un salto entre dos velas
y se quedó alumbrando el azul de la tierra.

Eugenio Montorio,



MONTEJO NARRATIVO

OSCAR MARCANO

El imago mundi narrativo de Eugenio Montejo está contenido en su emblemático *El cuaderno de Blas Coll* (1981). Al obtener ese mismo año el Premio de Narrativa del Consejo Nacional de la Cultura venezolano, recibió una llamada de uno de los jurados –seguramente a causa de algún debate interno, infería Eugenio– para preguntarle si convenía en que se trataba de una historia. Con la honestidad que lo caracterizaba, nuestro poeta le contestó que sabía de ello tanto como el que le interrogaba. Días después se produjo la decisión.

Debimos haber leído la primera entrega de la saga de Blas Coll en 1983, estando en el taller de poesía de Rafael Cadenas, en la vieja casa del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, a propósito de una memorable visita que Montejo nos dispensara. Desde aquel momento observamos los visos narrativos de la obra, percepción que no se ha modificado y que ha crecido en la medida en que su autor se dio a la tarea de incorporar y desarrollar personajes. Apuntamos esto porque *El cuaderno de Blas Coll* es una obra reclamada desde varios géneros. Particularmente y con fundadas razones, desde el ensayo y la poesía. Y aunque a estas alturas el problema de los géneros resulte palmariamente bizantino, dejamos constancia de que también la narrativa lo reivindica.

Y es que cuando se habla en este caso de escritura oblicua, apócrifa o heteronímica, y se dice que “Montejo ha elaborado una red de voces y máscaras en la cual la poesía y la poética se ponen en diálogo”, como asienta Aníbal Rodríguez Silva en un trepidante ensayo, se está hurgando el ganglio de la experiencia narrativa: el proceso de creación de historia y personajes.

La saga: una reforma del lenguaje

Para los no avisados, El cuaderno de Blas Coll refiere la historia de un tipógrafo de origen canario que arriba a las costas venezolanas en 1932, se establece en la mítica villa de Puerto Malo, (“un pueblo de pocas calles y muchos barcos”), conforma una suerte de amorosa peña literaria con ribetes de sociedad secreta donde expone sus convicciones en torno al lenguaje, y poco a poco su vida va transmutando en un apostolado de sus ideas, hasta llegar, primero a la locura, después a la mudez voluntaria y, finalmente, al suicidio o al destierro, cosa que no llega a determinarse a ciencia cierta. Lo que sí es un hecho es que El cuaderno de Blas Coll se concibe como una mo-

ción de reforma substancial del lenguaje. Una reforma muy particular, que evoca las proezas de aquel “manchego, estrafalario fantasma del desierto”, como llamara León Felipe al Quijote. Una transformación que parte del reconocimiento de nuestra lengua como un fardo harto pesado, como todas las de origen románico, muy a la par del ascenso del cristianismo. Coll encontraba una relación directa entre la religión católica y lo que consideraba los vicios del castellano. Por ello, dice de ésta: “no es una lengua de goce, sino de penitencia: le falta concisión porque al hablante, al “pecador”, se le castiga con ella; carece de declinaciones porque desdeña el politeísmo”.

Ante ello, don Blas propone un lenguaje límpido, capaz de traducir con fidelidad las cosas, y es aquí cuando el viejo tipógrafo pone de manifiesto, entre líneas, que la lengua a la que aspira quiere atrapar el sobresalto, el soplo primigenio, aquello que es revelación y música, y que genera, además de comprensión, complicidad estética y asentimiento íntimo. En otras palabras, está proponiendo el ejercicio de la poesía como lengua.

Dice en un fragmento: “No sabemos nunca cuándo, al hablar, dejamos de hablar nosotros mismos y autónomamente por nosotros habla el lenguaje. Los poetas, mucho más próximos de las raíces de la lengua, se habitúan a reconocer este estado de autonomía al que suelen dar el nombre de inspiración”.

“La naturaleza es taquigráfica”, afirma Coll. Fiel a esa línea, postula una regla: las palabras deben tender al monosílabo como los vocablos esenciales, Dios, Luz, Mar, Sol, y en ningún caso podrán exceder las dos sílabas. Ahí comienzan sus proezas delirantes en el ámbito de un pueblo que no puede digerir tamaña propuesta. La primera reacción es considerarlo trastornado. El párroco de Puerto Malo llega a proponer su excomunión, aunque luego de su muerte escribe una carta –cuya autoría no llega a probarse– donde lo redime, atribuyendo las correrías de Blas Coll “a su amor angustiado y profundo por nuestra lengua”.

Coll tenía un propósito. Quería ver realizada su utopía. Por tal motivo le tuvo sin cuidado pasar por demente. En tal sentido nos recuerda a aquellos paisanos de Gotham en Nottinghamshire, los cuales, para evitarse los gastos y las molestias que produciría la visita del rey John, a principios del siglo XIII, no tuvieron reparo en pasar por locos. Y cuando la vanguardia del monarca se aproximó para cuidar que todo estuviese en orden, encontraron al grueso de la población tratando de recoger con un balde la luna reflejada en el lago, intentando ahogar peces y anguilas, mientras en las casas, el resto de los pobladores organizaba trampas a fin de cazar los pájaros de los relojes cucú cuando saliesen a dar las medias horas.

Blas Coll, el hombre que había escrito el *Diccionario privado* y una adaptación en “colly” (la lengua solitaria con que terminó hablándose a sí mismo) de la Biblia y la Odisea, señalaba que el gerundio “repica en la monótona campana del *ando* y el *iendo*”, y sugería el uso del inexistente “indo”. Con frecuencia colgaba de las puertas del negocio un carteloncito que rezaba: “No me encuentro. Salí a buscar una vocal”. Se oponía a la elefantiasis de las palabras y declaraba la existencia de leyes originarias que asignaban por ejemplo, al diptongo ue, una fuerza especial, un brío, un acento inaudito.

Era devoto de Góngora. Atribuía a éste el esfuerzo más valeroso en el pasado de aligerar la pesadez del castellano. Mostraba, así mismo, gran empatía por el inflado purismo del filólogo Rafael María Baralt y su vigilante celo por lo que consideraba una encarecida implantación de vocablos de la lengua francesa en la nuestra. (Entonces eran los galicismos, no los anglicismos el dolor de cabeza). Que Baralt hubiese mostrado menosprecio por voces superfluamente traídas de Francia, le parecía estupendo. Pero cuando el sabio marabino se espanta por el verbo “editar” y propone para sustituirlo el verbo “edicionar”, a Coll casi le da un soponcio: “¿Qué sería de mí –exclama– si en vez de editar mis folletos tuviera que edicionarlos?”

“Cuando reparamos en las estructuras tan pesadas de nuestro idioma –decía el personaje–, en su falta de contracción tan evidentemente necesaria, nos preguntamos cómo del latín, lengua de inigualable concisión, de tanto poder sintético, pudo nacer esta otra tan rígida, tan complacida en su propia lentitud”. Tal era su rebelión. Y cuando decimos rebelión, recordamos la frase de Camus tan pertinente en Coll: “cada rebelión es nostalgia de inocencia y apelación al ser”.

Como toda la obra de Montejo, el libro está compuesto con una delicadeza embriagadora. Hecho de pequeños trozos, como un mosaico romano, observa un despliegue de escritura fragmentaria con sorprendente unidad. Se edifica en notas, asertos, aseveraciones y sorpresas. Es un dispositivo cimentado en *constructos* lúcidamente armados, en el que destacan varias voces: una voz culta y racional, profundamente nominalista, otra decididamente arbitraria que engendra disquisiciones tremebundas, y una tercera sagazmente humorística que descoloca con elegancia al lector. Todas, alineadas en una aventura ética liberadora, que invita a triunfar sobre la proliferación estéril de los signos.

Los colifrafos: heterónimos y personajes

El cuaderno de Blas Coll es un volumen que comporta un núcleo de personajes cuyas obras se han venido publicando por separado y a posteriori. Son ellos los

colígrafos. Figuras que acompañaron al viejo en sus andanzas, que lo quisieron y dejaron registro de las muchas reuniones iniciáticas bajo cierto grabado con la figura de Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, en torno a mesones colmados de papeles y libros, en una vieja casa pintada con cal cruda y azul añil: su morada y sede de la tipografía.

Tal es el caso de Lino Cervantes, el discípulo dilecto, llamado “el Parsifal de Puerto Malo”, de quien se publica por primera vez en la quinta edición de *El Cuaderno de Blas Coll* un conjunto de treinta “coligramas” titulado *La caza del relámpago*. Lino es el único de los colígrafos que funda su producción en las enseñanzas del maestro. Reseña Montejo en la nota introductoria: “el anhelo de dar caza a un relámpago parece traducir el secreto deseo de alcanzar la lumbre que despidе una palabra antes de convertirse en silencio puro”. En opinión del autor, Cervantes toma de Valéry la certeza de que el primer verso llega siempre -cuando llega- como una dádiva de los dioses. De acá funda su método, y una vez que tiene el primer verso, lo destila en otros sucesivos, contraídos, hasta llegar a la síntesis monosilábica. Sus “coligramas” nos llevan en su reducción a extravagantes combinaciones que van de lo cognitivo a lo musical, en un bello divertimento.

Eduardo Polo es otro cofrade del grupo, a quien llamaban “el mago” debido a los admirables efectos que lograban sus poemas. Pero un día se alejó de Puerto Malo para dedicarse a la música y la arqueología marina en otro país de las Antillas. Antes de partir destruyó todos sus escritos y arrojó al agua sus cuadernos y recortes. Pudo salvarse una admirable colección de rimas para niños a la que puso el título de Chamario, y se salvó debido a que fue una de las pocas obras que editó Coll en su tipografía. Cada una de esas rimas, confiesa el mismo Polo, es como un juguete verbal. Está por editarse un segundo volumen, *Rimario*, la conclusión de lo que se preservó de la obra de este fugaz heterónimo.

Tomás Linden es “el sueco de Patanemo”. Ejercía la arquitectura en Estocolmo y recaló en estas tierras, sumándose a las veladas de los colígrafos. Confesaba que escribía el español “con dieciocho vocales en la cabeza”. De él se conoce el libro de sonetos *El hacha de seda* (1995), y de su trabajo anterior, *Álbum de primeros versos* se han publicado cinco poemas acompañados de un cuento, *Las velas*, un texto narrativo sorprendente, un relato perfecto, no sólo por la doble narración, la epifanía circular del personaje y el avatar de sí mismo (que recuerda *Continuación de los parques*), sino por un síntoma muy caro a los narradores de oficio: la eficacia. Las velas es un relato contundente, de minuciosa puntería, característica indispensable en eso que llamamos narrativa contemporánea. Tiene un sistema de relojería fina que demuestra que el escritor puede ser cualquier cosa menos ingenuo, y exhibe ese adminículo esencial, ocasionalmente molesto, diría Baudelaire, sin el cual no puede haber arte: alma.

Comentando este texto, Eugenio me decía que *Las velas* tiene el aire de las narraciones de poetas. Ese tipo de atmósfera que se aprecia en relatos como los de Jules Supervieille (*La desconocida del Sena*) o los de Bruno Schulz.

Sergio Sandoval, autor de *Guitarra del horizonte* (1992) y defensor acérrimo de la copla, es el cuarto colígrafo del que se tiene noticia. Hay un quinto, Jorge Silvestre, que se conoce por haber firmado poemas en *Partitura de la cigarra* (1999) y en *Papiros amorosos* (2002). En el primero se incluye *El adiós de Jorge Silvestre y Tres apuntes* (I. Tarde la noche, II. Desnudo y III. Nocturno). En *Papiros* se anexa un fragmento de *La canción de amor de Jorge Silvestre*.

El sexto y más sugestivo miembro del círculo es Diego Álvarez. El único que no escribe. El más radical del grupo. Desecha nombradía y halagos, pese a su soberbio talento. Y nos revela Eugenio que no escribe por la misma razón por la que, muerto Tomás Mann, su mujer se niega a redactar sus memorias. Abjura: “¡No, en esta casa tiene que haber alguien que no escriba!”. Escribió su marido, luego Klauss, autor de Mefisto, Victoria, Henrich y Golo, el historiador.

Diego se siente bajo esa impronta. Juega al ajedrez con el grupo. Participa en las tertulias, procura sus juicios, y eso lo compromete más: era muy buen lector. En ocasiones resultaba tan atinado, tan lúcido en lo que apuntaba... y sin embargo, desdeñaba escribir.

Pero van muriendo todos. Entre ellos, un personaje fascinante: Felipe Terrán, un carácter de la saga a quien, en lugar de colígrafo arbitrariamente he llamado colí-ágrafo, sencillamente porque inaugura el casting de los que no pueden escribir. Es decir, no puede ser colígrafo ni heterónimo de Montejo, pero era el protector del grupo. Un hombre acaudalado que hace fortuna en la dictadura perezjimenista, viaja en su lujosa embarcación con un profesor de latín a bordo y realiza largos periplos llevando consigo a la cuadrilla de Puerto Malo.

Una vez que Terrán muere, que han muerto todos, Diego, que los sobrevive, comprende que nadie ha escrito la prodigiosa historia que han vivido. Dice Montejo: “Todos se ocuparon de su yo y ninguno se tomó la molestia de narrar lo que ha pasado”. Lo que han sido sus vidas. Todos se han llevado los recuerdos a la tumba. Álvarez comprende la responsabilidad de ser el único sobreviviente y la última oportunidad que tiene el relato de no morir. He aquí el clímax de la saga. He aquí el pico más alto del nudo narrativo. Nadie podrá conocer las peripecias y aventuras de que fue testigo. Nadie rendirá homenaje al excéntrico Blas Coll ni a su grupo de excéntricos poetas, ni al pueblo de Puerto Malo. Entonces, muy a su pesar, se dispone a escribir una novela (que Eugenio concebía como el desenlace de la trama) donde confluirán todas las historias, todos los personajes, todos

los poetas que a su vez fueron sus heterónimos. Y fue él mismo quien nos dio la primicia al revelarnos el que sería el primer párrafo de la novela que firmaría Diego Álvarez: “No sé si esto sirva para comenzar, ni a donde puede conducirme una afirmación semejante, pero lo que más he detestado en la vida es el leer y escribir”.

Personalmente pude guardar este testimonio almorzando una vez con él. Fue hace poco más de dos años. Saqué mi grabadora, la puse entre los dos, y ahí quedó de viva voz ese primer párrafo que dejó entre sus apuntes pero que no le dio tiempo de hacer público. En otra ocasión, conversando con el novelista Eduardo Liendo, le confesó que escribiría una novela. Eduardo se alegró y lo entusiasmó a ponerse manos a la obra. A la vuelta de un tiempo, nuestro querido Eduardo le preguntó cómo iba el proyecto, a lo que Eugenio le respondió. “¿Novela? ¿Qué novela? No sé de dónde sacas que yo tuviera pensado escribir una novela”.

Pero el plan existía. Tal vez como enunciado o correlato. Como leyenda alrededor de estos personajes a los que fue dando carnatura a lo largo de los años.

En una entrevista radial concedida a la escritora Laura Antillano (citada por María del Rosario Chacón Ortega en su trabajo *La obra de Eugenio Montejo: partitura para conjurar la inocencia de la palabra*), en la que se hablaba de los primeros tres heterónimos, Montejo como ortónimo reveló: “Hay varios otros que guardo inéditos. Todos tenían al viejo Coll por centro de su afecto e interés. En conjunto forman una constelación de personajes que alguna vez -si tengo tiempo y posibilidades- compilaré en un volumen que reúna toda mi coligrafía. Hay más obras, como te he dicho, terminadas unas, en hechuras otras, que sólo al publicarse darán a ver su coherencia. No faltan allí proyectos narrativos, de sentencias, poemas, etc”.

Gracias al desdoblamiento en escritura apócrifa de Eugenio, se va cifrando la prodigiosa ficción de Blas Coll y compañía, en una lenta, dividida, pero constante incorporación de detalles y situaciones que enmarcan la vida de sus heterónimos. En los trazos, unas veces escritos, otras orales, de una historia medular, y en el oportuno advenimiento de tramas y subtramas que enmarcan las fabulosas biografías y el trabajo poético de esos sus autores que lo acompañaron desde su nacimiento a la conciencia en el taller blanco. No en balde hizo suyas las palabras de Supervieille en el discurso de recepción del Premio Octavio Paz, cuando afirmó: “Yo no voy nunca solo al fondo de mí mismo”.

El cuaderno de Blas Coll no sólo inaugura su heteronimia sino que constituye la piedra angular del Montejo narrativo. Conformar una obra sin par en la historia

de las letras venezolanas. Un volumen nutrido de tiempo que, como toda obra prodigiosa, conmueve, remonta la conciencia y trasciende los géneros. De la bella saga de Puerto Malo nos tocará a los que lo quisimos, evitar que se pierdan sus fragmentos no escritos. Porque aquélla será siempre subsidiaria de la poesía, ese melodioso ajedrez que al decir de nuestro Eugenio, jugamos con Dios en solitario.

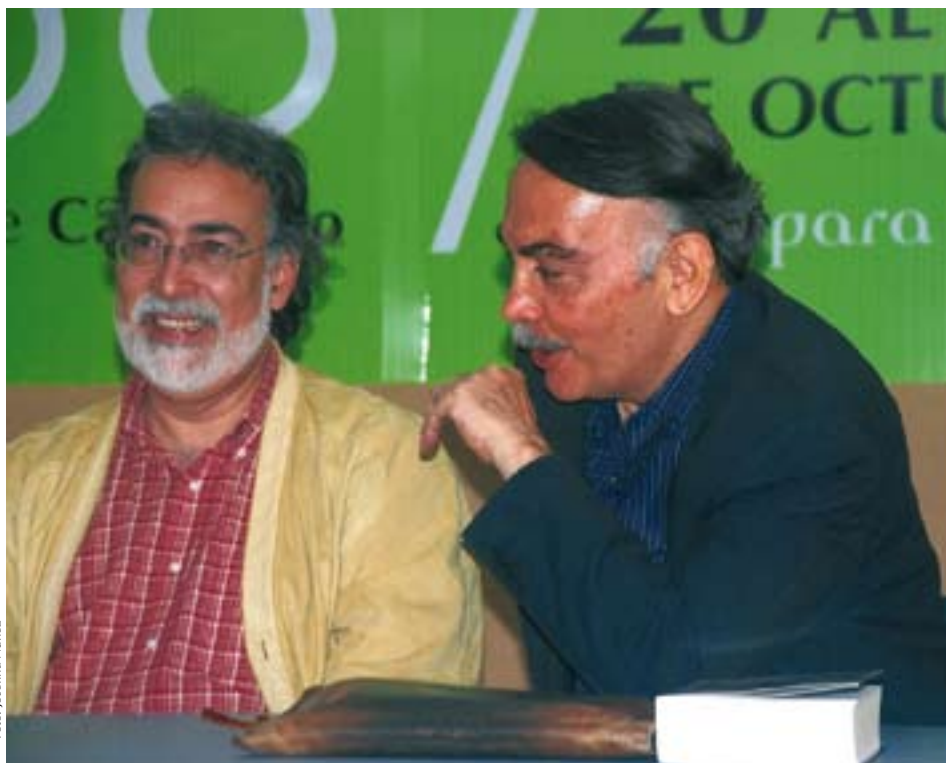


Foto: Josefina Nijérez

Oscar Marcano y Eugenio Montejo en Valencia, Venezuela, octubre 2007.



EN LA MUERTE DE EUGENIO MONTEJO

PIEDAD BONNETT

El jueves 5 de junio, a las 10:30 de la noche –según precisa noticia que me envió la poeta Yolanda Pantin– murió el poeta venezolano Eugenio Montejo, por quien las dos sentimos siempre gran admiración y cariño. Sus últimos días transcurrieron, no en Caracas, donde vivió muchos años, sino en la ciudad de Valencia, muy cerca de Güigüe, el pequeño pueblo a donde llegaron sus mayores, procedentes de Canarias. De ese lugar entrañable, al que volvía cada tanto, me habló con emoción el día de agosto de 1997 en que lo entrevisté para el Magazín Dominical del Espectador, mientras me explicaba que él, como casi todos los miembros de su generación poética –la del 58, de la que hacen parte también Rafael Cadenas, Juan Calzadilla y Ramón Palomares– vivió su niñez en un momento de transición entre un país agrario y un país moderno, que le permitió tener la doble experiencia del campo, lugar de crianza de sus padres, y de la ciudad, espacio donde creció y se educó.

Para el momento de la entrevista había leído yo ya, con verdadera pasión y deslumbramiento, todo lo que Montejo había escrito hasta entonces, y por lo mismo iba un tanto intimidada. Me recibió un hombre de atavío y maneras muy formales, que a pesar de una ronquera que lo afectaba y cierto cansancio que traía de su intervención en el Festival de Poesía de Medellín, me dedicó con generosidad todo su tiempo, mientras casi pedía perdón por estar ocupando mi tarde de un domingo. En esa larga e intensa charla tocamos los temas más diversos: su infancia, su oficio de diplomático que lo llevó a vivir en Lisboa durante varios años, los matices de su obra, su percepción de la poesía venezolana. Que yo lo oyera con la atención que despierta siempre una conversación inteligente fue mi salvación, porque mi novatada como entrevistadora tuvo consecuencias manifiestas: aquella misma noche, cuando traté de oír sus palabras para elaborar mi artículo, de mi grabadora sólo salieron unos murmullos ininteligibles que era incapaz de registrar. De memoria, pues, y apoyada en unas pocas notas que había garabateado, debí reconstruir la entrevista, que, por fortuna, tuvo después su visto bueno.

Muchas otras veces iba a encontrarme con Eugenio Montejo –él y yo, al lado de otros poetas latinoamericanos y españoles fuimos luego, gracias a la iniciativa de Fran Cruz y Juan Carlos Marset, miembros del Consejo Artístico de la Casa de los Poetas de Sevilla– y su caballerosidad, lucidez e inteligencia me impactaron siempre. Su literatura es inagotable. Como ensayista es preciso, original, incisivo. Como poeta, de una delicadeza que, paradójicamente, entraña una gran fuerza. “Lo que persigo ahora –me dijo aquella primera vez– es un poco más de exactitud, que nada esté puesto gratuitamente en el poema”. Pero esa exactitud a la que aspiraba

no era la del pensamiento racional (“en poesía –dijo alguna vez– sólo lo afectivo es efectivo”) sino la que nace del poder alquímico de las palabras. La misma que le permitió crear infinidad de versos a la vez contundentes y misteriosos, como éstos: “Para que Dios exista un poco más / –a pesar de sí mismo– los poetas / guardan el canto de la tierra”. O estos otros: “El hermano al morir te quemó en llanto / pero el sol continúa”.

Como casi todo buen poeta, su obra gira en torno a unos pocos temas. Uno de ellos es la memoria de sus antepasados, evocados a través de la huella, de la ruina, de un olor –el del humeante café hirviendo en la paila– o de una imagen mítica: “¿De quién es esta casa que está caída?”, dice en un poema; y en otro, memorable: “Aquel caballo que mi padre era/y que después no fue, ¿por dónde se halla?”; también la naturaleza tiene una presencia constante en su poesía, pero no como paisaje idealizado sino como encarnación de la “terredad”, término que acuñó para dar cuenta “de la condición de nuestros días en la Tierra”. Las cigarras, los árboles, el canto del gallo, las nubes, los llanos, la nieve, la madera, aparecen testimoniando esa terredad, su modo de estar traspasados por el tiempo, otro de sus grandes temas:

*De la cigarra, animal melancólico
insecto de líricos hábitos,
sólo nos queda la ceniza
y anillos secos en los árboles.*

“Siempre quise los árboles, es un cariño que empieza antes de mi poesía –me dijo Eugenio en aquella entrevista del 97–. Y cuando iba al campo llevaba semillas. Recuerdo que alguna vez unos campesinos me apodaron el Doctor Semilla.” Y añadió, hablando desde un deseo que es hoy de muchos: “El próximo siglo será el de la preservación y el cuidado de la naturaleza”.

No le interesaron a Eugenio Montejo ni los relámpagos oníricos del surrealismo, ni el frío registro de una poesía intelectual. Creía con fervor en un nuevo lirismo, seco, hondo, emotivo. Le mortificaba aquel fundamentalismo que pretende desvincular poesía y emoción, aunque tampoco creía que poesía y pensamiento estuvieran reñidos. Porque sentía a Venezuela como patria entrañable, se le vio en los últimos años pesaroso por la suerte de su país, y su postura política se tradujo en actos concretos, de gran peso ético. Alguna vez cité un verso suyo para hablar de la manera en que él concebía estar en la vida. Hoy, por su extraordinaria y bella ambigüedad me sirve para hablar de su estación en la muerte:

*Estar aquí en la tierra: no más lejos
que un árbol, no más inexplicable.*



TOMÁS LINDEN

ALBADA

Anónimos cuerpos que amaron
la noche entera
y al alba volaron.

Al lecho la luna llevaron
sin que se viera
y al alba volaron.

En nudos sus brazos ataron
de enredadera
y al alba volaron.

Amantes que juntos gozaron
su primavera
y al alba volaron.

Más fuerte los gallos cantaron
por dondequiera
y al alba volaron.

A. M.

Hay en todos sus versos una fuente
que sueña o canta, no se sabe bien.
Al fondo está la plaza con sus árboles
que hablan con otros árboles de ayer
en el vago dialecto de la lluvia...
Sobre un banco de piedra un hombre lee
o medita callado ante el paisaje.
Algunos niños juegan, y después
el silencio del agua recomienza,
un gran silencio que se puede ver.

La fuente se oye borbotear a solas
y el viento insiste, como quien
va buscando en las hojas un amigo
que hace ya mucho tiempo que se fue.
Los niños ya crecieron, se alejaron,
va y viene el tiempo, no se sabe bien.
Machado, el bueno, lee lo que leía
sentado a solas, una y otra vez,
y aunque ya no lo vemos en la plaza,
alguno de estos árboles es él.

CUERPO ABSOLUTO

Cuerpo donde Dios quiso detenerse
con tanta devoción de su maestría,
como un orfebre absorto noche y día
en su magia sumido hasta dolerse.

Senos, brazos, cabellos que al moverse
mueven la clara luz que el sol envía;
ojos adonde sube una alegría
que nunca antes se viera ni ha de verse

Milagro caricioso a quien lo mira,
jardín interminable a quien suspira,
como otra tierra no tendrá ni tuvo.

Yo suspiré de eternidad al verte,
cuerpo paradisial contra la muerte,
cuerpo donde Dios tanto se detuvo.

SETIEMBRE

Ya está el viejo setiembre ante la puerta
pidiéndonos las hojas que han caído,
con su morral de andante distraído,
el alma vaga y la pisada cierta.

Ya trae el corno de su voz alerta
un pregón otoñal a cada oído,
que según la distancia de su ruido
más temprano o más tarde nos despierta.

Hojas está pidiendo a la arboleda
y a los hombres las horas sin lamento
donde el tiempo afiló su hacha de seda.

A setiembre le basta, como al viento,
lo que cae, lo que parte, lo que rueda,
nada más busca para andar contento.

AFRODITA

Con lágrimas de mármol me lloraba
la Afrodita sin mar en su museo,
y yo, compadeciendo su deseo,
con mi llanto mortal la secundaba.

A su pétreo sollozo me aferraba
como náufrago en último braceo,
sin oírle el más mínimo jadeo
por la pena que allí la atormentaba.

Sentí en mi carne velas de navío
y ante mis ojos toda la infinita
fascinación de espumas y oleajes.

Y con su cuerpo entre los brazos míos,
hacia su mar, llevándome a Afrodita,
le di horizonte a nuestro largo viaje.

EL RAYO

Mueve mi mano un rayo de allá arriba,
forzándome a escribir lo que desea;
aunque yo mismo a veces no lo crea,
su centella es mi lámpara votiva.

Cuando se ausenta quedo a la deriva,
sin la más vaga chispa de una idea,
pero siempre al final relampaguea
y su lumbre se torna en llama viva.

Es mi rayo, mi duende que dibuja
con su instantánea cola de serpiente
a través de mis ojos cada cosa.

Signo tras signo siento que me empuja,
que inexplicable vierte de repente
en mi sangre su tinta misteriosa.

EL AUSENTE

Como si aquí yo mismo no estuviera
y esta luz otoñal, color de vino,
con su errante hojarasca en el camino,
pese a tanto esplendor, nadie la viera.

...De pronto un fruto de oro que cayera;
un pájaro embriagado con su trino;
mi recuerdo llegando repentino
a una mujer que no me conociera.

Así será, tal vez, irme del mundo,
lejos, quién sabe dónde y que no quede
ni siquiera la huella de mi sombra.

Sólo el eco del viento vagabundo,
arrebataando al paso lo que puede,
cuyo rumor quién sabe si me nombra.

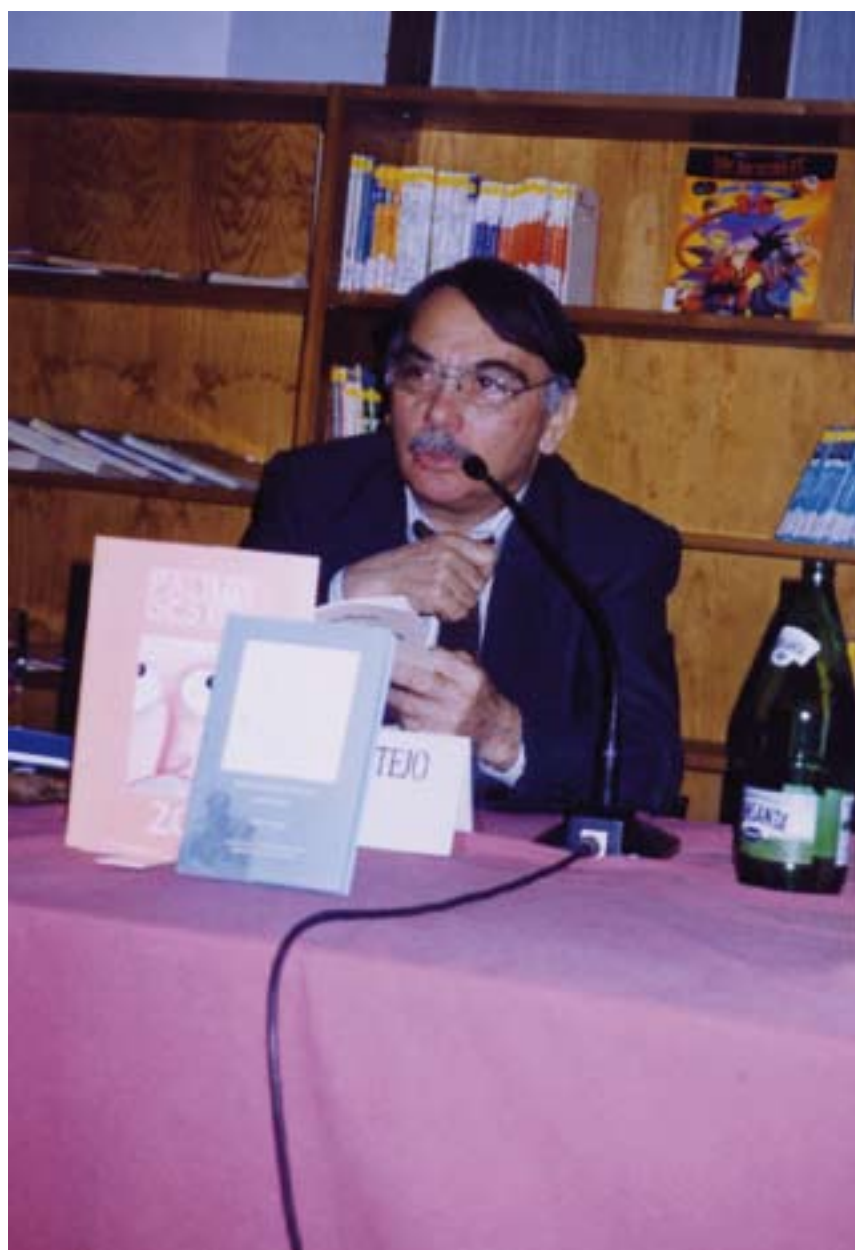
MEDIANOCHE

Señor, es medianoche en mi postigo,
está a mi lado un cuerpo de mujer
que en la sombra custodia su placer.
No sé si soy su amigo o su enemigo.

Con tanta oscuridad aún no consigo
ver en sus ojos lo que quiero ver;
quizá la luna comenzó a crecer,
pero ya no me sirve de testigo.

Entre mis brazos el temblor desnudo
del cuerpo de mi amante espera el día
y el café negro del amanecer.

Señor, ya cantó el gallo lo que pudo...
¡Quién sabe de este amor qué te diría,
antes que se volviera a adormecer!



PALIMPSESTO EN PRESENCIA Y AUSENCIA DE EUGENIO MONTEJO

ADOLFO CASTAÑÓN

I

Palimpsesto significa desde la etimología, aquel pergamino ya escrito y que se raspa para poder volver a escribir sobre él. El texto que se lee en un pergamino puede coincidir con la historia oficial, con la historia de bronce, esa historia que quiere ser histórica y estar escrita en mármol: “raspar” ese texto para ver que es lo que hay debajo es intentar releer, des-construir, destejer esa historia para con sus cabos sueltos buscar una trama personal.

Ese “raspar” es el eje de toda operación legible: ¿qué se recuerda? ¿qué se olvida? En ese “raspado” entre texto público y experiencia personal se da la búsqueda del presente y tal destilación es el detonador de la memoria y de la escritura. Escribir es raspar y reparar, hacer campo y hacer a mar¹.

II

A meses de haberse ido, Eugenio Montejo me va entregando mensajes. Apenas se aparece en un verso, en un libro -como un manifestar en unas líneas de Leonardo da Vinci que cita Sigmund Freud en su hermoso trabajo sobre el pintor:

“El escultor trabaja con el rostro envuelto en el polvillo de mármol que le da todo el aspecto de un panadero...”²

Esta cita tiene no poco que ver con *El taller blanco* de Eugenio Montejo. El texto de Leonardo prosigue haciendo una diferencia entre el oficio del escultor y el del pintor cuya casa y persona están por fuerza más acicalados y tienen que estar presentables ante los clientes que suelen ser ricos y cortesanos...

67

1. Otras variantes de este palimpsesto: “hacerse a mar, hacerse amar” [N. del A.]

2. Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Traducción de Luis López Ballesteros (Madrid, 1970. Quinta reimpresión, 2008 p. 9).

De las palabras de Leonardo se desprendería una oposición entre poetas-pintores y poetas-escultores: Eugenio Montejo podría pertenecer a ese género de los que, lejos del mundo y la corte, trabajan con la tierra, el humus y el humor.

III

Eugenio risueño
Melancólico
Atento Eugenio como un pájaro
Impasible como un trozo de palo-hierro
Artesano medieval, orfebre que orifica
Ora pro-nobis
Eugenio Montejo

IV

En el océano de voces de la literatura y de la poesía es más fácil extraviarse que encontrarse. De ahí que sea tan grave la pérdida de un señor de las voces como la de Eugenio Montejo que se distinguía no tanto por su hablar como por su cantar y su hacer diciendo y, sobre todo por su sutil saber callar entre los modos y las formas.

V

Eugenio Montejo es, para decirlo en una sola voz, más que una referencia, un hombre-brújula, un rey taumaturgo o un mago en el arte de la exploración y transformación de la realidad psíquica, poética y terrenal.

VI

68 “Si alguna vez llegaras a conocer a Fernando Pessoa en el otro mundo y te preguntase ¿Cómo llegaste hasta mí? le contestarías, me hablaron de ti Octavio Paz, Francisco Cervantes y Eugenio Montejo... Pessoa lanzaría tres carcajadas y diría: ‘Sí, claro...’ y cambiaría luego tres veces de rostro y de voz sin cambiar de acento...”³

3. Transcripción de un sueño, 28-IX-2008.

VII

Eugenio Montejo, el bien conocido alpinista capaz de escalar el mar subterráneo, el espeleólogo de los abismos subterráneos y submarinos....

Eugenio Montejo—poeta, buscaba detrás de las máscaras el rostro y tras los gestos y ademanes la forma. Al pensar en Eugenio Montejo recuerdo de improviso un cuadro de Van Eyck: ahí la prudencia aparece como una diosa o semidiosa o sencillamente como una mujer casta y digna que ha vencido con la sonrisa de su mirada al fauno que está a sus pies con una máscara de espantosa lujuria en la mano, que ella misma le arrancó a un cupido que yace soñoliento a sus pies y una víbora que parece hipnotizada por la flauta tácita que juega entre sus manos...

A mano de la prudencia, arco y flecha y espada...

El emblema de esta prudencia de Van Eyck cifra a mis ojos una de las facetas de Eugenio Montejo —poeta plural y prosista certero entre el silencio de sus heterónimos—, pues la prudencia tiene también una vertiente atrevida y audaz...

VIII

¿Cómo le vino a Eugenio Montejo o mejor cómo se le dio el advenimiento que lo lleva a tejer la tapicería de sus heterónimos...? ¿Qué revelación íntima desencadenó en el joven y ya maduro, ya sabio poeta el brote de esa alfaguara cristalina...?

Más que tapicería, los heterónimos creados por Eugenio Montejo señalan como banderas puestas en un terreno por un topógrafo el tamaño y los altibajos de un territorio o de una geografía que ciñe con sus palabras los paralelos de un mundo imaginario, es decir real, un mundo que tiene realidad en el orbe de la fábula que termina por realizarse en la historia... Ellos —los heterónimos—, al encarnar las regiones y latitudes, las alturas de la geografía poética y política, andan explorando en sus lectores la obra de Eugenio Montejo...

IX

La novela de los heterónimos figurada y fraguada por Eugenio Montejo se escribe con el registro abierto de la inestabilidad crítica del sujeto elocuente en el espacio abierto entre las constelaciones de la figuración que ya no pueden formu-

larse como autobiografía y que se desbordan ávidamente hacia el otro, el prójimo evangélico intensamente amado por Montejo... Poeta amoroso en un sentido abismal...; amoroso cantor bajo un abrasivo sol: lo indecible numinoso.

X

Esa conciencia de lo heterónimo se da en este poeta, nacido civilmente como Hernández cuando decide asumir un *nom de plume* o *pen-name*..., el de Eugenio Montejo que ya es en sí una invención, una fábula o invención hecha a partir de intentos y yuxtaposiciones, palimpsestos y pentimentos...

La conciencia que del tiempo tiene Montejo proviene de una profunda inmersión en los silencios o entre las líneas de los Evangelios. Es como si Eugenio Montejo hubiese ido a limpiar su mirada en el agua lustral del segundo nacimiento que Juan el Bautista impartía en una hondonada del desierto para que los fieles realizaran en el espacio intacto e inmaculado del tiempo adentrado el sentido de la presencia.



Foto: Vasco Srinetar

ENTREVISTA A EUGENIO MONTEJO

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

– *Tu poesía desarrolla una concepción del tiempo que cuestiona su linealidad. El tiempo se hace maleable; no hay fronteras entre el presente, el pasado y el futuro. Así, vivos y muertos se reúnen en el espacio activo de la memoria, y vida y muerte empiezan a ser realidades borrosas, casi indistinguibles. ¿Es este planteamiento un modo rebelde de expresar la impotencia de no parar el tiempo o supone la intuición de fondo de que, en verdad, es más reversible de lo que lo vivimos? ¿Qué nos devuelve un poema?*

– En la psicología de nuestras gentes suelen manifestarse corrientemente, además de la concepción lineal del tiempo, tan cara al pensamiento europeo, otras nociones de origen amerindio o africano, según las cuales el tiempo es percibido desde una perspectiva circular, menos parcelada, donde coexisten los instantes del pasado y del presente. Quizá sea éste el origen de esa propensión a abolir en mi poesía las fronteras a que te has referido. En la escuela se nos habla del tiempo como de una continuidad no espacial, en la cual los acontecimientos ocurren en una sucesión aparentemente irreversible a partir del pasado, a través del presente y en dirección al futuro. Tal es la concepción del tiempo que tiende a representarlo como una flecha indetenible, como la famosa hilera de velas del poema de Cavafy, o bien como se expresa en el conocido verso machadiano, según el cual “ayer es nunca jamás”. Para ilustrar esta otra concepción incorporada a nuestra cultura mestiza, si hemos de atenernos a la representación espacial del tiempo, me valdría de la misma flecha, pero añadiría que en vez de una dirección fija, ésta puede apuntar hacia cualquiera de los infinitos puntos de una esfera, vale decir, hacia los seis horizontes posibles con sus inabarcables variaciones. De acuerdo con tal representación, los instantes pueden venir hacia nosotros o alejársenos, dirigirse a un lado u otro, hacia arriba o hacia abajo, cada uno guiado por su imprevista meta. Desde tal perspectiva ya no es posible afirmar que “ayer es nunca jamás”, pues nada en definitiva se percibe de un modo radicalmente conclusivo. Para decirlo gramaticalmente, moramos, de acuerdo con esto, en la tierra del gerundio perpetuo.

Por otra parte, no sabría decir si ello encubre un sentimiento de mera impotencia rebelde que debo cargar a mi cuenta. Diría que cuanto he tratado de escribir hasta ahora se relaciona, de modo más o menos consciente, con esa noción del tiempo, dialoga sensiblemente con ella. “El tiempo es redondo y atormenta”, anoté en un poema escrito hace más de treinta años. Añadiría, por último, que si a la poesía se llega, cuando se llega, por una dádiva de gracia, la precisión de su atmósfera depende enteramente de la noción del tiempo común al poeta.

– *Al abolir el tiempo, nuestros muertos nos habitan: somos en la medida en que viven en nosotros. Ellos nos conforman. ¿Qué nos revela este sentido de la identidad compartida? ¿Es un modo de nostalgia o, más bien, la denuncia de la soledad actual del hombre, de su desorientación e insuficiencia para autorreconocerse como individuo?*

– Digamos que el tiempo ciertamente no ha sido abolido, sino que se lo percibe de modo diferente, a la manera, por cierto, de algunas concepciones antiguas que a la luz de esta visión resultan actuales. Así para el tiempo como para otras ideas que resultan afines. Según algunos viejos principios de sabiduría china, por ejemplo, el cuerpo de un hombre es un templo a la memoria de sus padres, la parte material donde puede de algún modo reencontrarlos. Se trata, como ves, de una identidad compartida, una identidad que se cuida de no ocultar sus raíces. Ahora bien, examinadas a la luz de nuestra época, puede suponerse que tales ideas denuncian la creciente soledad del hombre contemporáneo, la del hombre que hoy ha sido devuelto a la soledad de su platónica caverna, no obstante encontrarse paradójicamente en el centro de una formidable revolución de las comunicaciones.

Por lo demás, puede haber de mi parte, aunque no deje de contradecirme, algún resto de nostalgia ante lo irreversible. Digo esto porque nunca me pareció fecunda la abolición absoluta que de la nostalgia proclamaron algunos teóricos europeos de los movimientos vanguardistas, como tampoco nunca me ha parecido fértil en el campo artístico el abuso del sentimiento nostálgico.

– *Esta idea totalizadora del tiempo conlleva una noción del espacio asimismo abarcadora: el lugar en que se está remite de inmediato al lugar en que no se está. El calor del trópico, su exhuberancia echan de menos la nieve y sus paisajes desnudos. Si los tiempos desbaratan sus límites, los espacios los remarcen, expresando así el deseo insatisfecho: “Islandia y lo lejos que nos queda,/con sus brumas heladas y sus fiordos/donde se hablan dialectos de hielo/[...] ¿Habrá algo más fatal que este deseo/de irme a Islandia y recitar sus sagas,/de recorrer sus nieblas?/[...] Es este sol de mi país/que tanto quema/el que me hace soñar con sus inviernos.” (“Islandia”, *Algunas palabras*, 1976). La nostalgia por la nieve en tu poesía, ¿es ante todo una manera de no alentar el tópico tropical del paraíso? Háblame de tu inclinación por la nieve.*

72

– La dirección multiforme del tiempo termina por invadir la del espacio, como sagazmente observas. El espacio nos transmite así una relación mutante. Nada de esto, sobra decirlo, comporta una suma de conceptos a partir de los cuales se elabora el intento de escritura poética, sino que se trata más bien de formas que convi-da la imaginación artística sin demasiado cálculo previo, formas que, por lo demás, emplean también algunos otros poetas. El caso es que si el pasado y el futuro se

mezclan, también lo cercano y lo lejano, la presencia y la ausencia se confunden e interpenetran. Quizá en el fondo de esta noción espacial se encuentre la observación del viejo Blas Coll -ya hablaremos de él- según la cual “la materia reposa en la nada como el hielo en el agua”. Las antinomias del tiempo y del espacio vienen a ser, cuando las convalida el ritmo y la precisión de las palabras, sutiles recursos de la expresión poética, formas inéditas de su retórica, dicho sea en el buen sentido del término. Por eso, cuando nuestro tórrido paisaje es el motivo del poema, no es de extrañar que, a veces, las puertas se atasquen en la nieve, como digo en un poema reciente, a causa de *“tanta nieve no caída/que siempre sigue no cayendo/hasta que todo este calor se vuelve frío”*. En *Islandia*, el poema que citas, se hace bastante explícita *“la contradicción ecuatorial/de buscar una nieve/que preserve en el fondo su calor”*...

Ahora bien, la visión arcádica de nuestro paisaje, que comienza con la relación de Cristóbal Colón en el tercero de sus viajes, cuando llega a la desembocadura del Orinoco y cree localizar allí nada menos que el Paraíso, es la que prevalece en muchos cronistas, siempre propensos a encontrar en el trópico un lugar paradisíaco. Sin embargo, nuestra geografía es, a pesar de su belleza, a menudo hostil e indomeñable. La variación de temperatura a que está expuesto el hombre en algunas zonas puede ir desde más de 40° a la sombra durante el día hasta 17° en la madrugada. Un paisaje a menudo feraz, pero indómito y peligroso, muy diferente de la pintura idílica que predomina en las páginas de los cronistas, dados a reproducir mediante una sintaxis algo delirante las arrebatadas sensaciones que lo desconocido imprimía en sus ánimos. En cuanto a la nieve, creo que su añoranza es compartida por no pocos escritores de la región tropical. En mi caso, lo he dicho antes, tal vez constituya un modo de evocar la harina de “el taller blanco”, como he llamado a la vieja panadería de mi padre. En fin, sin deseos de representarme en ella lo virginal a toda costa, lo exactamente puro, en el primer poema de *Partitura de la cigarra* anoto a modo de conjetura que *“nuestro viejo ateísmo caluroso/y su divagación impráctica/quizá provengan de su ausencia”*...

– Si la obra de Vicente Gerbasi, uno de los padres de la poesía venezolana contemporánea, nace de la mirada atenta del paisaje natal, y su meditación gira en torno de esa mirada minuciosa, llena de matices y relieves –la sinestesia es uno de sus recursos frecuentes–, el paisaje en tu escritura se entevera en la meditación, no es el origen o el motivo central de ella. No se trata ya de nombrar todo: se da por hecho. Tu poesía recoge sólo aquellos elementos del paisaje que cada poema necesita para materializar su pensamiento y hacerlo habitable. Compartes con Gerbasi la conciencia del paisaje propio. Sin embargo, tu poesía, al contrario que la suya, lo interioriza más. Esto lleva consigo, a su vez, una mayor concisión expresiva. ¿En qué aspecto la obra de Gerbasi influye en la tuya y cómo reaccionas ante esa influencia? Considerando la poesía de algunos de tu generación –Juan Calzadilla,

Rafael Cadenas, Ramón Palomares...–, ¿es la tuya, junto a la de Palomares, la que en un principio está más cerca de Gerbasi y la que, al contrario de lo que le ocurre a la obra de Palomares, más se aleja?

– A partir de la generación poética venezolana de 1918, que es anterior a Gerbasi, se hace más evidente la incorporación de nuestro paisaje a la poesía. Antes hubo sin duda intentos esporádicos, de intención acaso menos unánime, y las más de las veces sólo se manifestaba un paisaje más bien literario, asimilado a través de lecturas. En Gerbasi se da en plenitud la representación del paisaje como fundamento de su poesía. Toda su obra gira en torno a un ámbito mítico, que tiene su arraigo en Canoabo, su aldea nativa, donde se radicaron sus padres a comienzos del siglo XX, cuando llegaron de Italia. La de Gerbasi es una palabra encantada, que se manifiesta tempranamente a través de un tono parasurrealista y mágico, de una naturalidad convincente. Estimo mucho su obra, sin embargo, no creo haber internalizado su influencia. Quienes integramos la generación de 1958, a la que pertenecen Cadenas, Calzadilla, Palomares, Guillermo Sucre, Ludovico Silva, Miyó Vestri, Francisco Pérez Perdomo y varios otros entre los que me cuento, encontramos en la obra de Gerbasi –como en la de Ramos Sucre, un poeta anterior y, como se sabe, muy distinto– referencias memorables. No hubo por parte de sus integrantes un acuerdo de propósitos definidos, sino las comunes coincidencias de quienes tratan de sintonizar el espíritu de una época. Tanto las coincidencias como las diferencias de intenciones no dejaron de mostrarse desde el comienzo.

– La importancia de tu obra, al menos leída hoy, sobrepasa con creces los límites de la historia de la poesía contemporánea venezolana y es ya un punto de referencia de la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. Por esto, su sobriedad, su precisión, la búsqueda de las palabras justas, su huida del alarde y del adorno, la estructura del poema como una urdimbre –no como un despliegue– suponen una toma de postura frente a una corriente muy hispanoamericana, desmelenada, caótica, enumerativa, proliferante. Háblame de tu actitud creadora sobre cuanto te comento y qué autores, poemas o reflexiones ajenas orientaron tu búsqueda propia.

– Esta pregunta manifiesta de tu parte una lectura muy generosa de mis poemas que no puedo menos que agradecer. En cuanto a la inclinación irrefrenada y caótica que atribuyes a los poetas hispanoamericanos, creo que se trata de un fenómeno más amplio, que puede ubicarse en todo el espacio de la lengua, a la vez que en distintas épocas, acaso como una consecuencia de la falta de crítica. Ahora bien, para referirnos sólo a nuestro continente, durante la última mitad de siglo, cuando ya se superaba la fatigante polémica del arte comprometido, en ciertos casos el empleo un tanto obvio y mecánico de los procedimientos surrealistas, por un lado, y por otro la adopción imperita de los postulados de Pound –sin sopesar en tal oca-

sión las diferencias estructurales de nuestra lengua con respecto al inglés– muchas veces produjeron resultados fallidos.

Por mi parte, desde el principio traté de situarme ante las nuevas corrientes sin sacrificar el diálogo con la tradición poética de nuestra lengua. Siempre procuré identificar en la nueva palabra poética algún eco de las voces antiguas, las voces que conforman su magnífica tradición, optando dentro de ésta, naturalmente, por la parte que a mi sensibilidad resultara más afín. La veta lírica que he sentido más cercana procede del Romancero o de más lejos, pasa por algunos anónimos populares y se concreta hermosamente en Manrique y Fray Luis de León. Señalaría luego a Quevedo, el descubridor de Fray Luis, un verdadero océano de placeres precisos, y luego –para decirlo muy resumidamente– la línea americana que parte de Vallejo, es decir, de la relectura poética tan personalizada que de Quevedo logra el poeta peruano. Todo ello, claro está, junto a la búsqueda de una entonación específicamente latinoamericana, en la que también hemos de prestar oídos a la poesía brasileña. Hay poetas que infortunadamente no fueron suficientemente leídos en su momento. La obra de José Asunción Silva, difundida en su integridad sólo tardíamente, habría proporcionado un tono de melodiosa intimidad que no fue frecuente en el modernismo. La del peruano José María Eguren, un explorador de relaciones sonoras semejante al francés Paul Jean Toulet, que sólo vino a divulgarse en el ámbito del idioma en décadas recientes, mucho después de sus invenciones rítmicas. En fin, para volver a tu pregunta, procuré siempre que la nueva palabra no me apartara demasiado de la antigua. Deseché la ironía deliberada por lo que comporta de procedimiento mental, y porque aparta la voz de la naturalidad que le modela el sentimiento. Me atrajeron la gracia y prontitud expresiva del primer Carlos Pellicer, la personal visión del trópico en la obra de Álvaro Mutis –un trópico con sus radicalismos vitales–, la sabiduría verbal de Eliseo Diego, las aportaciones rítmicas de Gonzalo Rojas, junto a los textos teóricos de Octavio Paz, Guillermo Sucre, entre varios otros, sin dejar de lado a los brasileños. A este respecto, no deja de resultarme extraño que las reflexiones sobre poética contemporánea de Cassiano Ricardo, aparecidas hace casi medio siglo, aún no estén traducidas a nuestro idioma.

– *A lo largo de los años has creado varios heterónimos. Desde Blas Coll –extravagante y solitario teórico de la lengua– hasta Tomás Linden –sonetista de origen sueco–, pasando por Sergio Sandoval, que hace coplas populares. ¿Qué te hace recurrir a la tradición heteronímica? ¿En qué momento reconoces que aquello que deseas escribir no te pertenece a ti firmarlo? ¿Creas antes al personaje que a su escritura o un estilo te da su perfil humano? ¿Cómo vives estos desdoblamientos?*

75

– La escritura apócrifa o heteronímica se incorpora de la mano de grandes poetas y constituye una característica del siglo XX, sobre todo en sus comienzos.

Fernando Pessoa y Antonio Machado acometen la creación de poetas apócrifos, a quienes atribuyen rasgos biográficos y un corpus literario autónomo, como es el caso de Alberto Caeiro o de Juan de Mairena. Otros poetas de renombre, como el alemán Gottfried Benn o -varios años antes que Pessoa- el francés Valery Larbaud, contribuyen de modo notable a enriquecer esta tendencia. Es de notar que la época en que se manifiesta esta constelación de heterónimos coincide con el nacimiento del cine mudo, la divulgación de las teorías psicoanalíticas, la formulación de la teoría de la relatividad, etc. Parejamente, en muchas partes se intuye la necesidad de ceder la palabra a tales caracteres. El procedimiento de despersonalización proyectiva no ofrece por sí solo, sobra decirlo, garantía alguna de logro cierto. En el caso de Valery Larbaud, Pessoa y Machado, se trata de grandes poetas cuyo genio presta su lumbre al de sus entes apócrifos. En mi caso, guardando toda distancia con estos célebres maestros, di a publicación *El cuaderno de Blas Coll*, las divagaciones fragmentarias de un tipógrafo y políglota algo chiflado, que emprende la tentativa delirante de modificar la lengua y termina hablando por señas. Es un *fou du langage*, como llaman los franceses a quienes sufren esta clase de manía. Coll afirma que el castellano, como idioma que se consolida bajo la hegemonía del cristianismo, es un idioma penitencial, creado para que el hablante, el penitente, se castigue con sus palabras y, sobre todo, con las pesadas estructuras gramaticales. Quienes a diario se reúnen en su tipografía terminan por convertirse en sus discípulos, son los llamados *colígrafos*, de los cuales hasta ahora he publicado los sonetos de Tomás Linden, las coplas de Sergio Sandoval –un místico que reivindica para la copla popular la misma dignidad espiritual del haiku–, así como a Eduardo Polo, de cuya obra sólo sobrevivió un conjunto de rimas infantiles, etc. 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. Como fenómeno literario, su práctica se concreta con mayor intensidad a principios del siglo veinte, con los autores antes mencionados, luego la tendencia tiende a replegarse. No obstante, aun en tiempos recientes se cuentan algunos ejemplos relevantes, como el Horacio Martín de Félix Grande, de logros inequívocos, aparte del famoso Maqroll, el gaviero de Álvaro Mutis. 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.

76

– *Casi todos tus poemas basan su ritmo en la combinación de versos blancos de siete, nueve, diez, once y doce sílabas. Sin embargo, hay un soneto, “Caballo real”, perteneciente a tu segundo libro Muerte y memoria, que siempre incluyes en las varias antologías que has hecho de tu obra. Sólo mucho más tarde, que yo sepa, vuelves al soneto a través de Tomás Linden con su colección El hacha de seda. Algunos de estos sonetos podrían estar firmados por ti, ya que forman parte de tu mundo expresivo y temático. ¿Es tu convencimiento de que el poeta moderno rara*

vez logra autenticidad empleando formas clásicas el que te lleva a ampararte en heterónimos para volver a ella?

– El soneto a que te refieres data de abril de 1967 y fue escrito, por cierto, en muy corto tiempo. Lo incluí en mi segundo libro, no obstante que, para aquel entonces, pocos eran los poemas rimados y medidos que se publicaban en Hispanoamérica. La abolición del soneto, en especial, constituía casi un punto de honor para muchos jóvenes poetas de nuestro continente. Era aquella una reacción natural en contra del abuso cometido por anteriores generaciones poéticas que reiteraron, con más pena que gloria, las fórmulas clásicas. Se achacaba al soneto lo que sólo debía atribuirse al menguado talento de algunos creadores. No se reparaba en que algunos poemas significativos de este tiempo, como *Piedra negra sobre una piedra blanca*, de César Vallejo, eran sonetos, con el particular tono del autor de *Los heraldos negros*, pero sonetos, al fin y al cabo: un dispositivo verbal de 154 sílabas, de las cuales 14 eran homófonas. En fin, mucho más tarde publiqué *El hacha de seda*, concebido más bien como un homenaje al Siglo de Oro. Ahora bien, pienso que la autenticidad poética, cuando es verdaderamente tal, termina por trascender y abrirse camino, sea a través de un poema de formato clásico, sea a través de otro de formato más o menos libre. Creo que en esto la entonación del primer verso –el verso que dictan los dioses, según afirma Paul Valéry– es la brújula para indicarnos de qué forma ha de vestirse y qué tratamiento debe darse al poema. En mi caso, como dices, suelo emplear normalmente un verso de pocas variaciones, guiado por el uso de la palabra diaria y por el ritmo que origine el poema. En los poemas de *Papiros amorosos*, un conjunto reciente que aún se halla inédito, todo está dictado por el ritmo, sin una rigurosa sujeción métrica. El ritmo, sin embargo, gobierna con no menor sujeción la forma de la frase poética. Ya se sabe que no hay verso enteramente libre, que sólo existen, como decía Eliot, “versos buenos, versos malos y el caos”. En todo caso, lo importante será siempre conseguir en la escritura de un texto esa “voluntaria suspensión momentánea de la incredulidad, que constituye la fe poética”, según afirma insuperablemente S. T. Coleridge.

– *Tu poesía oscila entre el descreimiento y la necesidad de trascendencia, trascendencia que tiene que ver con cierta comprensión mítica del mundo. El poema desea recuperar esa relación armónica del hombre con la naturaleza, supuestamente perdida desde no se sabe cuándo, y lo logra a duras penas, dotando de conciencia a los árboles y a los pájaros pero sin entenderlos del todo. El poema casi siempre establece una pugna entre la lucidez desarraigada de un solitario y su anhelo de integración en el ritmo terrestre. Georges Steiner, en Presencias reales, conecta la aspiración trascendental con las grandes obras artísticas, de modo que la falta de esta aspiración es, para él, la causa de la decadencia del arte actual. ¿Es la poesía el último refugio espiritual del hombre, su única salida? Háblame de cuanto te comento.*

– Descreimiento y necesidad de trascendencia, de nuevo una tensión antinómica, esta vez concretada no en un aspecto formal expresivo, sino en el campo de las ideas, y de ideas que mucho importan. En la pugna que observas entre la lucidez sin arraigo y el anhelo de armonía, muchas veces procurado en mi caso a través de una comprensión mítica del mundo. “Cuando más sufro -dice Ungaretti- es cuando no estoy en armonía”. Alguna vez escribí que la poesía es un melódico 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. La afirmación de Steiner me parece sugestiva en más de un sentido. Al pie del *Autorretrato* pintado por Alberto Durero a los 27 años, está escrito de su puño y letra: “todo lo que he hecho proviene como yo de allá arriba” (cito de memoria). Bajo la imperante religión del dinero es muy difícil crear algo tan valioso como *La Pietá*, de Miguel Ángel, *La pasión según San Mateo*, de Bach, o los poemas de San Juan, de W.B. Yeats o de Whitman. Algo más que dinero es imprescindible para llegar a esto. ¿Qué faltaría en verdad? Ese sentimiento trascendente al que alude Fausto en el jardín de Marta, cuando le aclara a Margarita que puede llamarlo Dios, Felicidad, Amor, etc, el nombre en verdad no importa, pero sí su presencia, sí la embriaguez que proporciona, pues “ese sentimiento es todo”.

– *Tanto tus ensayos como tu poesía muestran tu trato cordial, incluso afectivo, con el lenguaje. Tu obra nos recuerda que el lenguaje forma parte del hombre y que no es sólo uno de sus instrumentos. Aunque para que resulte eficaz, hay que vigilarlo estrictamente, colocando las expresiones justas en el sitio adecuado, su realidad es una vivencia interna, una dimensión orgánica del espíritu humano. Sin embargo, “Contramúsica”, poema de Partitura de la cigarra, tu último libro publicado hasta hoy, nos da una visión casi darwiniana de las palabras, visión inesperada para los que estamos habituados a la entrañable acogida de tu poesía: “En vano busco la prosodia beatífica,/la quietud de la nieve silábica./Tan pronto llegan, las palabras se retan,/se baten, se combaten, no cesan,/viven en guerra como los átomos del mundo,/como los glóbulos de la sangre.” ¿Qué significa este poema en tu trayectoria creadora?*

78

– Creo que el lenguaje nos determina mucho más que cualquiera de nuestros sentidos. Con los años se refuerza nuestra creencia en su fuerza autónoma, al punto que, como afirma Octavio Paz, terminamos por convencernos de que es

el verdadero autor de un determinado poema. Su armonía, su naturalidad, provienen de la destreza del poeta para hacer posible que hable a través de sí. Y la conquista de su armonía supone rupturas que permitan luego acceder a nuevos estados de habla, a más sutiles realidades de la sensibilidad. En “Contramúsica” está presente esa ruptura constante que las palabras suscitan antes de orquestar su tensión armónica, cuando finalmente ésta se alcanza, si se alcanza. El poema sorprende un tanto porque muestra la raíz de la música, la tensión oculta sustentadora de la flor melódica que celebramos al reconocerla. El poeta rumano Lucian Blaga afirma que la raíz posee siempre una apariencia demoníaca, por oposición al resto de la planta que trasmite una visión más plácida. La raíz, en tanto que órgano de sustento y lucha, adquiere tal forma, sin duda por la tensión a que ciegamente está sometida. Pues bien, ese poema parece acercarse a las palabras por el lado raigal de éstas, por la demoníaca apariencia de opuestos que incesantemente se combaten. El poema, junto con algunos otros del mismo libro, concreta a su modo una cierta exploración en las paradojas que confrontamos a diario. Pero ello no supone un juego de ironías, aunque a veces el guiño del humor no esté demasiado lejos. En “El adiós de Jorge Silvestre”, que pertenece al mismo libro, se lee: *“Adiós al ruego nocturno de mi lámpara/a mis poemas que siempre dicen lo contrario”...*

– *Durante varios años has sido consejero cultural de Venezuela en Portugal y has escrito poemas de homenaje a Lisboa. Has tratado con poetas portugueses, entre ellos a Ramos Rosas y José Bento, a quienes has traducido. ¿Qué te ha aportado esta relación y en qué sentido ha afectado a tu concepción creadora?*

– Viví en Lisboa cerca de siete años. Anteriormente la había visitado varias veces en mi juventud, antes de la caída de la dictadura. Un amigo portugués ya fallecido, Rui de Carvalho, médico residenciado en Caracas a principios de los sesenta, me indujo a visitarla y me dio a conocer muy tempranamente a Pessoa. Conservo un imborrable afecto por su tierra y sus gentes, así como una firme admiración por su literatura. Siempre he creído que la escuela poética portuguesa es de una continuidad invariable, por oposición a la de nuestra lengua que unas veces anda por las cumbres y otras se vuelve subterránea. La creciente fama de Pessoa -el caso Pessoa- ha atraído con intensidad la atención europea hacia sus letras, pero se olvida que Pessoa no viene de la nada: son reconocibles sus maestros dentro de su lengua, sin dejar de mencionar como su especial precipitante a Mario de Sá-Carneiro, ese poeta muerto a los 26 años que, según el mismo Pessoa, “no tuvo biografía, sino genio”. Guardo un hondo recuerdo por la amistad de Antonio Ramos Rosa y José Bento, así como por otros poetas con quienes pude relacionarme, como Pedro Tamen, Eugenio de Andrade, Nuno Júdice, Fernando Echavarría y los ya idos Fernando Assis Pacheco y Al Berto. Conversé fugazmente un par de veces con Saramago, antes de que obtuviera el Premio Nobel, pero no

se me ocurrió preguntarle entonces cuál era el heterónimo pessoano que prefería, ya que él había novelado los días finales de Ricardo Reis. Se trata de una pregunta que Proust, de vivir hoy, tal vez habría incorporado a su famoso cuestionario. Más tarde leí en algún lugar que alguien se la formuló a Octavio Paz y éste respondió sin titubear: Alberto Caeiro. Cuando le preguntaron por qué lo prefería, añadió simplemente: porque no lo comprendo.

Carmona-Caracas, marzo-agosto 2001



Foto: Oscar Marciano

Eugenio Montejo y Francisco José Cruz, Caracas, septiembre de 2007.



LINO CERVANTES

La eternidad tan lenta con sus horas de nieve

Lernidad lenta coras nieve

Lidad len cros nieve

Dalenta crosieve

Téntada crieve

Tentatieve

Tatieve

Tieve

Tief

Me alumbro a solas con una estrella arcaica

Malumbro sol cunestrel cáicara

Mumbro cuntrel cáicar

Mumbro trelaica

Mutaica brol

Maicol

Colia

Col

Por epitafio un mazo de juncos en el viento

Pitafun muncos vienten

Tafun muvienten

Tamunten

Tamten

Tien

Sin maldecir al viento mi vela alumbra y tiembla

Maldísin ven velumbra blam

Malven vérblam

Malvérblam

Blamalve

Belma

Bel

Adiós milenio oscuro: ya yo cambié de música

Adenio nuro músicam yambi

Aduro muyambi

Yambi muro

Yámburo

Yur



BIBLIOGRAFÍA

POESÍA

- Élegos* (Universidad de Carabobo, Ed. Arte, Caracas, 1967).
Muerte y memoria (Universidad de Carabobo, Ed. Arte, Caracas, 1972).
Algunas palabras (Monte Ávila, Caracas, 1976).
Terredad (Monte Ávila, Caracas, 1978. Biblioteca Sibila-Fundación BBVA, Sevilla, 2008)
Trópico absoluto (Fundarte, Caracas, 1982).
Alfabeto del mundo prólogo de Américo Ferrari (Fondo de Cultura Económica, México, 1986 y 2005).
Adiós al siglo XX (Aymaría, Caracas, 1992. Col. Palimpsesto, Carmona, 1992. Renacimiento, Sevilla, 1997. Brevedad, Bogotá, 2000. bid & co. -revisada y aumentada-, Caracas, 2004 y 2005).
Partitura de la cigarra (Pre-Textos, Valencia, 1999).
Papiros amorosos (Pre-Textos, Valencia, 2002. Fundación Bigott, Caracas, 2003 y 2004).
Fábula del escriba (Pre-Textos, Valencia, 2006)

HETERÓNIMOS

- El cuaderno de Blas Coll* (Fundarte, Caracas, 1981. Universidad de Antioquia, Medellín, 2005. Edición ampliada seguida de *La caza del relámpago* por Lino Cervantes, bid & co., Caracas, 2006).
Guitarra del horizonte por Sergio Sandoval (Alfadil Ediciones, Caracas, 1991. Edición ampliada, Col. Palimpsesto, Carmona, 2009)
El hacha de seda por Tomás Linden (Goliardos, Caracas, 1995).
Chamario, libro de rimas para niños por Eduardo Polo (Ekaré, Caracas, 2004).
El cuaderno de Blas Coll y dos colígrafos de Puerto Malo (Pre-Textos, Valencia, 2007).

ANTOLOGÍAS

- El azul de la tierra* (Norma, Bogotá, 1977).
Alfabeto del mundo (Laia, Barcelona, 1987).
Antología (prólogo de Francisco José Cruz, Monte Ávila, Caracas, 1994).
Tiempo transfigurado (Universidad de Carabobo, Valencia, 2001).
Poemas Selectos entrevista de Francisco José Cruz (bid & co., Caracas, 2004).

The Trees. Selected poems 1967-2004 (traducción de Peter Boyle, Salt Publishing, Cambridge, 2004).

Geometría de las horas. Una lección antológica (selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón. Universidad Veracruzana, México, 2006).

La lenta luce del trópico (traducción de Luca Rosi, Le Lettere, Florencia, 2006).

Pavana para una dama egipcia y otros poemas (Malvario, Buenos Aires, 2007).

La terredad de todo. Una lección antológica (selección, prólogo y notas de Adolfo Castañón. El otro, El mismo, Mérida, 2007)

ENSAYOS

La ventana oblicua (Universidad de Carabobo, Valencia, 1974).

El taller blanco (Fundarte, Caracas, 1983. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996).

ARTE

Alirio Palacios. Variaciones y magia del grabado y pintura (Galería de Arte Ascaso, Caracas, 2000).

Alirio Palacios. Alianza y magia del grabado y pintura. Magic Alliance Between Engraving and Painting (edición bilingüe, Galería de Arte Ascaso, Caracas, 2000).

Dos hombres de un mismo río: Jesús Soto-Alirio Palacios, textos de Eugenio Montejó y María Elena Ramos (Galería de Arte Ascaso, Caracas, 2002).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Pág. 2

Eugenio Montejo por Vasco Szinetar.

Pág. 4

Eugenio y la lámpara por Oscar Marcano. Caracas, septiembre 2007.

Pág. 12

Eugenio Montejo por Vasco Szinetar.

Pág. 22

Eugenio en la Torre de Calahorra por Aymara Montejo. Córdoba, octubre 1994.

Pág. 40

Mi Eugenio por Josefina Núñez. Valencia, Venezuela, octubre 2007.

Pág. 49

Autógrafo de Eugenio Montejo.

Pág. 50

Auto-retrato de Vasco Szinetar con Eugenio Montejo, de la serie Frente al Espejo.

Pág. 58

Doctor Honoris Causa por la Universidad de los Andes por Vasco Szinetar. Mérida, Venezuela, septiembre 2007.

Pág. 66

Lectura de Eugenio en la Biblioteca "José María Requena" por Rosario Acal. Carmona, febrero 2005.

Pág. 84

Eugenio y familia por Vasco Szinetar. Mérida, Venezuela, septiembre 2007.

Pág. 87

Gallo. Rostro. Dibujos a pluma con gotas de café y agua realizados por Eugenio Montejo sobre servilletas de papel. Sevilla, octubre de 2000.

Pág. 88

Eugenio ante la Giralda por Aymara Montejo. Sevilla, octubre 1992.





PALIMPSESTO 24

Revista de Creación
2009

Dirección:

Francisco José Cruz

Secretaria de Dirección:

Rosario Acal

Diseño:

Carmen Herrera Romero

Edita:

Excmo. Ayuntamiento de Carmona
Delegación de Cultura

Redacción:

San Juan Grande, 26 - Teléfono 95 419 04 18
41410 - CARMONA (Sevilla)
E-mail: francacruz@terra.es
revistapalimpsesto@hotmail.com

Administración:

Biblioteca Municipal "José María Requena"
c/. Domínguez de la Haza, s/n.
Tfno. y fax 95 419 14 58 - E-mail: biblioteca@carmona.org
41410 - CARMONA (Sevilla)

Fotocomposición, Fotomecánica e Impresión:

INGRASEVI, S.L.- Políg. Ind. El Pilero, calle Esparteros, 2
Teléfono 95 419 06 89 - Fax 95 419 07 01 - 41410 - CARMONA (Sevilla)

I.S.S.N.: 1885 - 9429

Depósito Legal:

SE - 820 - 1990

Carmona 2009



Excmo. Ayuntamiento de Carmona

ISSN 1885-9429



9 771885 942006