

EUGENIO MONTEJO: *TERREDAD Y ALTURA*

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ

Universidad de Salamanca

Si tuviera que resumir en dos palabras la poética de un autor de tan reconocida trayectoria como el recientemente desaparecido Eugenio Montejo (1938-2008) —siguiendo ese principio de síntesis al que tan afecto era su heterónimo Blas Coll—, lo haría con los conceptos de *terredad* y *altura*. Aparentemente antitéticos por su respectiva vinculación con lo telúrico y con las zonas más elevadas del espíritu, ambos vocablos resultan sin embargo complementarios en un poeta capaz de trascender a través de la visión de la naturaleza, empeñado en mostrarnos las falacias de la razón y que, ya en los títulos de algunos de sus poemarios —*Humano Paraíso* (1958), *Terredad* (1978), *Trópico Absoluto* (1982), *Alfabeto del Mundo* (1986) o *Partitura de la cigarra* (1999)— reveló su deseo de buscar las esencias sin abandonar en ningún momento la contemplación de la materia.

Obviamente, he escogido esos dos conceptos en un guiño al conocido “Intensidad y altura” de César Vallejo, en el que el peruano expresa preocupaciones muy afines a las de Montejo como la imposibilidad de reflejar la realidad con el lenguaje de todos los días —“Quiero escribir, pero me sale espuma,/ Quiero decir muchísimo y me atollo;/ No hay cifra hablada que no sea suma,/ No hay pirámide escrita, sin cogollo” — y su consiguiente deseo de pasar de la teoría a la praxis vital: “Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,/ Carne de llanto, fruta de gemido,/ Nuestra alma melancólica en conserva./ Vámonos! Vámonos! Estoy herido;/ Vámonos a beber lo ya bebido,/ Vámonos, cuervo, a fecundar a tu cuerva” (Vallejo 1979: 156). En otro momento, Vallejo expresa su desconfianza ante las palabras en términos muy afines a los utilizados por su reconocido lector venezolano: “¡Y si después de tantas palabras,/ no sobrevive la palabra!/ ¡Si después de las alas de los pájaros,/ no sobrevive el pájaro parado! (...)” (166).

Nos encontramos pues ante un tema capital de la lírica moderna, por el que los mejores poetas han recalcado que el verdadero arte reside en el oficio de vivir. Recordemos en este sentido el magisterio de Alberto Caeiro, el más relevante de los heterónimos pessoanos caracterizado por su amor a la naturaleza y a las sensaciones puras, su escepticismo ante el *vicio* de pensar y su defensa de un equilibrio que lo llevó progresivamente al despojamiento formal, tan cercano al clasicismo de la poesía de Montejó.

Corresponde a Caeiro la aseveración “Yo no tengo filosofía: tengo sentidos” (Pessoa 1997: 49) y la idea de que la misión del poeta se reduce a “un aprendizaje para desaprender” (115). El pensamiento del portugués, homenajeadó en “La estatua de Pessoa”: “La estatua de Pessoa nos pesa mucho,/ hay que llevarla despacio” (Montejó 2005: 148), encuentra su continuación en otros poetas lusitanos afectos a la sensibilidad del venezolano como Eugênio de Andrade y Sophia de Mello. Así, el primero vive la plena sensorialidad en el poema VII de *Blanco en lo blanco*:

Ahora vivo más cerca del sol, los amigos
no saben el camino: es bueno
ser así de nadie
en las altas ramas, hermano
del canto exento de algún ave
de paso, reflejo de un reflejo,
contemporáneo
de cualquier mirada desprevenida,
solamente este ir y venir con las mareas,
ardor hecho de olvido,
polvo dulce a la flor de la espuma,
eso apenas (Andrade 2004: 156).

Por su parte, de Mello comentará: “Siempre la poesía fue para mí una persecución de lo real. Quien busca una relación justa con la piedra, con el árbol, con el río, es llevado necesariamente, por el

espíritu de verdad que lo anima, a buscar una relación justa con el hombre” (2003: 181).

Se desarrolla así una línea poética que busca la revelación de una verdad inmanente a la naturaleza. El neologismo *terredad*, acuñado por Montejo para titular su poemario de 1978, da buena cuenta de este hecho y se convierte, como han comentado Francisco Rivera, Américo Ferrari o Miguel Gomes, en un concepto fundamental en su trayectoria literaria. Este sentimiento de raigambre del hombre con la Tierra fue justamente destacado por el escritor en el momento de aparición del volumen:

Aunque la invención de palabras no es de mi agrado y, por el contrario, prefiero las voces más simples y antiguas, he titulado este nuevo libro *Terredad* porque creo que sirve para definir con bastante proximidad la condición tan misteriosa de nuestros días en la Tierra. Sobre su contenido nada quisiera añadir para dejar al lector que los poemas hablen por sí mismos con lo poco que tengan de valor (Montejo 1979: 16).

Definido por Rivera como “libro sobre árboles y pájaros, es decir, el producto de un esfuerzo por parte del poeta para transcribir, para inscribir en el texto del poema [...] la voz del viento que susurra indistintamente entre ramas y hojas o el canto de las aves” (1981: 95), refleja la *cultura fisiológica* de su autor en títulos como “Creo en la vida”: “Creo en la vida como terredad,/ como gracia o desgracia./ Mi mayor deseo fue nacer,/ a cada vez aumenta.” (1994: 98), o “Labor”: “Para que Dios exista un poco más/ -a pesar de sí mismo-/ los poetas/ guardan el canto de la tierra” (109).

Montejo, que pasó su infancia en contacto con el campo, privilegia los sonidos de la naturaleza —el croar de las ranas, el canto de una cigarra, un grillo o un pájaro, el sonido del viento o de dos cuerpos al amarse— en detrimento de las palabras. Ferrari señala cómo “su terredad supone siempre una búsqueda de inmediatez anímica con el mundo” (2003: 15), hecho que explica el significado profundo de los siguientes versos: “[...] Estoy cantando la vieja

canción/ que no tiene palabras./ Cada cuerpo junto a otro cuerpo./
 cada espejo temblando en la sombra/ y las nubes errantes./ Estoy
 tocando la antigua guitarra/ con que los amantes se duermen./
 Cada ventana en sus helechos./ cada cuerpo desnudo en su noche/
 y el mar al fondo, inalcanzable” (Montejo 1994: 115).

Continuando los presupuestos simbolistas, sigue el principio de las correspondencias baudelerianas cuando revela cómo le nace el poema: “Yo diría que como una especie de niebla donde entrevemos cierta imagen que no es exactamente verbal. Puede llegar también con cierto ritmo, pero lo esencial es una imagen, a partir de la cual uno trata de asir algo, y ese algo busca su palabra” (Montejo 2007: 189).

En su esfuerzo por anotar las voces que emergen de la naturaleza, propugna un lenguaje que sea materia prima de las ideas y no su reflejo. Acercándose a la visión renacentista de su admirado fray Luis de León, pretende recuperar para el poemario *La partitura de la cigarra*, armoniosa y plenamente integrada con el medio y, especialmente, el canto del pájaro, que descubre las claves del “alfabeto del mundo”. Cercano en espíritu a la famosa sentencia de Andrade “Un pájaro cuando canta desciende vertiginosamente a la raíz” (2004: 125), Montejo manifiesta en “La terredad de un pájaro” su admiración incondicional hacia estos animales paradigmáticos en su poesía, verdaderos poetas de la Creación: “La terredad de un pájaro es su canto,/ lo que en su pecho vuelve al mundo/ con los ecos de un coro invisible/ desde un bosque ya muerto./ [...] Es sólo su voz lo que defiende/ porque en el tiempo no es un pájaro/ sino un rayo en la noche de su especie,/ una persecución sin tregua de la vida/ para que el canto permanezca” (1994: 99).

En esta línea se entienden las lecciones de sabiduría oriental recibidas de animales como el buey: “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,/ taoísta” (1994: 141), o las ranas: “No más teorías: me sumo al coro de las ranas./ [...] Quiero oírlas croar esta noche más cerca/ dejando que me llenen los sentidos/ con su taoísmo solitario hasta que se borren

los enigmas del mundo./ En sus coros me entrego a la máxima gracia” (155). Asimismo, se explica que la única realidad se revele nuevamente a través de los pájaros: “Si hay algo real dentro de mí son ellos,/ más que yo mismo, más que el sol afuera” (107), o los árboles: “Estar aquí en la tierra: no más lejos/ que un árbol, no más inexplicables;/ livianos en otoño, hinchidos en verano,/ con lo que somos o no somos, con la sombra,/ la memoria, el deseo, hasta el fin” (83).

Si Jorge Guillén descubrió la poesía inherente a los objetos en versos tan optimistas como los siguientes: “¡Beato sillón! La casa/ corrobora su presencia/ con la vaga intermitencia/ de su invocación en masa/ a la memoria. No pasa/ nada. Los ojos no ven,/ saben. El mundo está bien/ hecho. El instante lo exalta/ a marea, de tan alta,/ de tan alta, sin vaivén” (1998: 56), Montejo irá más allá enalteciendo la silla al hacerla regresar “a su lejano árbol” (1994, 44), y personificando elementos de su vida diaria como la mesa: “ya tiene bastante con que nada se caiga/ cuando las sillas entran en voz baja/ y en su torno a la hora se congregan” (85), o el café: “un amable duende que nos sigue por el mundo con densas vaharadas” (136).

Ante esta consideración central de la materia, el poeta se sabe fracasado porque no puede acceder a ella sino a través del lenguaje, y ya se sabe que “hablar de Dios en voz alta ya no es hablar de Dios” (Montejo 1974: 9). Por ello, como refleja en su conocido ensayo “El taller blanco”, aunque le gustaría *amasar* poemas con las manos como su padre elaboraba el pan en la Valencia de su infancia, no puede lograr sus objetivos porque la *harina* de la literatura es abstracta y ambigua (1983: 22).

De ahí que el escritor sea retratado de forma recurrente como un nuevo y patético Orfeo que ya no fascina a la Naturaleza con su canto: “Orfeo, lo que de él queda (si queda),/ lo que aún puede cantar en la tierra,/ ¿a qué piedra, a cuál animal entiernece?/ [...] Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,/ ante todas las puertas. Aquí se queda,/ aquí planta su casa y paga su condena,/ porque nosotros somos el Infierno” (Montejo 1994: 39). En “Orfeo revisitado”, las referencias sartreanas del poema que acabo de citar son reemplazadas por una alusión al famoso cuento dariano “El rey

burgués”, ya que el protagonista se presenta “tendido en las aceras/ con monológico organillo” (142).

Los testimonios de su angustia por no poder captar las esencias de la realidad se repiten. Si en “Los árboles” conocemos la dificultad de una tarea sólo negada a los seres humanos: “Es difícil llenar un breve libro/ con pensamientos de árboles./ [...] 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 anotarlos” (1994: 55), en “Alfabeto del mundo” se presenta como un mal lector: “En vano me demoro deletreando/ el alfabeto del mundo./ Leo en las piedras un oscuro sollozo,/ ecos ahogados en torres y edificios,/ indago la tierra por el tacto/ llena de ríos, paisajes y colores,/ pero al copiarlos siempre me equivoco” (139), y en “Poeta expósito” se revela huérfano de palabras: “De un golpe seco me arrancaron a la nada,/ tronchado de raíz/ con dos ojos abiertos y un grito,/ el hondo grito de quien soñó ser pájaro/ y no trajo las alas para el vuelo./ [...] Poeta expósito, errando a la intemperie,/ mi único padre es el deseo/ y mi madre la angustia del huérfano en la tierra” (113).

En esta situación de desamparo, sólo queda buscar la expresión más ajustada a la realidad. Ya lo dijo Blas Coll antes de inventar su propio lenguaje: “Un pensamiento es tanto más verdadero si lo que expresa puede ser representado sin palabras en nuestra conciencia. El hábito verbal le agrega un peso tal a toda idea que casi nos es imposible salir de las palabras para pensar” (Montejo 1981: 30-31).

El *ars poetica* de Montejo es puesta de relieve en poemas tan significativos como “Práctica del mundo”: “Escribe claro. Dios no tiene anteojos./ No traduzcas tu música profunda/ a números y claves,/ las palabras nacen por el tacto” (1994: 112), o “Escritura”, incluido en *Papiros amorosos* y que comienza con unos conocidos versos: “Alguna vez escribiré con piedras,/ midiendo cada una de mis frases/ por su peso, volumen, movimiento./ Estoy cansado de palabras” (2005: 356).

Así se entiende también que, como en la flor de Coleridge, la poesía entregue a sus cultores realidades que éstos sólo pueden aprehender en sueños: “La poesía cruza la tierra sola,/ apoya su voz en el dolor del mundo/ y nada pide/ — ni siquiera palabras./ [...] Después abre su mano y nos entrega/ una flor o un guijarro, algo secreto,/ pero tan intenso que el corazón palpita/ demasiado veloz. Y despertamos” (1994: 163).

En esta situación la belleza se deja aprehender de forma oblicua, lo que explica el recurso a antítesis y metonimias en “Lo nuestro”: “Tuyo es el tacto de las manos, no las manos;/ la luz llenándote los ojos, no los ojos;/ [...] Sólo trajimos el tiempo de estar vivos/ entre el relámpago y el viento;/ [...] la llama, que arde con la vela, no la vela,/ la nada de donde todo se suspende,/ — eso es lo nuestro” (1994: 162).

Como nuevo Cratilo, Montejo pretende un nombre significativo por naturaleza y no por convención. Así, en “Algunas Palabras” los vocablos se revelan como organismos que contienen en su interior la realidad: “[...] Algunas de nuestras palabras/ las inventan los ríos, las nubes./ [...] Otras tienen sombras de plátanos,/ vuelos de raudos azulejos./ [...] Palmeras de lentos jadeos/ giran al fondo de lo que hablamos” (1994: 64). Sinestésicamente, las palabras alcanzan la concreción de la materia en los hermosos versos que comienzan y concluyen el poema: “Unas son fuertes, francas, amarillas,/ otras redondas, lisas, de madera.../ Detrás de todas queda el Atlántico” (64).

Llego así al final de un recorrido en el que hemos podido apreciar la incuestionable maestría de Eugenio Montejo para manejar un lenguaje preñado de terredad y altura, tan objetivo como sintético en su deseo final por aprehender “[...] lo bello intacto en cada gota de materia,/ lo bello cara a cara en su fuerza terrestre” (1994: 160).

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Eugênio de. *Materia solar y otros libros*. Ángel Campos Pámpano, editor. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004.
- Ferrari, Américo. "Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo", en: *La soledad sonora (Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica)*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2003.
- Guillén, Jorge. *Cántico (1928-1950)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Mello, Sophia de. *En la desnudez de la luz*. Jacobo Sanz Hermida, editor. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Montejo, Eugenio. *La ventana oblicua*. Valencia: Universidad de Carabobo, 1974.
- _____. *El cuaderno de Blas Coll*. Caracas: Fundarte, 1981.
- _____. *El taller blanco*. Caracas: Fundarte, 1983.
- _____. *Antología*. Caracas: Monte Ávila, 1994.
- _____. *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. "Alrededor de la palabra: entrevista con Eugenio Montejo de Carmen V. Carrillo". Caracas: *Concienciactiva* (15), enero, 2007, pp. 175-197.
- Pessoa, Fernando. *Poesías completas de Alberto Caeiro*. Ángel de Campos, editor. Valencia: Pretextos, 1997.
- Rivera, Francisco. "La poesía de Eugenio Montejo", en: *Inscripciones*. Caracas: Fundarte, 1981.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Enrique Ballón Aguirre, editor. Caracas: Ayacucho, 1979.